

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

ШАГИ

/STEPS

Т.5. №3 2019

Журнал Школы актуальных гуманитарных исследований

Основан в мае 2015 г.

Издается четыре раза в год



РАНХиГС
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ
ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Москва
2019

ШАГИ
ШКОЛА АКТУАЛЬНЫХ
ГУМАНИТАРНЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ

THE RUSSIAN PRESIDENTIAL ACADEMY
OF NATIONAL ECONOMY AND PUBLIC ADMINISTRATION
SCHOOL OF PUBLIC POLICY

SHAGI

/STEPS

Vol. 5. No. 3 2019

The Journal of the School of Advanced Studies in the Humanities

Established in May 2015
Issued quarterly



РАНХиГС
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ
ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Moscow
2019

ШАГИ
ШКОЛА АКТУАЛЬНЫХ
ГУМАНИТАРНЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ

Главный редактор

С. Ю. Неклюдов (д-р филол. наук, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Москва, Россия; куратор направления «Теоретическая фольклористика»)

Редакция

М. В. Ахметова (канд. филол. наук, зам. главного редактора), *М. И. Байдуж* (зав. редакцией), *Н. П. Гринцер* (д-р филол. наук, куратор направления «Античная культура»), *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»), *Д. С. Николаев* (канд. филол. наук, координатор редакции), *В. Ф. Спиридонов* (д-р психол. наук, куратор направления «Когнитивные исследования»), *Д. А. Худяков* (канд. филол. наук, куратор направления «Востоковедение. Сравнительно-историческое языкознание») (Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Москва, Россия)

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), *М. А. Кронгауз* (д-р филол. наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия), *С. Ловелл* (PhD, Лондонский университет, Кингс Колледж, Великобритания), *В. А. Мау* (д-р эконом. наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Россия), *Ю. Л. Слѣзкин* (PhD, Калифорнийский университет в Беркли, США), *Т. В. Черниговская* (д-р филол. наук, д-р биол. наук, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия), *А. Шёлле* (PhD, Бристольский университет, Великобритания)

Куратор номера: *И. В. Ершова*

Научный редактор: *М. В. Ахметова*

Переводчик: *М.-В. В. Моррис*

Редактор английского текста: *Х. Баран*

Корректор: *Н. В. Сайкина*

Верстка, дизайн: *В. Ф. Лурье*

Веб-сайт: <http://shagi.ranepa.ru/steps>

E-mail: shagisteps-ion@ranepa.ru

Адрес редакции: Россия, 119571, г. Москва, пр-т Вернадского, д. 82, корп. 9, ауд. 2405

Тел.: +7 (499) 956-96-47

Журнал включен в следующие базы данных и электронные библиотечные системы: Научная электронная библиотека (Elibrary.ru), Ulrich's Periodicals Directory, Cyberleninka, ЭБС «Лань».

Публикуемые материалы прошли процедуру рецензирования и экспертного отбора.

© Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации

© Авторы

ISSN 2412-9410

Shagi/Steps. Vol. 5. No. 3. 2019

Editor-in-Chief

Sergei Yu. Nekliudov (Dr. Sci. (Philology), Responsible for Theoretical Folklore Studies Section; Russian State University for the Humanities, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia)

Editorial Team

Maria V. Akhmetova (Cand. Sci. (Philology), Deputy Editor-in-Chief), *Marina I. Baiduzh* (Editorial Staff Manager), *Irina V. Ershova* (Dr. Sci. (Philology), Responsible for Historical-Literary Section), *Nikolai P. Grintser* (Dr. Sci. (Philology), Responsible for Classical Studies Section), *Dmitry A. Khudiakov* (Cand. Sci. (Philology), Responsible for Oriental Studies and Comparative Linguistic Section), *Maria S. Neklyudova* (PhD, Responsible for Cultural Studies Section), *Dmitry S. Nikolaev* (Cand. Sci. (Philology), Editorial Coordinator), *Vladimir F. Spiridonov* (Dr. Sci. (Psychology), Responsible for Cognitive Studies Section), *Ilya A. Zhenin* (Cand. Sci. (History), Responsible for Historical Section)

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

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), *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), *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), *Vladimir A. Mau* (Dr. Sci. (Economy), The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russia), *Andreas Schönle* (PhD, University of Bristol, Great Britain), *Yuri Slezakine* (PhD, The University of California, Berkeley, USA), *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 History), The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russia)

Responsible for the issue: *Irina V. Ershova*

Academic Editor: *Maria V. Akhmetova*

English Language Editor: *Henryk Baran*

Layout Editor, Designer: *Vadim F. Lurie*

Website: <http://shagi.ranepa.ru/steps>

Postal address: Russia, 119571, Moscow, Prospect Vernadskogo, 82, corpus 9, room 2405

Tel.: +7 (499) 956-96-47

Translator: *Maria-Valeria V. Morris*

Copy Editor: *Natalia V. Saikina*

E-mail: shagisteps-ion@ranepa.ru

The journal is indexed in Elibrary.ru, Ulrich's Periodicals Directory, Cyberleninka, E.lanbook.com.

All articles published in the journal have been peer-reviewed.

© The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration

© Authors

СОДЕРЖАНИЕ

ПЕРЕВОД И/ИЛИ ПЕРЕПЕРЕВОД КЛАССИКИ

От редакции7

СТАТЬИ

Как переводить классику: мнение исследователей

- Н. С. Автономова. Перевод в контексте культуры: судьба
«Слов и вещей» Мишеля Фуко10
- М. Л. Андреев. Два русских «Декамерона»38
- Е. Е. Дмитриева. Перевод и переводимость: трудности метафизики
и эротики51
- Е. М. Луценко. Переводческое фиаско К. Д. Бальмонта: черновая редакция
«Ромео и Джульетты» У. Шекспира84
- В. А. Мильчина. Какого Бальзака мы читаем? Удачи и потери
в «классических» переводах «Человеческой комедии»104
- М. Б. Смирнова. Непереводимое и непереуловленное остроумие
«Назидательных новелл» Сервантеса125
- К. А. Чекалов. Трудности и загадки переводов «Таинственного острова»138
- И. О. Шайтанов. Как переводить жанр? Остроумие в английском
ренессансном сонете153

Как переводить классику: слово переводчикам

- Е. В. Баяевская. Новый «Сирано» и новый Пруст:
как решиться и как выполнить171
- Е. Бальзамо. «Муки совести» Августа Стриндберга — муки переводчика
(и исследователя)180
- О. Д. Дробот. Ибсен: особенности языка и новые переводы193
- М. Д. Яснов. Перевод как полиавторство: к вопросу о перепереводах206

РЕЦЕНЗИИ

Книги о переводе

- Н. С. Автономова. После Вавилона, или О переводе «непереводимостей»216
- Е. Е. Дмитриева. После Вавилона, или Испытание чужим226
- Н. А. Пастушкова. «Святое ремесло» переводчика237
- Е. И. Самородникова. Перевод, оригинал и недостижимый идеал:
случай В. Набокова241
- М. В. Черкашина. Теория культурного трансфера Мишеля Эспаня
как проблема перевода246

CONTENTS

(RE)TRANSLATING THE CLASSICS

Editorial note.....	7
---------------------	---

ARTICLES

Translating classical texts: Experts' views

N. S. AVTONOMOVA. Translation in the context of culture: The destiny of Michel Foucault's <i>The order of things</i>	10
M. L. ANDREEV. Two Russian <i>Decameron</i> s	38
E. E. DMITRIEVA. Translation and untranslatability: The difficulties of metaphysics and of erotica	51
E. M. LUTSENKO. Konstantin Balmont's fatal mistake: The draft translation of <i>Romeo and Juliet</i> by W. Shakespeare	84
V. A. MILCHINA. What is the Russian Balzac? Success and errors in "classic" translations of <i>La Comédie humaine</i>	104
M. B. SMIRNOVA. Untranslatable and untranslated wittiness in Cervantes's <i>Exemplary novels</i>	125
K. A. CHEKALOV. Problems and mysteries of <i>The Mysterious Island</i> 's translations	138
I. O. SHAYTANOV. How to translate genre? Wit in the English Renaissance sonnet	153

Translating classical texts: Translators' experiences

E. V. BAEVSKAYA. A new <i>Cyrano</i> and a new Proust: How to dare, how to perform	171
E. BALZAMO. "Remorse" by August Strindberg: Translator's and scholar's torments	180
O. D. DROBOT. New translations of Henrik Ibsen's contemporary dramas into Russian	193
M. D. YASNOV. Translation as polyauthorship: Concerning re-translations'	206

BOOK REVIEWS

Books on translation

N. S. AVTONOMOVA. After Babel, or On translation of "untranslatabilities"	216
E. E. DMITRIEVA. After Babel, or The testing by others	226
N. A. PASTISHKOVA. The "sacred craft" of the translator	237
E. I. SAMORODNOTSKAYA. Translation, the original text and the unattainable ideal: The case of V. Nabokov	241
M. V. CHERKASHINA. Michel Espagne's theory of cultural transfer as the translation problem	246

ОТ РЕДАКЦИИ

Предлагаемый вниманию читателя номер подготовлен по материалам международной конференции «Переводы классики: старые и/или новые», проведенной Лабораторией историко-литературных исследований ШАГИ РАНХиГС в апреле 2018 г. Конференция была посвящена актуальным проблемам исследования перевода как масштабного историко-культурного феномена: рецепции «чужого» текста (в лингвистическом, социальном, методологическом аспектах), способам взаимодействия своей и чужой культуры в поле перевода классического текста, подготовке научного перевода и издания классических текстов с учетом современного интеллектуального и социокультурного контекста.

Обращаясь к теме, как переводить классику сегодня и зачем нужны переводы классических текстов, мы стремились не только обобщить теоретические наблюдения ученых-литературоведов, но и поделиться опытом переводчиков-практиков. Все мы, и как исследователи, и как читатели, имеем дело с переводами классики, сделанными задолго до нас. Понятно, как относиться к переводам XIX в., — они давно стали фактами истории перевода, их можно и нужно изучать в этом качестве. А как быть с переводами 50-летней или даже 25-летней давности, которые постоянно переиздаются в наши дни? Вполне ли адекватно они воспроизводят оригинал? Можно ли считать, что есть переводы, сделанные «навсегда» и отменяющие необходимость новых попыток? А если новые попытки возможны, то как за них браться? Всем этим вопросам и была посвящена конференция, материалы которой составили основное содержание данного номера.

Представленные статьи охватывают самый широкий спектр проблем перевода художественных текстов. Среди них особое место занимает проблема выбора и смены переводческих стратегий, рассматриваемая как с точки зрения истории перевода в России, так и в контексте современных требований, предъявляемых к художественному переводу. В этом отношении показательно исследование двух русских переводов «Декамерона» Боккаччо, в котором противопоставлены классический перевод А. Н. Веселовского (1891–1892), близкий к оригиналу, остранный от читателя и призванный прежде всего заполнить ту пустоту, которая была образована в русской литературной традиции отсутствием аналогов «Декамерона», и «творческий» перевод Н. М. Любимова (1970), напротив, максимально приближающий оригинал к читателю (**М. Л. Андреев**). Отдельное исследование посвящено переводческой «неудаче» К. Д. Бальмонта, одного из известнейших переводчиков европейской драматургической классики; причинами этой «неудачи» стали смена переводческих принципов Бальмонта и его отход от вольного перевода в сторону максимальной близости к оригиналу, отразившийся в его версии «Ромео и Джульетты» Шекспира (**Е. М. Луценко**). Важнейшее место в истории русского перевода европейской классики занимают переводы сонетов Шекспира, призванные всякий раз «не обновить классический оригинал, а отменить старый перевод»: и здесь в центре исследования естественным образом оказываются ставшие классикой русской поэзии переводы С. Я. Маршака, ознаменовавшие собой сознательный жанровый сдвиг

в интерпретации ренессансного сонета (**И. О. Шайтанов**). Следующее исследование посвящено истории поисков особого «метафизического языка», способного выразить чувство и чувственность, которые начались во второй половине XVIII в. с переводов эротической (либертинской) литературы и не прекращались на протяжении всего XIX в., в конце концов оказавшись актуальными и в нынешние времена (**Е. Е. Дмитриева**).

В центре внимания участников конференции стояла такая проблема, как необходимость перепереводов многих памятников европейского классического наследия. Потребность в новых переводах — или, по крайней мере, в точечной коррекции старых — объяснялась по-разному: ошибками, неточностями и небрежением к переводу деталей историко-культурного характера в случае с переводами романов Бальзака, осуществленными в середине XX в. (**В. А. Мильчина**); необходимостью учесть современную комментаторскую традицию памятника, например, «Назидательных новелл» Сервантеса, которая позволила обогатить русский перевод сервантесовского текста многими присущими оригиналу аллюзиями, микроцитатами, философскими и риторическими топосами (**М. Б. Смирнова**); соображениями идеологического искажения, характерного для советской эпохи, и цензурных ограничений при передаче религиозной тематики, как в ситуации с переводами «Таинственного острова» Ж. Верна (**К. А. Чекалов**).

Перевод довольно часто оказывается не только способом ввода «чужого» текста в «свою» культуру, но и средством перемещения текста из разряда неклассики в разряд классики. Ярчайшим примером такой судьбы стал перевод книги Мишеля Фуко «Слова и вещи»; о рецепции книги, о тенденциях развития русского философского языка за последние несколько десятилетий и о ряде изменений, которые претерпевает начальный текст перевода при подготовке критического издания, рассуждает один из ее переводчиков и автор второй редакции перевода **Н. С. Автономова**.

Следует заметить, что когда речь заходит о переводе классических текстов, то переводчик — это всегда одновременно интерпретатор текста. Как точно заметила Н. С. Автономова, «перевод — это не смена одеяний: это процесс, в котором анализ и интерпретация интенсивно переплетаются на всех стадиях» (с. 34). Привлечение к обсуждению известных практиков перевода — это и есть попытка постичь данный процесс и понять масштаб той исследовательской работы, которую проделывают переводчики классики. Практический опыт всегда касается конкретного памятника, но неизбежно затрагивает гораздо более общие проблемы: так, исследователь истории переводов на европейские языки одного рассказа Стриндберга, описывая в том числе и реальное взаимодействие автора с переводчиками, ставит принципиальный вопрос о мере вольности переводчика в обращении с оригиналом (**Е. Бальзано**); новый перевод произведений Ибсена, предпринятый спустя почти сто лет после предыдущего, позволяет продемонстрировать сознательное стремление переводчика передать язык персонажей во всем богатстве его стилистической палитры, в том числе восстановив тонкий юмор оригинала, практически утерянный в прежних переводах (**О. Д. Дробот**). Рассуждения переводчика о способах передачи поэзии Верлена в итоге выстраивают некий процесс «полиавторства», где каждый следующий перевод

становится значимой репликой в интерпретации оригинала, помогающей прояснить смысл стихотворения (**М. Д. Ясн**ов). В свою очередь, выделение конкретных неудач, как, например, ошибочно выбранный размер в случае с переводом «Сирано де Бержерака» Ростана или искривленная временная структура в предшествующих переводах Пруста, дает возможность в принципе порассуждать о причинах и закономерностях, которые побуждают переводчиков к новым переводам (**Е. В. Баевская**).

Последний раздел номера содержит рецензии, а в некоторых случаях даже рефераты книг о переводе, вышедших в последние годы. На наш взгляд, в специальном номере, посвященном translation studies, такая часть не только уместна, но и нужна, ибо задает некий общий контекст той конкретной (хотя и чрезвычайно важной теоретически) проблематике, которая становится предметом анализа и рассмотрения в отдельных статьях первых двух разделов. Этот современный контекст важен и для собственно специалистов по истории и теории перевода, и для всех интересующихся этим замечательным культурным феноменом, с которым каждый из нас имеет дело — если не как исследователь, то просто как читатель.

Н. С. Автономова^{ab}

ORCID: 0000-0003-1234-919X

✉ avtomovanatalia@gmail.com

^a Институт философии РАН (Россия, Москва)

^b Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ (Россия, Москва)

ПЕРЕВОД В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРЫ: СУДЬБА «СЛОВ И ВЕЩЕЙ» МИШЕЛЯ ФУКО

Аннотация. В статье речь идет о сложной ситуации первоначального вхождения в русскую/советскую культуру знаменитой книги Мишеля Фуко «Слова и вещи» (Paris: Gallimard, 1966; в русском переводе: М.: Прогресс, 1977). Автор статьи считает перевод и публикацию книги «советским чудом». Для эпохи застоя выход — без единой купюры — книги, в которой, в частности, содержались остро критические размышления о марксизме, был неслыханным событием. Оно случилось уже более сорока лет назад. Однако в наши дни книга не стала перевернутой страницей истории познания. Интерес к эпохе 1960–1970-х годов как во Франции, так и в России, возобновился, и судьба книги стала вновь занимать историков, социологов, философов. Автор статьи, которому довелось вводить Фуко в русскую/советскую культуру и быть переводчиком данной книги (совместно с В. П. Визгиным), рассказывает об обстоятельствах ее перевода, о том, как она воспринималась в советское и отчасти в постсоветское время. В статье показана общая ситуация полного дефицита переводов современной западной философской и научно-гуманитарной литературы в советский период, на фоне которой появление перевода «Слов и вещей» стало удивительным событием; отмечены те особенности идейного содержания и строения книги, которые изначально привлекли внимание российских/советских исследователей к работе с этим текстом; очерчены некоторые тенденции развития русского философского языка в советский и постсоветский периоды, в частности, сформулирована задача выработки концептуальных языков в процессе перевода текстов современной западной философии и научной гуманитаристики (она не потеряла своей актуальности и поныне); представлен ряд изменений, которые претерпевает начальный текст перевода (1977) при подготовке нового критического издания.

Ключевые слова: «Слова и вещи», Мишель Фуко, эпистема, парадигма, семиотика, структурализм, язык, человек, «археология знания», концептуальные языки, перевод

Для цитирования: Автономова Н. С. Перевод в контексте культуры: судьба «Слов и вещей» Мишеля Фуко // Шаги / Steps. Т. 5. № 3. 2019. С. 10–37. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-10-37.

*Статья поступила в редакцию 20 декабря 2018 г.
Принято к печати 1 марта 2019 г.*

Shagi / Steps. Vol. 5. No. 3. 2019
Articles

N. S. Avtonomova^{ab}

ORCID: 0000-0003-1234-919X

✉ avtonomovanatalia@gmail.com

^a *Institute of Philosophy,
Russian Academy of Sciences (Russia, Moscow)*

^b *The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration (Russia, Moscow)*

TRANSLATION IN THE CONTEXT OF CULTURE: THE DESTINY OF MICHEL FOUCAULT'S *THE ORDER OF THINGS*

Abstract. The article deals primarily with the complex situation of Michel Foucault's *Les mots et les choses* (1966) being introduced into Russian/Soviet culture (1977). The translation and publication could be treated as a "Soviet miracle". During the "era of stagnation", publication without any cuts by the censorship of a book that included striking critical passages on Marxism was an unprecedented event. This happened more than 40 years ago. In the present period, due to a renewed interest in the period of the 1960s–1970s both in France and in Russia, historians, sociologists and philosophers ask themselves how could the book appear in the Soviet ideological and cultural context, who decided to publish it, what was its reception by readers, etc. The author of this article, who was fortunate to be able to introduce Michel Foucault to Soviet/Russian readers and who translated the book (together with V. P. Vizgin), discusses the circumstances of its translation and of how it was perceived in Russia during the Soviet and post-Soviet period. The article lays out the general situation during the Soviet period of a total absence of translations of contemporary Western philosophical literature; points out the features of content and structure of Foucault's book that attracted some Russian/Soviet scholars'; outlines the necessity of developing Russian conceptual languages, especially in the process of translating texts of contemporary Western philosophy and human sciences; and,

finally, enumerates some changes that the initial translation of the text underwent in the process of preparing a new critical edition.

Keywords: *Les mots et les choses, The order of things*, Michel Foucault, episteme, paradigm, semiotics, structuralism, language, human, “archeology of knowledge”, conceptual languages, translation

To cite this article: Avtonomova, N. S. (2019). Translation in the context of culture: The destiny of Michel Foucault's *The order of things*. *Shagi / Steps*, 5(3), 10–37. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-10-37.

Received December 20, 2018

Accepted March 1, 2019

Советское чудо

Как произведения чужой культуры входят в нашу жизнь, в наш интеллектуальный мир, в наши размышления? Для культовой книги современной французской философии — «Слова и вещи. Археология гуманитарных наук» Мишеля Фуко [Foucault 1966; Фуко 1977] — этот путь был затруднен, казалось бы, совершенно непреодолимыми препятствиями. Идеологическими, социальными, культурными. Здесь требуется историческая справка, особенно для тех читателей, которые знакомы с советской эпохой только по книгам и рассказам. Сейчас они видят вокруг себя и на прилавках книжных магазинов огромное множество современных книг по философии и научно-гуманитарным дисциплинам, переведенных с разных языков. Но так было не всегда: в советскую эпоху современная западная философия присутствовала на интеллектуальной сцене крайне ограничено — главным образом через описания, более или менее содержательные, в трудах специалистов по «критике современной буржуазной философии» (так официально называлась эта дисциплина). Этот дефицит был описан, в том числе автором этих строк, уже неоднократно, и в самом деле, легче было сказать, что было доступно на русском языке из философской литературы XX в., нежели перечислить, чего не было. Активно переводилась античная литература, неплохо было представлено раннее Новое время. Больше повезло эпохам «до Маркса», например, идеологам Просвещения и тем, кто попал в «три источника и три составные части марксизма»: английским политэкономистам, немецким философам-идеалистам и французским социалистам-утопистам. Неплохие шансы быть переведенными были у книг, далеких от идеологии (философия науки, Рудольф Карнап), и, очень выборочно, у западных «ученых-марксистов» (Люсьен Сэв); были переведены экуменистические Тейяр де Шарден и Альберт Швейцер, «Исследования по эстетике» Романа Ингардена. Однако для советского читателя не существовало ни Сартра (я имею в виду его философские работы), ни Хайдеггера, ни Ясперса, ни Гадамера, ни Гуссерля с Фрейдом — хотя в начале XX в. те же психоанализ или феноменология развивались в России вполне успешно. Сборники ИНИОН (Института научной информации по обществен-

ным наукам), в которых публиковались переводы фрагментов тех или иных произведений западной философской мысли, были, разумеется, недоступны широкому читателю. Оригиналы этих книг в крупнейших библиотеках имелись, но при этом нередко находились в спецхранах, куда допускали по специальному разрешению — для работы над той или иной темой.

А потому вполне понятно, что при переходе от советской эпохи к постсоветской обнаружились не только огромные дефициты информации, но также понятийные дефициты — ведь слова и мысли сами собой не переходят границы языков и культур, их нужно вырабатывать в своем языке и культуре, и это очень трудная работа. Процесс перевода с языка на язык, с культуры на культуру — привилегированная сфера такой работы. В процессе перевода возникают две главные интеллектуальные и культурные задачи — перевести/перевезти содержание мысли и одновременно выработать концептуальные языки, или средства, которые способны справиться с такой транспортировкой.

Символической вехой в культуре стал 1989 г., когда впервые после огромного перерыва, в 50-ю годовщину смерти Фрейда, был переиздан сборник его сочинений, а также вышли «Лекции по введению в психоанализ», и тем самым, можно сказать, открыт шлюз, ранее отделявший советского читателя от современной западной мысли — философской и научно-гуманитарной¹. Процесс ввода новой литературы в культуру шел вне всякой логики и хронологии, хотя активно взявшиеся за дело российские издатели и зарубежные программы и фонды (например, Translation Project и «Университетская библиотека» Сороса, программа «Пушкин» французского посольства в России) стремились придать упорядоченность процессу выбора, перевода, рецензирования и издания книг.

Если при «нормальном» развитии культуры перевод иностранной литературы обычно происходит более или менее постепенно, то в данном случае быстрое и почти одновременное появление на российской почве массы книг, возникших в разное время и в разных традициях, подчас почти блокировало возможности освоения этой литературы. К тому же неправильно было бы думать, что один только перевод с иностранных языков и культур или публикация какого-то архивного текста русской философии уже сами по себе закрывают концептуальные лакуны: для того чтобы это произошло, требуется усилие по вписыванию нового в культуру и, стало быть, его комментирование, изучение, апробирование новых понятий, нахождение взаимных артикуляций между уже существующим и входящим. Новые процессы привели к тому, что за последнюю четверть XX в. появились сотни книг по философии и гуманитарным наукам. В их числе — уже не понаслышке и не в кратких пересказах, а в солидных, репрезентативных текстах — в русскую культуру вошли десятки и сотни имен западных философов самых разных направлений: Х. Арендт, Т. Адорно, В. Беньямин, Ф. Брендано, М. Бубер, М. Вебер, Г. Зиммель, П. де Ман, Г. Маркузе, О. Шпенглер, М. Шелер, М. Хайдеггер, Р. Рорти, Дж. Остин, К. Гемпель,

¹ Кстати сказать, в том же 1989 г. был открыт и второй шлюз, закрытый в советскую эпоху, что позволило обратиться к той русской философии — как религиозной, так и нерелигиозной (реже), как отечественной, так и эмигрантской, — о которой в советское время не говорилось. Началась публикация серии «Из истории отечественной философии»; ею руководил журнал «Вопросы философии», а готовило к печати издательство «Правда».

Г. Райл, Х. Патнем, Ч.-С. Пирс, Дж. Сёрл, Х. Ортега-и-Гассет, А. Дж. Тойнби, Ю. Хабермас, Й. Хёйзинга, У. Эко и мн. др. Среди авторов, отчасти републикованных, были Б. Кроче, В. Виндельбанд, Э. Гуссерль, В. Дильтей, Э. Кассирер, Г. Риккерт и др., причем их труды вышли в более объемном виде, чем в начале века, до революции. Этот список далеко не полный, но он дает представление о том, как много нового появилось на российской интеллектуальной сцене. Этот процесс расширения кругозора сопровождался переменой социальных эмоций. Поначалу возникало чувство эйфории, надежда на то, что мы наконец-то поймем, что с нами происходит, применим к себе новые средства анализа и со всем разберемся, потом эти эмоции сменялись разочарованием. В любом случае оказывалось, что сэкономить на усилии самоосмысления не удастся: только внимательное соотнесение времени создания оригинального текста с временем его рецепции в культуре перевода позволяет понять, что из «чужих» понятий может войти в наш собственный концептуальный язык, а что останется за кадром как нечто маргинальное.

На фоне сказанного выше рассматриваемый здесь случай — перевод и издание «Слов и вещей» Фуко в период полного застоя [Фуко 1977] — это настоящее советское чудо. На российской/советской интеллектуальной почве эта книга недавно справила свое сорокалетие. В последние годы судьба «Слов и вещей» Фуко стала интересовать молодых историков и социологов; они стремились выяснить, как она вошла в культуру, кто ее ввел, кто принял решение о ее переводе и публикации, как ее восприняли и др. [Smirnova 2012; 2013]². Честно скажу, что ответить однозначно на вопрос, кому персонально мы обязаны ее официальным появлением на свет в советской России, пока не удастся, хотя я нашла у себя документ, из которого явствует, что мой контракт на перевод книги был подписан в конце 1975 г. директором издательства «Прогресс» Юрием Владимировичем Торсуевым. Его я никогда не видела и как-либо характеризовать не могу. И мне трудно сказать, была ли книга подписана в печать «по невнимательности» руководства издательства или по причине тонкого расчета умных людей.

Кажется, в данном случае — в обсуждении вопроса о том, как случилось, что книга вышла, — я имею право начать с себя. Впервые развернутая информация о книге Фуко и о ее авторе появилась в моей статье «Концепция “археологического знания” М. Фуко» [Автономова 1972]. Тогда я была еще в аспирантуре Института философии Академии наук СССР. По поводу этой публикации обращаю внимание на малый временной разрыв между созданием книги во Франции и ее представлением в России/СССР («Слова и вещи» вышли в 1966 г., а «Археология знания» — вторая работа, которая тоже освещалась в статье, — в 1969 г.). Статья вышла в разделе «Философия за рубежом», который набирался петитом. Журнал «Вопросы философии» имел тогда тираж 39 000 экземпляров. Его читали многие; в коридоре Института философии на Волхонке ко мне подходили коллеги и просили пояснить ту или иную концептуальную связку, многие находили для себя какой-то интересный фрагмент в изображении концепции Фуко, которую он назвал «археологией знания», чтобы отличить ее от обычной линейной кумулятивной истории.

² Несколько лет назад Елена Смирнова брала у меня интервью на эту тему, оно наконец-то дождалось своего часа (см.: [Автономова 2019]).

В противоположность истории археология не ищет предшественников и последователей, зачатки и влияния; ей важно лишь то, что находится в пределах «эпистемы» — синхронного среза культурной почвы как основы любого исследования, любого акта познания той или иной эпохи. Фуко вычленяет три такие эпистемы (от Возрождения до XX в.) и считает, что их конфигурации определяют собой способы постановки проблем, выбор объектов и средств их постижения в различные исторические периоды.

Почему эта книга стала для меня столь важной? В данном случае личные свидетельства имеют и более общее значение. Я пришла в философию из филологии и в аспирантуре стала искать для себя нечто, связанное и с языком и с философией, увлекалась по очереди теориями лингвистической относительности, учением о символических формах Кассирера. Все это было интересно, но душевного подъема не давало. А вот книгу «Слова и вещи» я запоем читала в 3-м зале Ленинской библиотеки, преодолевая большие языковые трудности: она вызвала у меня в тот период огромную радость и желание немедленно заняться проблематикой «французского структурализма», которая и стала предметом моего интереса на долгие годы. (В эту рубрику, напомним, наряду с Фуко и особенно «Словами и вещами» с той или иной мерой обоснованности/необоснованности включали антрополога Клода Леви-Строса, психоаналитика Жака Лакана, исследователя литературы и массовой культуры Ролана Барта, хотя соглашался именоваться структуралистом один только Леви-Строс.) По книге Фуко я сделала конспект от руки на сто страниц (ксерокопировальных машин тогда не было), который у меня вскоре украли: о переводе книги тогда речь не шла, так что он представлял информативную ценность — взяли почитать и не вернули.

Чем я могу объяснить духоподъемное воздействие этой книги, которую полюбила и о которой всем рассказывала? Она давала, как мне представлялось, захватывающую картину целого — состояний знания в тех областях, которые мы сейчас называем филологией, биологией, экономикой (а когда-то их прообразы именовались всеобщей грамматикой, естественной историей, анализом богатств) с Возрождения по XX в. Основа описания была семиотической (речь шла о разных соотношениях «слов» и «вещей» в разные периоды), короче говоря, огромные пространства познания были описаны и проанализированы без обращения к «базису» и «надстройке», что воспринималось, условно говоря, как нечто антиидеологическое. И тем самым освобождающее, открывающее путь объективному познанию в гуманитаристике, возможностей которого я искала как по склонностям характера, так и по полученному воспитанию/образованию (уже в те давние времена я читала как русских формалистов, так и московско-гартуских семиотиков, которые были тогда в самом начале своего пути).

При этом логика акцентирования синхронных связей в тот или иной период и разрыва длинных цепочек подчас приводила в «Словах и вещах» к парадоксальным следствиям, насчет обоснованности которых можно было спорить: так, при особом повороте взгляда «фиксист» Кювье, вопреки обычным представлениям, оказывался более современным мыслителем, чем «эволюционист» Ламарк. Марксизм, с которым в советское время связывалось представление о неопровержимой новизне в подходе к социальным и экономиче-

ским явлениям, трактовался у Фуко как нечто уютно уложившееся в эпистему XIX в., наряду с Рикардо, и чувствующее себя в ней «как рыба в воде», тогда как «в любой другой среде, — утверждал Фуко, — он перестает дышать» [Фуко 1977: 343] (в оригинале: «Le marxisme est dans la pensée du XIXe siècle comme poisson dans l'eau : c'est-à-dire que partout ailleurs il cesse de respirer» [Foucault 1966: 274]). Обращаю внимание: в итоге книга вышла без единой купюры; в ней есть только соответствующие, причем достаточно мягкие, постраничные комментарии, главным образом редакторские. Мои коллеги за рубежом до сих пор не могут в это поверить.

Удивительная особенность книги — показ сбалансированности частей и процессов в пределах синхронных срезов: если на одном конце современного мыслительного пространства был Витгенштейн, то на другом непременно оказывался Хайдеггер, если на одном — аналитика, то на другом непременно — онтология. Эти срезы, как уже говорилось, определялись тем или иным типом знакового отношения, господствующего в культуре. В возрожденческую эпоху определяющими были, по Фуко, отношения сходства между словами и вещами; в эпоху классического рационализма те и другие опосредовались мыслительным представлением, дискурсивно прописанным в линейном порядке языка; а в современной эпистеме определяющим для отношения слов и вещей было вторжение онтологических факторов — жизни, труда, языка, причем язык трактовался уже не как прозрачное средство записи мыслительных представлений, но как новый фактор, влияющий на саму возможность познания и его модальности. Человек появился на входе в современную эпистему, но сейчас, когда язык все больше онтологизируется, все больше превращается в некое самостоятельное бытие (это видно по современной литературе — Малларме, Арто, Русселю), шансы человека, по Фуко, идут на убыль: такие вот удивительные сообщающиеся сосуды!

Наряду с критикой марксизма, другой очевидно провокативный момент в книге — критика «антропологического сна». У Канта, как известно, речь шла о «догматическом сне» разума, при котором люди не различали, где место науке и на каких условиях, а где место метафизике. А тут речь идет о том, что антропологическая опора — на человека, на субъект, сознание, гуманизм — ненадежна для построения знания, в том числе и знания о человеке. Позднее Фуко в своих интервью неоднократно пояснял этот свой тезис, подчеркивая, в частности, ненадежность гуманизма как теоретической опоры знания о человеке: гуманизм как идеология есть нечто рыхлое и непрочное (*mou*), он может быть религиозным и атеистическим, может превозносить науку или же отрицать ее и др. Так с чего же мы начинаем, из чего исходим: из субъекта, смысла, человека или же из понятия, структуры? Фуко говорил, что наука не может иметь своим определением слово *экзистенциальный*, а вот слово *структуральный* — может [Foucault 1994b: 582], и даже, добавим от себя, должна иметь! Слово *структуральный*, продолжает Фуко, может быть эпитетом ко многим исследованиям и практикам в лингвистике, социологии, истории, экономике. Однако, кроме того, в общем познавательном поле такой подход не ограничивается абстракциями, но проникает в конкретное существование людей: забота о строгости, по Фуко, — это наша главная форма «честности» [Ibid.]. Высказывания Фуко о структурализме колебались и менялись, их анализ заслуживает отдельного исследования.

Откуда пришла лично к Фуко эта проблематика, этот сдвиг акцентов с субъекта, человека, сознания — на структуру, язык, бессознательное? Он очень четко обрисовывает этот перелом в интеллектуальной жизни своего поколения. А именно, он говорит о переходе от своих ранних настроений 1950-х годов к умонастроениям 1960-х. Мне уже доводилось об этом писать и цитировать свидетельство Фуко: «Мы воспринимали поколение Сартра как храброе и щедрое, имевшее страсть к жизни, политике, существованию. Но мы обнаружили нечто иное, другую страсть — страсть к понятию и тому, что я назыву “системой”» [Foucault 1994a: 514]. По мнению Фуко, этот перелом в его философских взглядах произошел где-то в середине 1950-х годов. Для Сартра важнее всего был смысл, и он искал его повсюду. Но Фуко выдвигает другие приоритеты и опирается при этом на «структуралистов», прежде всего на Дюмезиля. Таким образом, научные взгляды Фуко складывались не без влияния Жоржа Дюмезиля и его идеи структуры, но в целом его наставники имели разные взгляды: так, Жан Ипполит (переводчик гегелевской «Феноменологии духа» на французский язык) опирался на смысл и на субъект, тогда как Жорж Кангилем клал во главу угла понятие и систему. Предвосхищая итоги будущих исследований, отмечу здесь, что, как мне представляется, напряженная антиномичность этих полюсов (а именно субъект и смысл, с одной стороны, и понятие и система, с другой) не могла быть и не была раз навсегда разрешена в творчестве Фуко. Более того, она постоянно играла в нем динамическую, мотивационную роль; в частности, в поздний период творчества продвигала Фуко к построению этики нового типа — этики поступка, причем это был не возврат к экзистенциалистской схематике, но концептуальное движение, основанное на большой эмпирической работе, на учете опыта анализа системных и структурных закономерностей познания человеческих явлений.

Но эти поиски происходили уже в других работах Фуко, что же касается «Слов и вещей», то в этой работе антитеза языка, структуры, с одной стороны, и человека, смысла, с другой, была четко очерчена. Напомню известную цитату, которой завершается книга; в ней ярко суммируется подход Фуко к человеку:

Во всяком случае, ясно одно: человек не является ни самой древней, ни самой постоянной из проблем, возникавших перед человеческим познанием. Взяв относительно короткий временной отрезок и ограниченный географический горизонт — европейскую культуру с начала XVI века, — можно быть уверенным, что человек в ней — изобретение недавнее. Вовсе не вокруг него и его тайн издавна ощупью рыскало познание. Среди всех изменений, которым подверглось знание вещей и их порядка, знание тождеств, различий, признаков, эквивалентов, слов, — короче, среди всех эпизодов этой глубинной истории Тождественного лишь один, который начался полтора века назад и, быть может, скоро закончится, позволил явиться образу человека. И это было не избавлением от давнего беспокойства, не выходом из тысячелетней заботы к ясности осознания, не подступом к объективности того, что так долго было достоянием верований или философий, — это было результатом изменения фундаментального знания. Человек, как без труда показывает археология нашей мыс-

ли, — это изобретение недавнее. И конец его, быть может, недалек. Если эти диспозиции исчезнут так же, как они некогда появились, если какое-нибудь событие, возможность которого мы можем лишь предчувствовать, не зная пока ни его облика, ни того, что оно предвещает, разрушит их, как была разрушена на исходе XVIII века почва классического мышления, тогда — можно поручиться — человек исчезнет, как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке [Фуко 1977: 487] (в оригинале см. завершающую фразу книги: «l’homme s’effacerait, comme à la limite de la mer un visage de sable» [Foucault 1966: 398]).

Эта весомая заключительная фраза побуждала многих связывать с Фуко лозунг «смерти человека» в его наиболее деструктивном виде, однако никакой натуралистической разрушительности у Фуко не было. Более того, его мысль, как видно из приведенной выше цитаты, выражена в сослагательном наклонении: если изменится конфигурация эпистемы, то и образ (понятие) человека, и подходы к его познанию, и понимание «гуманизма» в европейской культуре самым решительным образом изменятся, а следы прежнего понимания — изгладятся, сотрутся, «как лицо, начертанное на прибрежном песке»³. Однако развернутое в этой книге высказывание Фуко на тему человека и археологии гуманитарных наук было, конечно, продуманно провокативным.

Первое время после выхода обзорной статьи я удивлялась: почему я, аспирант и недавний филолог, оказалась первой, кто захотел что-то сказать о Фуко и об этой книге, почему этого не сделал никто из философов? Но ведь и никто из филологов? Среди возможных объяснений предложу такое. В книге было много эмпирии, Фуко выступает в ней как последователь французской исторической школы, Башляра, Кангилема и др., придерживается установки на «малые имена»: крупные фигуры поглощаются изобилием редких имен. Философов это, возможно, раздражало, они в этом тонули. Однако важно и другое: интерес Фуко к трансцендентальному, к априорному, к условиям возможности познания был не слишком важен филологам и другим представителям эмпирических наук. В результате и те и другие не были достаточно внимательны к одной конструктивной особенности Фуко в его понимании человека и познания — к тому, что Фуко называл «эмпирико-трансцендентальным дублетом»; такое построение концепции позволяет связывать философское и специально-научное, образует мост между ними. В силу специфики моего институционального места (филолог в философии) эти дисциплинарные странности меня не смущали, напротив, очень обрадовали, так как давали новый взгляд на, казалось бы, привычные материи.

³ Чеканностью этой концовки я обязана М. Л. Гаспарову. Он очень не любил Фуко, считая его автором претенциозным и многословным, однако брался местами редактировать мой перевод «Слов и вещей», а позднее читал — по моей просьбе — поздние книги Фуко из «Истории сексуальности» на предмет выверки того, как трактуются им античные сюжеты, и находил подчас отсутствие необходимого и акценты на второстепенном. В том, что касается перевода итоговой фразы «Слов и вещей», признаюсь, что все мои варианты были менее убедительными, тогда как гаспаровская фраза «человек исчезнет, как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке» навсегда врезается в память.

Во Франции реакция на выход книги была оглушительной. Позже, во вступительной статье к ее переводу, я сделала большой, подробный обзор французских откликов, так как, к счастью, богатство коллекции иностранных журналов в Ленинской библиотеке той поры делало это возможным. Сторонникам структурализма Фуко казался слишком феноменологом (внимание к восприятию и онтологическим аспектам познания), феноменологи, напротив, видели в нем структуралиста, не уделяющего должного внимания проблеме смысла, а некоторые с удивлением, но не без оснований усматривали в его работе «трансцендентальный позитивизм».

В своей журнальной статье я решила представить концепцию Фуко через ломку структур классического рационализма: показать, что отныне сознание не мыслится как однородное, свободное, незамутненное и как соответственно меняется образ мира, который не видится как место реализации прямолинейных идеалов, причем сам способ постановки вопроса о человеке становится отдельной проблемой. Можно сказать, что происходит своего рода понижение уровня абстракций, которыми оперирует философия: в ее образ сознания включаются в той или иной мере и в той или иной форме социокультурные характеристики, онтологические факторы. Приоритетами «неклассической» мысли стали не сознание и прямолинейная история, но язык, структуры, их бессознательное функционирование — в жизни, в философии, в науках и др. Фуко очень четко показывает, что для современной философии, для современного гуманитарного познания самое важное — понять, как мысль может существовать под видом немысли, как человек находит возможность мыслить это немыслимое (в форме бессознательного, отчужденного человека и др.), как при этом мысль изменяет само бытие мыслящего [Фуко 1977: 416–417].

Важное отличие между французской и российской ситуациями восприятия структурализма связано именно с философскими аспектами этой проблематики. Тут обнаруживается огромная разница. Во Франции споры вокруг структурализма были, по сути, философскими, все основные философские направления — экзистенциализм, персонализм, феноменология в лице их лидеров, таких как Сартр и Рикёр, — выступали с критикой структурализма (недавно во Франции вышел по архивным материалам сборник, специально посвященный дискуссиям 1960-х годов вокруг «Слов и вещей» [Artières et al. 2009]). В Советском Союзе признать значимость философской проблематики структурализма, связанной, по сути, с новой трактовкой субъекта и познания, с выдвиганием на первый план языковых структур и механизмов бессознательного, было практически невозможно. Структурализм трактовался как конкретно-научная, отчасти общенаучная проблематика. Так что заглавие моей диссертации, а потом и книги — «Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках» — было по-своему революционным. В самом деле, «философские проблемы естествознания» как категория для поиска в каталогах Ленинской библиотеки существовали: они опирались на историю споров конца XIX — начала XX в. об определении материи, о познаваемости атома и о других подобных сюжетах, значимость которых для марксистской философии была легализована выступлениями Ленина по этим темам. С гуманитарными науками ситуация была иной: по сути, философией общественных наук (о гуманитарных науках говорили реже), был исторический материализм,

а потому какие-то иные «философские вопросы» были как минимум не вполне уместны. Поэтому для советского догматического марксизма французский структурализм (условно говоря, те же Леви-Строс, Лакан, Барт, отчасти Фуко и др.), который в ряде аспектов выступал как полновесная философская концепция, был именно в этом своем качестве неприемлем. Следовательно, моя задача была внутренне противоречивой и парадоксальной: эту философскую проблематику во французском структурализме нужно было одновременно и открыть, и замаскировать, представить как специально-научную и самое большее — общенаучную.

А в целом мой обзор не был бутылкой, брошенной в море; концепция Фуко, как она предстает в моем обзоре, стала новым словом, которое услышали, которым заинтересовались, хотя оценки этой концепции вовсе не были однозначно позитивными. В Институте философии большинство людей были тогда сторонниками, условно говоря, экзистенциализма (т. е. как раз такого подхода, который ставил на первый план субъект и смысл, а уж никак не язык и бессознательное). Например, Лев Филиппов, талантливый исследователь французской философии, рано умерший, и Генрих Батищев, который увлекался тогда ранним Марксом, а потом стал религиозным философом, признались друг другу в том, что они не подали бы мне руки (из-за моих структуралистских симпатий), если бы не знали, что я за человек (рассказал мне об этом Батищев).

На пути к изданию

Дальнейшая судьба книги выходит из области моих личных интересов в плоскость проблем перевода книги и ее издания: спрашивается, как книга, прочтенная и тем самым «переведенная» мною для себя, стала книгой, переведенной для других и опубликованной. Я уже говорила, что делилась со всеми вокруг моими восторженными впечатлениями. В любом случае моим мнением о книге с самого начала располагал Дмитрий Ханов, молодой сотрудник издательства «Прогресс», муж моей институтской коллеги Нателлы Колаковой, работавшей в секторе научной информации и многое переводившей для упоминавшихся выше реферативных сборников ИНИОН. Он и стал для меня связующим звеном с издательством «Прогресс». В свою очередь, Светлана Неретина рассказывала мне, что сторонником этой публикации в «Прогрессе» был глава отдела научного коммунизма Лен Карпинский; правда, в тот момент, когда я в конце 1975 г. подписывала контракт на перевод, его в «Прогрессе» уже не было. Как уже отмечалось, вопрос о том, кто убедил тогдашнего директора «Прогресса», Ю. В. Торсуева, что эту книгу нужно и, главное, можно издать, остается для меня открытым.

Перевод делался очень быстро. Договор я подписывала в конце 1975 г., в набор рукопись сдавалась уже в январе 1977 г., а в печать — в июне. Вступительную статью я написала ровно за неделю перед самым новым 1977 годом, но я была полностью готова к ее написанию, весь материал был продуман и в голове компактно сложен. Во всяком случае понятно, что при таких скоростях предполагаемого издания взяться за перевод всей книги я не могла. О поисках второго переводчика и о других обстоятельствах подготовки книги см.: [Автономова 2015: 10–16]. Для меня было принципиально важно сделать перевод

второй части книги, посвященной современным познавательным конфигурациям; мой соавтор (им стал Виктор Павлович Визгин, который занимался историей, потом философией науки, а затем очень интересно эволюционировал в своих философских предпочтениях) переводил первую часть, посвященную предшествующим эпистемам.

Книга вышла с грифом «для научных библиотек», а это значит, что в открытой продаже она не была, но все равно библиотеки, во всяком случае крупные, ее получили, она стала известна очень широко. Несмотря на особый гриф, тираж книги был и по тем временам немалый — 5000 экземпляров, а по нынешним временам — просто немыслимо большой для научной книги. Ее завезли и в так называемые социалистические страны. Мне доподлинно известно, что ее много читали в Болгарии, кажется, также в Польше и Венгрии.

Когда сейчас говорят, что в советские времена доступ к современной западной литературе был открыт, потому что люди могли читать оригиналы, это звучит неубедительно. Читать первоисточники могли специалисты по французской философии, но их было ничтожно мало, настоящих специалистов вполне можно было пересчитать по пальцам. В. П. Визгин, В. А. Подорога, Т. А. Клименкова писали о Фуко в научных сборниках, так что философская публика, а при желании и более широкая общественность могли таким образом знакомиться с его проблематикой. Однако в течение почти двадцати лет после выхода на русском языке «Слов и вещей» главным источником собственных представлений о Фуко для широкого читателя оставалась именно эта книга. Кажется, мое предисловие к изданию 1977 г. (оно потом перепечатывалось и в переиздании 1994 г.) получилось достаточно внятным; говорят, что его и сейчас используют для подготовки учебных курсов. Сразу после выхода «Слов и вещей» я попыталась предложить «Прогрессу» перевод другой книги Фуко, «Археологии знания» (идеологически нейтральной), но надо мной в издательстве незлобно посмеялись: радуйтесь тому, что получилось, остального дождетесь нескоро! Тот, кто смеялся, к сожалению, был прав.

Как уже отмечалось, главное, что импонировало мне во французском структурализме, — это стремление к объективности гуманитарного познания, и я говорила об этом как в предисловии к книге Фуко, так и в своей собственной книге о философских проблемах структурного анализа в гуманитарных науках, построенной целиком на французском материале [Автономова 1977]; после долгих проволочек, организованных институтским и издательским начальством (особенно активными ее противниками были ученый секретарь Института философии В. В. Быков и заведующий философской редакцией «Науки» Н. И. Кондаков), она все же вышла в свет, причем почти одновременно с переводом Фуко. Структуралистский поворот выражал стремление гуманитарных наук (антропологии, этнологии, психологии и др.) освободиться от субъективистских форм философии и одновременно — от идеологии в гуманитарном познании, обрести объективность собственными средствами. Этот философский пласт идей выходил на видное место в трудах французских структуралистов.

Во Франции имелось, кстати, широкое поле общественной восприимчивости к философии (этому способствовали и знаменитая система преподавания философии в старшем классе лицея, и написание «диссертации по философии»

фии» в качестве главного экзамена на аттестат зрелости), а потому полемика вокруг структурализма имела широкий общественный резонанс, подогреваемый множеством философских и общекультурных журналов, которые включались в 1960–1970-е годы в обсуждение споров между «экзистенциализмом» и «структурализмом», Сартром и Фуко, Рикёром и Леви-Стросом.

Этим французская ситуация радикально отличалась от российской/советской. Напомню, что вместо слова *семиотика* представителям Московско-тартуской семиотической школы пришлось изобрести понятие *вторичные моделирующие системы*: это помогало опознавать своих и было непонятно неблагосклонному официальному начальству. Но своей философии вокруг этого не было, точнее, ее не должно было быть. А потому Лотман старался держаться подальше от философских обсуждений (собственно говоря, от философии, воспринимаемой преимущественно в свете догматического марксизма). Когда российских (советских) структуралистов (например, того же Лотмана) упрекали, как это делала Юлия Кристева, в том, что они не строят собственную теорию субъекта или бессознательного, этот упрек был совершенно не историчным и внеконтекстуальным. Этого не было, потому что этого быть не могло.

Но ведь для того, чтобы рецепция книги состоялась, нужно было, чтобы импульсы индивидуального интереса были подхвачены многими. И когда меня спрашивают, зачем все это было мне нужно (почему я переводила именно это), данный вопрос должен быть адресован не только мне лично, но и всему философскому и гуманитарному сообществу того времени. Думаю, что никакого выбора тогда и не было. Именно вокруг «Слов и вещей» велись основные французские философские дискуссии. Отмечу вместе с тем созвучие структуралистской проблематики с некоторыми тенденциями в осмыслении Маркса и марксизма. В моей личной читательской биографии Фуко пришел вслед за Луи Альтюссером. А это значит, что он был прочитан в контексте идей «теоретического антигуманизма» (это Альтюссер середины 1960-х годов — периода книги «За Маркса» и коллективного труда «Читать “Капитал”»⁴). Но самое главное было в том, что Альтюссер 1960-х годов (его взгляды потом менялись, да и раньше были иными) четко выступал против Маркса-идеолога за Маркса-ученого, за Маркса-эпистемолога. Такая позиция в отношении марксизма была мне очень близка и представлялась весьма конструктивной⁴. В советском марксизме мне были наиболее интересны проблема превращенных форм (*Verwandelte Formen*), а также идея объективных мыслительных форм — все это изводы гегелевской проблематики, сопоставимые с некоторыми марксистскими интуициями и во многом проясняющие знаковое бытие языка, — их развивал М. К. Мамардашвили [1968; 1970], который, кстати, дружил с Альтюссером и переписывался с ним. Мне говорили, что Мамардашвили поддерживал публикацию моих первых статей — о Фуко и о Лакане — в журнале «Вопросы философии», где он был тогда заместителем главного редактора (при И. Т. Фролове).

⁴ В моей кандидатской диссертации о французском структурализме (1973) была глава о французском марксисте Луи Альтюссере как независимом источнике структурного подхода к Марксу периода «Капитала», однако при издании книги М. Н. Грецкий, который был официальным рецензентом рукописи, «не рекомендовал» публиковать ее на том основании, что взгляды философа-марксиста и взгляды представителей специальных областей знания не могут быть представлены рядоположно; в результате моя расширенная статья о концепции Альтюссера вышла в свет в совсем другом контексте в конце 1980-х годов [Автономова 1987].

Публикация этой книги опередила в России (СССР) свое время, и немного. А после этого вновь наступил провал, так что следующие переводы работ Фуко появились лишь в постсоветскую эпоху, в 1990-е годы. Соответственно, образ автора и его творчества по мере выхода этих работ становится другим. От «археологии знания» Фуко переходит к «генеалогии власти-знания» (это работы 1970-х годов) и к трудам, условно систематизируемым как «этика существования», «этика образования-себя», этика «заботы о себе» (это работы 1980-х годов) (об этой эволюции см. во многих моих публикациях, в частности [Автономова 2001; 2010]). По Фуко, власть имеет анонимные механизмы действия, она проникает во все формы общественной жизни. Ее нужно выявлять и изучать в самых разных сферах деятельности — в армии и в школе, в семье и в больнице. Дисциплинирование и нормирование, опирающиеся на принцип «всепоподнадзорности», определяют и предметы познания, и его методы. Что касается основных работ 1980-х годов — «Использование удовольствий», «Забота о себе», — то в них речь идет о том, какие формы самоотчета, какие практики и ритуалы «признания», «исповеди», а также «надзора» общества за индивидом конструируют наши представления о «сексуальности» в тот или иной исторический период. Интересно, что Фуко трактует механизмы власти не как «репрессивные», но как «производящие» в широком смысле слова. Более того: исследователь все больше внимания уделяет тем путям, на которых складываются возможности противодействия задаваемым обстоятельствам, прежде всего в виде «свободного слова», «парресии» (иначе — «вольноречие», «вольноговорение»).

Образ «Слов и вещей» в РИНЦ

Казалось бы, Фуко — уже во многом переведенный, Фуко — представленный через такие общезначимые предметы современного интереса, как психическая болезнь, медицина, тюрьма, секс, — все это уже давно устранило, нивелировало прежний интерес к «Словам и вещам» — книге, которая вышла во времена тотального интеллектуального дефицита и потому была обречена на успех. В самом деле, что может значить для современного читателя повествование о судьбе каких-то дисциплин в истории познания?! И потому я была очень удивлена, когда увидела, что и в наши дни книга «Слова и вещи» пользуется вниманием, спросом, активно цитируется. Сделать эти наблюдения позволил мне материал, представленный в Российском индексе научного цитирования (РИНЦ). В целом публикации, ссылающиеся на «Слова и вещи», охватывают современную (и несовременную) литературу и искусство, социологию, культурологию, естествознание и медицину, проблемы общей семиотики и коммуникации, вопросы права, образования и, конечно, проблемы общей и философской антропологии, современные гносеологические процессы, проблему субъекта и мн. др.

Вообще-то сорок лет — это достаточно большой срок, чтобы можно было судить о некоторых тенденциях в культуре и в интеллектуальной жизни. Что произошло с языком — русским концептуальным языком за эти сорок лет? Какие слова и понятия вошли в культуру, какие не вошли? Какие содержания были усвоены и освоены, что представляется устаревшим? Данные

РИНЦ ограничены, в данном случае они позволяют судить только о самом последнем этапе жизни этой книги в культуре, но все равно это дает интересный рецептивный материал, касающийся последнего десятилетия. Читатели 1970-х, 1980-х, 1990-х годов наверняка интересовались книгой по другим основаниям, нежели сейчас, во втором десятилетии XXI в.

Так что же при этом усваивается, что остается за бортом? Прежде всего создается впечатление, что освоение понятий или идей Фуко опирается на те или иные базовые ассоциации, которые меняются со временем. Когда-то, сорок и более лет назад, весомо звучали слова и понятия *археология*, *археология знания*: ими Фуко обозначил отличие этого знания от привычного образа исторического знания, которое ищет линейные связи; археология ведет глубинные раскопки, но на одном месте, в синхронном срезе. О том, что было важно для меня тогда, когда я вынесла слова «археология знания» в заглавие своей первой статьи о Фуко, сейчас почти не вспоминают. Итак, археологии нет, кстати, эпистемы тоже нет, или, точнее, об эпистемах говорят сравнительно редко, но ведь понятие эпистемы и у самого Фуко быстро ушло, практически исчезло. А что же есть? Парадоксально, но факт: на месте эпистем в современных отсылках к Фуко нередко появляются «парадигмы»! Напомню, что в 1970-е годы «Слова и вещи» Фуко и «Структура научных революций» Томаса Куна [Кун 1975; 1977; Kuhn 1962; 1970] были наиболее частыми отсылками в области, которая сейчас называется философией науки. Так вот, и сейчас в РИНЦ «Структура научных революций» Куна и «Слова и вещи» Фуко имеют близкие показатели цитирования. Однако терминологическая победа остается за Куном — «парадигма» пересилила «эпистему». Именно парадигма, основное понятие книги «Структура научных революций», стало наиболее универсальным способом обозначения совокупности принципов построения объектов и их исследования в ту или иную историко-научную эпоху.

В идеологическом смысле нервом обсуждаемой проблематики и определяющей темой при цитировании «Слов и вещей» оказывается пресловутая «смерть человека». В качестве реакции на «смерть человека» в рассматриваемых текстах может даваться критика ситуации, которая приводит к «смерти человека», могут предлагаться общие способы исправления такой ситуации (например, ее «гуманизация»; так, мне встретилась исследовательская тема «Гуманизация образования и проблема дефицита молодежных ценностей»), а далее ссылки начинают ветвиться по конкретным областям познания и практики.

В эпистемологическом смысле организующей идеей нередко становится системность, культурные коды, которые ее образуют. В этой связи чаще всего приводят цитату из предисловия Фуко к книге: «Основополагающие коды культуры, управляющие ее языком, ее схемами восприятия, ее обменах, ее формами выражения и воспроизведения, ее ценностями, иерархией ее практик, определяют для каждого человека эмпирические порядки, с которыми он будет иметь дело и в которых будет ориентироваться» [Фуко 1977: 37].

В операциональном смысле привлекательной проблематикой являются отношения семиотического типа в описании культуры, разного рода «слова» и «вещи», а также различные коммуникативные отношения (сюда могут относиться вопросы, связанные с понятием текста, моделями коммуника-

ции, функционированием нарративов, историческими модусами бытия книги и др.); есть тенденции построения «социальной семиотики», «юридической семиотики» и др.

Собственно о Фуко как персонаже философии и истории науки, судя по данным РИНЦ, пишут мало. Больше пишут о философии и эпистемологии гуманитарных наук. Однако редчайшей оказывается тема, которая, казалось бы, напрашивается сама собой: «Анализ гносеологического значения понятия “эпистема”». Очень уместными и в принципе продуктивными представляются такие темы, как: воплощение объективных мыслительных форм в утопическом сознании; категории и стили мышления (тут возникают вопросы: можно ли считать стиль научного мышления эпохальной или дисциплинарной характеристикой; следует ли изучать его внутри тех или иных дисциплин или на стыках дисциплин?); доминантные типы теоретизирования в эволюции отдельных областей знания, например, социологии и др. О самом понятии структуры пишут мало, но мне попала такая не вполне внятно сформулированная тема: «Новая структурная целостность правоохранительной деятельности на основе дискурсов субъектов права и общества».

Хотя книга «Слова и вещи» посвящена различным областям познания — как они предстают в разные эпохи, я нашла мало исследований о том, как складывались современные науки, гораздо больше отсылок к литературе и искусству. Подчас разнообразие тем, обсуждаемых со ссылками на «Слова и вещи», напоминает «китайскую энциклопедию» из Борхеса, на которую Фуко ссылается в начале «Слов и вещей». В области искусства это могут быть, например, такие темы, как алтайский ритуальный ковер и создание гетеротопии; эволюция тональной музыки и историческое знание; постфигуративность Ольги Тобрелутс и новый тип чувственности; архитектурная форма в изобразительном искусстве, архитектуре и дизайне. На материале литературы мне встретились такие темы, как языковые средства организации хронотопа в рассказах Петрушевской; чудачки и безумцы (тут возможны ассоциации с «Историей безумия» Фуко, написанной раньше, чем «Слова и вещи») как элемент поэтики плутовского романа в лирике В. С. Высоцкого; кавказские дневники как способ формирования речевого поведения русского писателя Л. Н. Толстого (в пределах этой тематики затрагиваются идеология этнических меньшинств (обертон американских прочтений Фуко), полилингвальность, проблемы войны и мира в полиэтнической среде и др., а сами дневники трактуются при этом как «претексты» для последующего творчества Толстого). Мы находим также немало более общих эстетических тем, таких как трансцендентализм русской литературы; Homo aestheticus как современный идеал и др.

Тесно связаны с переосмыслением антропологической тематики публикации по темам «Тертуллиан, медиа и трансгуманизм: онтология свободы и антропология насилия в постсекулярном мире», «Личность в виртуальном мире постчеловеческого персонологического постмодернизма», «Основные принципы актуализации личности в культуре». Осмысленно ложатся на проблематику Фуко темы истории, историософии, исторического познания, истории и теории истории, а вот с собственным термином Фуко «археология знания» авторы, как уже отмечалось, не очень знают, что делать. Современные иссле-

дователи могут впечатляться чем угодно («археологией знания», «генеалогией власти-знания», принципом «заботы о себе»), подчеркивая то, что им ближе. Это могут быть темы «власти-знания» и, соответственно, разные формы политической и социальной философии или темы «эстетики существования» и, соответственно, разные формы этического и эстетического (в широком смысле слова) восприятия человека.

Анализируя следы рецепции Фуко по данным РИНЦ, мы видим, что Фуко превращается со временем в некую совокупную фигуру автора, в которой нередко вообще не различаются исторические периоды, смена взглядов, а все предшествовавшее «Словам и вещам» и все следовавшее за ними в его творчестве одновременно приписывается автору. Отсюда и ссылки на «Слова и вещи» при обсуждении правовых, медицинских и других проблем, которые именно в «Словах и вещах» не обсуждались. Например, для «Слов и вещей» совершенно не характерны ссылки на производство знания под действием определенного механизма власти, если только не трактовать само преобладание определенных когнитивных семиотических моделей в тот или иной исторический период как форму принуждения, как способ навязывания определенной познавательной ориентации.

Трактовка Фуко в этом смысле зависит от того, прилагаем ли мы его мысли к обсуждению своих вопросов или в первую очередь пытаемся понять динамику его мысли, менявшейся во времени. Когда пишущему важно проиллюстрировать свои мысли высказываниями Фуко, последний трактуется фактически как персонаж, которому одновременно присуще все, созданное им в течение жизни, так что его идеи и труды 1970-х и 1980-х годов, да и более раннего периода приписываются книге, изданной в 1966 г.! Получается, что Фуко выступает как обобщенный автор и универсальный авторитет.

В целом вопрос о рецепциях и прочтениях, а также о ссылках и цитировании не такой простой, как кажется. Иногда сам факт наличия ссылок на концепцию или на конкретный текст трактуется как положительное свидетельство внимания к данному автору в истории культуры. Мне уже доводилось писать о М. М. Бахтине (для России он является абсолютным чемпионом по числу посвященных ему работ и количеству ссылок на его работы в мире) и говорить о том, что вряд ли Бахтин обрадовался бы, увидев все те «продолжения» и «применения» его идей, которые мы теперь видим [Автономова 2014; Avtonomova 2019]. Наверное, и Фуко далеко не всему бы обрадовался. Непредсказуемость мыслительных связей и ассоциаций, тем более в других культурах и социумах, может давать тем или иным произведениям самые неожиданные формы «послежизни», но это вопрос, который заслуживает дальнейшего изучения, а не однозначно восторженной оценки.

Завершая раздел о статьях, индексируемых в РИНЦ, я хочу наметить еще один поворот темы рецепции в культуре — саму возможность обсуждения вопроса о путях превращения «неклассики» в «классику». Не углубляясь в определение понятий, укажем лишь, что в целом ряде случаев то, что воспринималось в истории культуры как провокация или прорыв всех традиций, само начинает со временем восприниматься как «классика». Как известно, философской «классикой» стало со временем даже «философствование молотом» Фридриха Ницше. Можно предположить, что «Слова и вещи» тоже находятся

в процессе превращения в «классику». Как это можно сказать и о творчестве Фуко в целом, и о том, что с легкой руки американских теоретиков литературы и культуры теперь нередко называют «французской теорией», включая в нее, наряду с Фуко, еще Деррида, Делёза, Лиотара и других ярких мыслителей, прогремевших во Франции в 1960–1970-е годы, а теперь питающих социальную и гуманитарную мысль по всему свету. На основе больших эмпирических разысканий [Sapiro 2018: 68; Sapiro, Dumont 2016] современные французские и американские исследователи утверждают: «французская теория» (the French theory) превращается в классику. Этот процесс иллюстрируется на основе разветвленной сетки критериев, среди которых цитируемость в разных странах и в источниках разного типа, число переводов на самые разные языки, определенным образом фиксируемая устойчивость концептуального веса тех или иных идей и другие аспекты функционирования «символического капитала» (Бурдьё).

Некоторые замечания о переводе

Как уже отмечалось выше, в период перехода от советской к постсоветской эпохе обнаружились не только дефициты информации, но также недостаточная разработанность концептуальных языков, способных выражать новые содержания. Соответственно, для философов на очередь дня встала важнейшая задача — выработки русского философского языка (языков). Сейчас она кажется вполне понятной и почти тривиальной. Но я хорошо помню, что, предложив ее в качестве девиза для гуманитариев постсоветского периода, я столкнулась с непониманием и даже враждебностью. Когда в 1998 г. я выступила на Бостонском философском конгрессе с пленарным докладом «(Пере)сотворение русского философского языка» (см.: [Avtonomova 2001]), мне устроили обструкцию (это были некоторые представители высокого начальства, подчеркну, не из родного мне Института философии, а также провинциальные — впервые многочисленные — участники российской делегации). Этот мой призыв к выработке русского философского языка непосредственно относился к переводам постсоветской эпохи. Но и во времена перевода «Слов и вещей» необходимость разработки русского концептуального языка, разумеется, уже существовала, хотя она еще не формулировалась как нечто всеобщее значимое.

Прежде всего, еще до того как был сделан и опубликован перевод «Слов и вещей», встал вопрос о том, как переводить главное понятие книги — французское слово греческого происхождения, которое при написании латиницей (без акцентов) выглядит как *episteme*. В тех случаях, когда оно встречалось при упоминании Фуко в литературе, например у М. Н. Грецкого, в качестве эквивалента предлагалась калька с французского — несклоняемое в русском языке слово *эпистеме* (см., например: [Грецкий 1984: 120]). При поддержке М. Л. Гаспарова я с самого начала предложила слово *эпистема*, которое потом и закрепилось: оно было удобно для русскоязычной морфологии и синтаксиса. Так как перевод «Слов и вещей» был для меня первым большим переводом с французского, это было время выработки моего собственного франко-русского

словаря (такой словарь имеют все переводчики), т. е. совокупности индивидуальных переводческих предпочтений в тех случаях, когда речь идет о выборе одних эквивалентов среди других — допустимых и возможных.

Для меня это была очень трудная работа. В книге встречались термины, с которыми я раньше не сталкивалась. Одним из них, хотя и нечастым, было слово *pli* ‘складка’, достаточно модное в современной философии — оно есть и у Делёза, и у Деррида, и у Фуко, и у других философов, сейчас к нему все привыкли: *складка*, *загиб* принадлежат к регистру тех «топологических» понятий, которые в неклассической философии подчеркивают, можно сказать, включенность различия в сам процесс различения. Помню, как в результате долгих и бесплодных размышлений М. Л. Гаспаров с некоторой размахистостью предложил перевести его — в одном важном месте «Слов и вещей» — как «малый холмик». Фраза, над которой сейчас не знаешь, плакать или смеяться, получилась такая: «...человек <...> есть, несомненно, не более чем некий разрыв в порядке вещей <...> утешает и приносит глубокое успокоение мысль о том, что человек — всего лишь недавнее изобретение, образование, которому нет и двух веков, малый холмик, и что он исчезнет, как только оно примет новую форму» [Фуко 1977: 41]. Сейчас, разумеется, я пишу: «человек <...> [это] просто складка в поле нашего знания...».

А теперь перейдем к тем переводческим заменам слов и понятий, которые я предлагаю в готовящемся новом издании «Слов и вещей». Это будет третье издание; второе делалось в начале постсоветской эпохи, поэтому в нем количество, например, нелепых опечаток не только не уменьшилось, но, кажется, даже увеличилось. Я говорю здесь от своего имени, полагая, что мой соавтор В. П. Визгин сам, если захочет, сформулирует свои предпочтения.

Суммируя те изменения, которые произошли в моем сознании переводчика в сравнении с периодом первого перевода сорокалетней давности, могу выделить следующие. 1. Большая толерантность к латинизированным эквивалентам (поначалу апробировались русско-славяноязычные корни). 2. Более решительно вводятся термины в автономной позиции, без пояснительных слов, в качестве независимых терминологических единиц (тогда как поначалу они употреблялись с «разъяснениями» и дополнениями). 3. В большей мере учитывается специфический синтаксис оригинала; отныне сохраняются (в целом ряде случаев) предложения огромной длины, которые раньше, как правило, дробились. Все эти сдвиги, безусловно, осложняют работу читателя, но зато дадут более верное представление о специфике смысловой динамики оригинального текста, а также о ритме, конструкции фразы, о стиле мысли и языка автора.

Понятия, о которых далее выборочно пойдет речь, неброские, но они скрепляют многие значимые мотивы в книге. Мы остановимся здесь на таких словесных единицах, как *discours*, *articulation*, *organisation*, *finitude*.

Discours

Подробно о статусе и судьбе этого слова и понятия во французской культуре последнего полувека я пишу в книге «Познание и перевод» [Автономова 2008: 377–385; 2016: 389–397]. Важные вехи в жизни этого понятия представ-

лены в «Словах и вещах». Помимо того что понятие *discours* обозначало нечто вполне классическое — логически расчлененную речь, в период создания книги оно находилось (во французском терминологическом языке) в процессе кристаллизации своих новых смыслов, которые складывались на стыке лингвистики, психоанализа, социологии; общими усилиями была создана новая понятийная единица, снискавшая, пусть и недолгую, но громкую славу. *Дискурс* — это речь в социальных и культурных контекстах и взаимодействиях; он связан с историческими, политическими и др. обстоятельствами, а также с семиотическими, риторическими факторами высказывания, с теми или иными инстанциями власти.

Понятие дискурса в своем новом смысле развивается у Фуко прежде всего в книге «Археология знания» (1969), следующей прямо за «Словами и вещами»: речь здесь идет о «дискурсивных формациях» и «дискурсивных практиках», а также в его речи «Порядок дискурса», произнесенной на торжественной церемонии вступления в Коллеж де Франс (1970). Что же касается «Слов и вещей», то тут мы видим сосуществование двух смысловых ролей — старой и новой — в одной материальной оболочке. Основное значение этого понятия в «Словах и вещах», где оно служит опорой классической эпистемы, — это логико-лингвистическая расчлененность, противоположность интуитивному схватыванию, линейность. *Discours* здесь (во многих случаях Фуко пишет это слово с прописной буквы) — это прозрачный в своей структуре язык, способный артикулировать и анализировать представления. Мое переводческое решение заключалось в том, чтобы перевести этот опорный для всего классического мышления термин *Discours* как «дискурсия». Термин был согласован с Визгиным, который употреблял его в переводе первой части книги. Это слово было почти неологизмом (существовало лишь прилагательное *дискурсивный* в противопоставлении *интуитивному*), однако в разных контекстах внутри «Слов и вещей» оно представлялось вполне понятным и не вызывало, как я полагаю, сложностей восприятия. Что же касается других случаев употребления слова *discours* в «Словах и вещах», то оно переводилось как «речь», иногда «рассуждение». Сейчас, сорок и более лет спустя, представляется возможным чаще пользоваться словом *дискурс*, которое стало более привычным, особенно в таких теперь уже общепринятых случаях, как «научный дискурс» и др.

Как уже отмечалось выше, в отличие от классического мышления с его «дискурсией», дискурс, в котором существуют и взаимодействуют языковые и неязыковые процессы и происходит выход за рамки языка или, по крайней мере, языка, тождественного мышлению, стал в наши дни междисциплинарной сферой знания, в которой пересекаются интересы ряда дисциплин (лингвистика текста, психолингвистика, социология знания, семиотика, риторика и др.). В отличие от классического мышления, где слово *discours* отсылало к лингво-логической расчлененности, новое понятие *дискурс* выступает как нечто сугубо «недискурсивное» и даже антидискурсивное. И тут в качестве прилагательного вполне можно было бы употреблять слово *дискурсивный* (хотя, разумеется, во французском языке в любом случае сохраняется прилагательное *discursif/dicursive*), чтобы подчеркнуть, что речь идет о феноменах, не связанных с логико-лингвистической разверткой мысли. Мне уже доводилось отмечать в своих работах [Автономова 2008: 377–385; 2016: 389–397], что,

как это ни странно, сам факт сосуществования в рамках одной языковой формы (*discours*) двух не только разных, но даже отчасти взаимоисключающих понятий не отмечен Фуко отдельно. Возможно, сосредоточиться на понятийных сдвигах мешала полная сохранность, самотождественность языковой оболочки.

Articulation, articuler

У Фуко⁵ это понятие входит в четверку опорных элементов, характеризующих как классический, так и неклассический периоды европейской культуры: это «артикуляция», «обозначение» (десигнация), «деривация», «атрибуция».

В первом издании «Слов и вещей» я использовала разные варианты перевода слов *articulation, articuler* — «сочленение» («сочленять»), «расчленение» («расчленять»), а также придумала слово, которое мне поначалу нравилось, — «сорасчленение»: оно обозначает сочленение и расчленение как взаимосвязанные операции. Однако у этого переводческого неологизма была, как сразу заметно, излишне дерридианская стилистика («деконструировать» у Деррида это, по сути, «рас-по-строить», т. е. «расстроить» и «построить заново»); именно это заставляет меня сейчас отказаться от данной версии перевода, для Фуко неуместной.

В русском языке слово *артикуляция* связано прежде всего с речью и языком: артикулированная речь — это внятная, четкая речь с хорошим произношением слов и звуков; можно сказать, что применительно к языку *артикулированный* значит прежде всего членораздельный, разборчивый. Но это еще не все: членораздельный, артикулированный значит связный, понятный, осмысленный.

В большинстве франко-русских словарей *articulation* трактуется прежде всего как «сочленение»; это связано с образом суставов, которые организуют тело, делают его одновременно и гибким, и расчлененным; тем самым тело предстает как цельное и подвижное, но одновременно «членораздельное», отличное от единой массы. Однако франкоязычное употребление слова «артикуляция», «артикулировать» охватывает более широкий класс явлений и отношений. И Фуко этим активно пользуется. «Слова и вещи» дают множество контекстов подобного использования. Так, у Фуко речь идет об артикуляции и живой и неживой природы; о теории артикуляции и представлений, в силу которой слова отделяются друг от друга и могут быть связаны с содержаниями; о взаимных артикуляциях вещей и человеческого организма как основании трансцендентальной эстетики; об артикуляции и опыта тела и опыта культуры и др. Один из наиболее интересных случаев употребления понятий *articulation, articuler* у Фуко тот, где речь идет об артикуляции мысли с тем, что в ней самой и вне ее не является мыслью, но одновременно не есть нечто внешнее ей, с чем-то внутренним и одновременно внешним. В первом издании перевода говорилось: «мысль обращается к немислимому и сорасчленяется (*s'articule sur lui*) с ним» [Фуко 1977: 417]. Теперь я хочу

⁵ Здесь и далее я, как правило, не указываю страницы, даже когда цитирую фрагменты из уже существующего русского перевода Фуко, так как речь идет не о законченном тексте, но об экспериментах в ходе подготовки нового издания перевода.

сказать иначе: «мысль обращается к немыслимому и артикулируется во взаимодействии с ним» (см.: [Foucault 1966: 336]). Мне кажется, что эти варианты дополняют друг друга, потому что в глаголе *артикулироваться* дело идет не только о сочленении и расчленении, но и о взаимодействии в процессе функционирования тех или иных вещей и явлений. Так, Фуко ставит вопрос о том, как возможна двойная артикуляция — истории индивидов с бессознательным в культурах, а историчности культур — с бессознательным в индивидах [Фуко 1977: 479], и т. д., и т. п.

Какой переводческий вывод можно сделать из столкновения с таким материалом, исходя из существующей практики использования слова *артикуляция* в русском языке? Однозначного решения я не принимаю. Хотя обычно я стараюсь сохранять термины в переводе для опознавания стоящих за ними понятий, в данном случае я позволяю себе чередовать варианты сообразно контекстам. Иначе говоря, иногда употребляю слова *сочленишь* или *расчленишь*, однако позволяю себе — в тех случаях, где значение слова интуитивно воспринимается как более широкое, — писать *артикуляция*. Думаю, что *артикуляция* в русском концептуальном языке находится как бы на пути превращения в русскоязычное слово-понятие, основанное на метафорическом переносе значения слова с речевой артикуляции на более широкие области, подразумевающие внутреннее структурирование (если речь идет о каком-то одном предмете или сущности) или структурирование во взаимодействии с другими областями или предметами. Никто сейчас не скажет, продолжится ли эта тенденция более широкого употребления слов *артикуляция*, *артикулировать*, или заглохнет. Тут есть неопределенность, но, думаю, что она продуктивна, потому что дает шанс этого более широкому значению обрести крышу над головой.

Organisation

Изменения — в сторону приближения к оригиналу — претерпел в настоящем издании перевод термина *organisation*. Мы обсуждаем его перевод преимущественно в применении к органическому миру. Организация, по Фуко, в большинстве контекстов употребления термина есть внутренняя сообразность живого существа, которая, в частности, позволяет в процессе исследования переходить от его (разрозненных) признаков к обозначению, номенклатуре. Если в первом варианте я нередко переводила *organisation* как «органическая структура» (позже выяснилось, что точно так же поступали и английские переводчики «Слов и вещей»), то теперь я решила отказаться от термина *структура*, хотя слово *организация* в автономном употреблении подчас звучит непривычно и отвлекает на другие сюжеты.

Дополнительное обстоятельство заключается в том, что в данном случае необходимо более внимательно отнестись к собственной истории понятия *структура* у Фуко. Я лишней раз задумалась о том, что это понятие, особенно применительно к Фуко, нельзя упоминать всуе, заново просмотрев антологию критических оценок «Слов и вещей» во французской прессе [Artières et al. 2009]. Напомню, что Фуко в свое время, в 1960-е годы, пал жертвой успеха собственной книги, был одновременно и возвеличен и затравлен.

Его обвиняли — причем во французском политизированном интеллектуальном контексте это было очень сильное обвинение — в реакционности, в том, что на основе такой книги никакая прогрессивная политика невозможна. Как известно, Жорж Кангилем, знаменитый историк биологии и эпистемолог, вынужден был выступить в защиту Фуко, приведя в пример общезначимую для французских интеллектуалов икону — героя французского Сопротивления математика Кавайеса, который тоже был сторонником «понятия и системы» (а не смысла и субъекта, как у экзистенциалистов!), однако погиб за правое дело, и было бы, дескать, хорошо, продолжал Кангилем свою мысль, если бы и нынешние критики Фуко, особенно из лагеря экзистенциалистов и персоналистов, смогли бы поступить так же при соответствующих обстоятельствах! В любом случае Фуко в какой-то момент пришлось оправдываться и отрицать — с излишней горячностью — какое-либо свое отношение к структурализму, тем более положительное, а при переизданиях своих книг он даже вымарывал из более ранних произведений само слово «структурный», впрочем, вовсе не частое.

Итак, все это означает, что я заменяю «органическую структуру» на «организацию». Вот несколько примеров: «это пространство создается *организациями*, то есть внутренними связями элементов, ансамбль которых и обеспечивает функционирование»; «связь между *организациями* уже не может определяться тождеством одного или многих элементов, но тождеством отношений между элементами (при котором наблюдаемость уже не играет роли) и функцией, которую они выполняют»; соответственно, заглавие раздела будет «*Организация живых существ*» (*органическая структура* была, несомненно, лучше, но ничего не поделаешь!).

Finitude

Теперь обратимся к другой тенденции в современной работе над переводом — к легитимации автономных понятий, которые ранее, так или иначе, получали поясняющие обороты. Основной термин, на который мы обратим здесь внимание, — *finitude* (конечность). В русском языке близкими предметными отнесениями слова *конечность* являются части тела человека — верхние и нижние конечности (правда, как правило, во множественном числе!), что иногда может вызывать ложные ассоциации при употреблении слова *конечность* в философских контекстах, где речь идет о временности, преходящести, ограниченности человеческого бытия и специфике антропологии в контексте общей онтологии. Это слово не было привычным в русском философском языке. В первом издании книги я не употребляла слово *конечность* в абсолютной позиции и всегда вводила разъяснительные уточнения; говорилось не просто «конечность» (хотя в оригинале стояло именно *finitude*), но «конечность человеческого бытия» (что действительно так или иначе подразумевалось).

А теперь я делаю попытку легитимировать термин *конечность* как таковой: так, в заглавии соответствующего параграфа заменяю «Аналитика *конечности* человеческого бытия» (в первом издании перевода) на «Аналитика *конечности*». А вот еще несколько примеров: «вопрос о человеческом существе, о *конечности* [раньше в переводе было: «о ко-

нечности его бытия»] <...> тем самым приобретают значение и функции философии, но вместе с тем — редукции философии, или контр-философии»; «после Канта вопрос о конечности стал важнее анализа представлений»; «Чем прочнее человек утверждается в центре мира, чем дальше он продвигается в овладении природой, тем сильнее давит на него конечность, тем ближе он подходит к смерти». Итак, работа с термином *finitude* в русском переводе была работой по эмансипации, приведению русского философского слова *конечность* к независимому существованию. Разумеется, пока речь идет об определенной стадии процесса, а не о каком-то закрепившемся результате.

Все это лишь малая часть описания наметившихся изменений. Все эти сдвиги (особенно по автономизации понятий и сохранению авторского синтаксиса) свидетельствуют о том, что в работе над новым изданием перевода несколько меняется вектор соотношений в треугольнике «оригинал — переводчик — читатель». Если в первом варианте раньше в центре был читатель, а язык оригинала подтягивался к языку перевода (т. е. к языку читателя), то теперь мы пытаемся приблизить текст к языку оригинала. Можно сказать, что это означает большее внимание к означаемому оригинала.

* * *

Подведем итоги по двум линиям обсуждения. Одна касается предметного содержания книги — проблематики структурализма в осмыслении человеческих явлений. Другая — вопроса о переводе неклассики, которая становится классикой. В своих интервью Фуко, несмотря на некоторые эксцессы отрицания, вызванные идеологически и политически заостренной полемикой, давал очень разумные пояснения насчет того, что такое структурализм, каковы его важнейшие смыслы. С одной стороны, это частный структурализм — плодотворная методология, распространенная в частных науках. С другой стороны, это общая установка в спорах с так называемыми философиями субъективности. Главное — обобщенный (*généralisé*) философский структурализм: не притязая на конкретную работу в тех или иных областях, но анализируя, по сути, как мы можем сказать, синхронные динамические связи, он подходит к анализу «нашей современности». Потому он и оказывается способен, словами Фуко, давать нам «диагностику настоящего», что собственно и является целью современной философии, которая уже не остается в размышлениях о «вечном».

Словом, продолжим от себя, речь не идет о феномене истории, который уходит вместе с более или менее короткой исторической эпохой. Даже если «структурализм умер», то мысль о структуре не умерла; вне мысли о структуре — и, разумеется, о тех или иных способах выхода за ее пределы — познание в гуманитарных науках вообще невозможно. Весь вопрос в том, какие новые формы примет в будущем эта мысль о структуре: каждое поколение рождает ее заново. В любом случае материал рецепции «Слов и вещей» в советском и постсоветском интеллектуальном пространстве свидетельствует о долгосрочной значимости этого вопроса. Вопрос о «смерти человека» был провокацией, но он остается стимулом к тому, чтобы каждый раз по-новому ставить вопросы о месте человека в мире, о возможностях его познания, о реальных и виртуальных изменениях самого феномена человеческого в современную эпоху.

Отзвуки этих соображений слышны и в сфере вопросов о переводе в разных контекстах культуры. Задача перевода — перевоплотить новые содержания в языковом материале своей культуры. Однако перевод — это не смена одеяний: это процесс, в котором анализ и интерпретация интенсивно переплетаются на всех стадиях, что и делает перевод участником и даже условием возможности современной рефлексии. Размышления об уникальной судьбе «Слов и вещей» на российской почве подталкивают нас к еще одной мысли, которую мне хотелось бы здесь выразить в самом общем виде: нет такой системы, в которой не было бы «щелей». Но если это так, то неизбежное столкновение перевода с теми или иными пределами и границами — не только языковыми, но также политическими, социальными, культурными, историческими, терминологическими — не является основанием модного в наши дни вывода о некоей обобщенной непереводаемости. Люфт в системе, преодолеваемый жизненной практикой людей, свидетельствует о возможности рождения новых смыслов и о шансе преодоления очевидных и, казалось бы, непреодолимых границ. Сказанное относится не только к области политического, но и вообще — к любой сфере рождения нового.

Литература

- Автономова 1972 — Автономова Н. С. Концепция «археологического знания» Мишеля Фуко // Вопросы философии. 1972. № 10. С. 142–150.
- Автономова 1977 — Автономова Н. С. Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках (критический очерк концепций французского структурализма). М.: Наука, 1977.
- Автономова 1987 — Автономова Н. С. Этапы идейной эволюции Л. Альтюссера // Современные зарубежные концепции диалектики. Критические очерки / Отв. ред В. А. Лекторский. М.: Наука, 1987. С. 187–234.
- Автономова 2001 — Автономова Н. С. Фуко // Новая философская энциклопедия: В 4 т. М.: Мысль, 2001. Т. 4. С. 278–280.
- Автономова 2008 — Автономова Н. С. Познание и перевод. Опыты философии языка. М.: РОССПЭН, 2008.
- Автономова 2016 — Автономова Н. С. Познание и перевод. Опыты философии языка. 2-е изд., испр. и доп. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016.
- Автономова 2010 — Автономова Н. С. Фуко // Новая философская энциклопедия: В 4 т. 2-е изд., испр. и доп. М.: Мысль, 2010. Т. 4. С. 278–280.
- Автономова 2014 — Автономова Н. С. Между «голосом» и «кодом»: встречи и столкновения в коммуникативном пространстве // Проблемы и дискуссии в философии России второй половины XX в.: современный взгляд / Под ред. В. А. Лекторского. М.: РОССПЭН, 2014. С. 313–331.
- Автономова 2015 — Автономова Н. С. Французские «властители дум» в советском и российском контексте (опыт читателя и переводчика) // Философские науки. 2015. № 9. С. 7–23.
- Автономова 2019 — Автономова Н. С. Советское чудо: о переводе «Слов и вещей» / Интервью и предисл. Е. Смирновой // Логос. Т. 29. № 2: FOUCAULT vs ФУКО. 2019. С. 151–178.
- Грецкий 1984 — Грецкий М. Н. Марксистская философия в современной Франции. М.: Изд-во МГУ, 1984.
- Кун 1975 — Кун Т. Структура научных революций / Пер. с англ. И. З. Налетова. М.: Прогресс, 1975.

- Кун 1977 — Кун Т. Структура научных революций / Пер. с англ. И. З. Налетова. 2-е изд. М.: Прогресс, 1977.
- Мамардашвили 1968 — Мамардашвили М. К. Анализ сознания в работах Маркса // Вопросы философии. 1968. № 8. С. 14–25.
- Мамардашвили 1970 — Мамардашвили М. К. Форма превращенная // Философская энциклопедия: В 5 т. Т. 5. М.: Сов. энциклопедия, 1970. С. 386–389.
- Фуко 1977 — Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой; Вступ. ст. Н. С. Автономовой. М.: Прогресс, 1977 (2-е изд. СПб.: А-сэд, 1994).
- Artières et al. 2009 — *Les Mots et les Choses* de Michel Foucault: Regards critiques, 1966–1968 / Ed. par P. Artières et al. Caen: Presses Univ. de Caen; IMEC, 2009.
- Avtonomova 2001 — Avtonomova N. On the (re)creation of Russian philosophical language // The Proceedings of the Twentieth World Congress of Philosophy. Vol. 12. Bowling Green, Ohio: Philosophy Documentation Center; Bowling Green State University, 2001. P. 83–94.
- Avtonomova 2019 — Avtonomova N. S. Between “voice” and “code”: Encounters and clashes in the communication space // Philosophical thought in Russia in the second half of the 20th century: A contemporary view from Russia and abroad / Ed. by V. A. Lektorsky, M. F. Bykova. New York; London, Oxford etc.: Bloomsbury Academic, 2019. P. 261–276.
- Foucault 1966 — Foucault M. Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines. Paris: Gallimard, 1966.
- Foucault 1994a — Foucault M. Entretien avec Madeleine Chapsal [1966] // Foucault M. Dits et Ecrits. T. 1. Paris: Gallimard, 1994. P. 513–518.
- Foucault 1994b — Foucault M. «La philosophie structuraliste permet de diagnostiquer ce qu’est “aujourd’hui”» (Entretien avec G. Fellous) [1967] // Foucault M. Dits et écrits. T. 1. Paris: Gallimard, 1994. P. 580–584.
- Kuhn 1962 — Kuhn T. The structure of scientific revolutions. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1962.
- Kuhn 1970 — Kuhn T. The structure of scientific revolutions. 2nd ed., enl. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1970.
- Sapiro 2018 — Sapiro G. What factors determine the international circulation of scholarly books? The example of translations between English and French in the era of globalization // The social and human sciences in global power relations / Ed. by J. Heilbron, G. Sorá, T. Boncourt. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2018. P. 59–94.
- Sapiro, Dumont 2016 — Sapiro G., Dumont L. La diffusion internationale du structuralisme: entre appropriation et rejet // Résonances des structuralismes / Sous la dir. de J.-F. Bert, J. Lamy. Paris, Editions des archives contemporaines, 2016. P. 123–138.
- Smirnova 2012 — Smirnova E. Histoire de la traduction des philosophes français en URSS dans les années 1970: Mémoire de Master I Recherche / Collège Universitaire Français de Saint-Petersbourg. Saint-Petersbourg, 2012.
- Smirnova 2013 — Smirnova E. Traduction et circulation des textes philosophiques entre la France et l’Union Soviétique dans les années 1960–1970: Mémoire de Master II Recherche / Université Paris 7 Denis Diderot. Paris, 2013.

References

- Artières, P. et al. (Eds.) (2009). *Les Mots et les Choses de Michel Foucault: Regards critiques, 1966–1968*. Caen: Presses Univ. de Caen; IMEC. (In French).
- Avtonomova, N. S. (1972). Kontseptsiiia “arkheologicheskogo znaniia” Mishelia Fuko [Michel Foucault’s concept of “archeological knowledge”]. *Voprosy filosofii* [Problems of Philosophy], 1972(10), 142–150. (In Russian).

- Avtonomova, N. S. (1977). *Filosofskie problemy strukturnogo analiza v gumanitarnykh naukakh (kriticheskii ocherk kontseptsii frantsuzskogo strukturalizma)* [Philosophical problems of structural analysis in the humanities (a critical essay on French structuralism)]. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Avtonomova, N. S. (1987). Etapy ideinoi evoliutsii L. Altiussera [Stages of L. Althusser's conceptual evolution]. In V. A. Lektorskii (Ed.). *Sovremennye zarubezhnye kontseptsii dialektiki: Kriticheskie ocherki* [Modern foreign conceptions of dialectics: Critical essays], 187–234. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Avtonomova, N. (2001). On the (re)creation of Russian philosophical language. In *The Proceedings of the Twentieth World Congress of Philosophy* (Vol. 12), 83–94. Bowling Green, Ohio: Philosophy Documentation Center; Bowling Green State University.
- Avtonomova, N. S. (2001). Fuko [Foucault]. *Novaia filosofskaia entsiklopediia* [New philosophical encyclopedia] (Vol. 4), 278–280. Moscow: Mysl'. (In Russian).
- Avtonomova, N. S. (2008). *Poznanie i perevod. Opyty filosofii iazyka* [Cognition and translation. Experiments in the philosophy of language]. Moscow: ROSSPEN. (In Russian).
- Avtonomova, N. S. (2010). Fuko [Foucault]. *Novaia filosofskaia entsiklopediia* [New philosophical encyclopedia], 2nd ed., rev. and enl. (Vol. 4), 278–280. Moscow: Mysl'. (In Russian).
- Avtonomova, N. S. (2014). Mezhdru "golosom" i "kodom": vstrechi i stolknoveniia v kommunikativnom prostranstve [Between "voice" and "code": Encounters and clashes in the communication space]. In V. A. Lektorskii (Ed.). *Problemy i diskussii v filosofii Rossii vtoroi poloviny XX v.: sovremennyi vzgliad* [Problems and discussions in Russian philosophy of the second half of the 20th century: A contemporary view], 313–331. Moscow: ROSSPEN. (In Russian).
- Avtonomova, N. S. (2015). Frantsuzskie "vlastiteli dum" v sovetskom i russkom kontekste (opyt chitatelia i perevodchika) [The French *maîtres-penseurs* in the Soviet and Russian context (the experience of a reader and translator)]. *Filosofskie nauki* [Philosophical Sciences], 2015(9), 7–23. (In Russian).
- Avtonomova, N. S. (2016). *Poznanie i perevod. Opyty filosofii iazyka* [Cognition and translation. Experiments in the philosophy of language], 2nd ed, rev. and enl. Moscow; St. Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ. (In Russian).
- Avtonomova, N. S. (2019a). Between "voice" and "code": Encounters and clashes in the communication space. In V. A. Lektorsky, M. F. Bykova (Eds.). *Philosophical thought in Russia in the second half of the 20th century: A contemporary view from Russia and abroad*, 261–276. New York; London; Oxford etc.: Bloomsbury Academic.
- Avtonomova, N. (2019b). Sovetskoe chudo: o perevode "Slov i veshchei" [A Soviet miracle: On the translation of *The order of things*]. *Logos*, 29(2): FOUCAULT vs FUKO, 151–178. (In Russian).
- Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris, Gallimard. (In French).
- Foucault, M. (1994a). Entretien avec Madeleine Chapsal [1966]. In M. Foucault. *Dits et écrits* (Vol. 1), 513–518. Paris: Gallimard. (In French).
- Foucault, M. (1994b). "La philosophie structuraliste permet de diagnostiquer ce qu'est 'aujourd'hui'" (Entretien avec G. Fellous) [1967]. In M. Foucault. *Dits et écrits* (Vol. 1), 580–584. Paris: Gallimard. (In French).
- Fuko, M. (1977). *Slova i veshchi. Arkheologiya gumanitarnykh nauk* [Trans. from Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris, Gallimard]. Moscow: Progress (2nd ed.: St. Petersburg: A-cad). (In Russian).
- Gretskii, M. N. (1984). *Marksistskaia filosofia v sovremennoi Frantsii* [Marxist philosophy in contemporary France]. Moscow: Izdatel'stvo MGU. (In Russian).
- Kuhn, T. (1962). *The structure of scientific revolutions*. Chicago: Univ. of Chicago Press.

- Kuhn, T. (1970). *The structure of scientific revolutions*. 2nd ed., enl. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Mamardashvili, M. K. (1968). Analiz soznaniia v rabotakh Marksa [Analysis of consciousness in Marx's works]. *Voprosy filosofii* [Problems of Philosophy], 1968(6), 14–25. (In Russian).
- Mamardashvili, M. K. (1970). Forma prevrashchennaia [Transformed form]. In *Filosofskaia entsiklopediia* [Philosophical Encyclopedia] (Vol. 5), 386–389. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia. (In Russian).
- Sapiro, G. (2018). What factors determine the international circulation of scholarly books? The example of translations between English and French in the era of globalization. In J. Heilbron, G. Sorá, T. Boncourt (Eds.). *The social and human sciences in global power relations*, 59–94. Cham; Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Sapiro, G., Dumont, L. (2016). La diffusion internationale du structuralisme: entre appropriation et rejet. In J.-F. Bert, J. Lamy (Eds.). *Résonances des structuralismes*, 123–138. Paris: Editions des archives contemporaines. (In French).
- Smirnova, E. (2012). *Histoire de la traduction des philosophes français en URSS dans les années 1970* (Mémoire de Master I Recherche [Master's Thesis, Level I], Collège Universitaire Français de Saint-Petersbourg). St. Petersburg. (In French).
- Smirnova, E. (2013). *Traduction et circulation des textes philosophiques entre la France et l'Union Soviétique dans les années 1960–1970* (Mémoire de Master II Recherche [Master's Thesis, Level II], Univ. Paris 7 Denis Diderot). Paris. (In French).

* * *

Информация об авторе

Наталья Сергеевна Автономова

доктор философских наук
главный научный сотрудник,
Сектор теории познания,
Институт философии РАН
Россия, 109240, Москва, ул. Гончарная,
д. 12, стр. 1
Тел.: +7 (495) 697-93-93
ведущий научный сотрудник,
Лаборатория историко-литературных
исследований,
Школа актуальных гуманитарных
исследований, Российская академия
народного хозяйства и государственной
службы при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т
Вернадского, д. 82
Тел.: +7 (499) 956-96-47
✉ avtonomovanatalia@gmail.com

Information about the author

Natalia S. Avtonomova

Dr. Sci. (Philosophy)
Principal Research Associate,
Institute of Philosophy,
Russian Academy of Sciences (RAS)
Russia, 109240, Moscow, Goncharnaya Str.,
12, Bld. 1
Tel.: +7 (495) 697-93-93
Leading Researcher,
Laboratory for Historical-Literary Studies
School of Advanced Studies in the
Humanities,
The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public
Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospect
Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (499) 956-96-47
✉ avtonomovanatalia@gmail.com

М. Л. Андреев ^{abc}

ORCID: 0000-0002-5170-7634

✉ mikhailandreev1@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)

^c Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (Россия, Москва)

ДВА РУССКИХ «ДЕКАМЕРОНА»

Аннотация. В статье сопоставляются два перевода «Декамерона» Джованни Боккаччо — А. Н. Веселовского (1891–1892) и Н. М. Любимова (1970). Уникальность ситуации заключается в том, что новый перевод с течением времени не вытеснил старый и не был им оттеснен: оба перевода нашли место в современном книгоиздательском пространстве и, следовательно, как можно предположить, ориентированы на разные категории читателей. Веселовский в своем переводе придерживается принципа формальной верности подлиннику («буквализм»), что проявляется и на уровне отдельных внутрифразовых единиц (перевод «слово в слово»), и в сохранении синтаксического порядка. При этом искусственно состарить язык Веселовский не пытался. Любимов в целом придерживается принципов советской школы «творческого» перевода. Язык любимовского «Декамерона» — это обобщенный литературный язык XIX–XX вв., умеренно инкрустированный славянизмами, без модернизаций и почти без словесной изобретательности, свойственной, к примеру, переводу Рабле. Какую-то особую дикцию для своего «Декамерона» он выработать не пытался, в отличие от Веселовского. Оба переводчика отказываются от воспроизведения богатого риторического инструментария Боккаччо. Веселовский порой подвергает язык существенным перегрузкам (хотя и не прямой ломке), но именно благодаря этому остранению, этому языковому сдвигу, этой дикции, не имеющей в русской языковой традиции прямых аналогов, заполняет ту пустоту, которая образована отсутствием в русской литературной традиции аналогов «Декамерона». Заполняет далеко не до конца, но в целом можно утверждать, что это принципиально иной, чем у Любимова, тип перевода, приближающий не оригинал к читателю, а читателя к оригиналу.

Ключевые слова: Дж. Боккаччо, «Декамерон», перевод, буквалистский перевод, творческий перевод, А. Н. Веселовский, Н. М. Любимов

Для цитирования: Андреев М. Л. Два русских «Декамерона» // Шаги/Steps. Т. 5. № 3. 2019. С. 38–50. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-38-50.

Статья поступила в редакцию 25 декабря 2018 г.
Принято к печати 6 марта 2019 г.

Shagi/Steps. Vol. 5. No. 3. 2019
Articles

M. L. Andreev ^{abc}

ORCID: 0000-0002-5170-7634

✉ mikhailandreev1@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)

^c National Research University
Higher School of Economics (Russia, Moscow)

TWO RUSSIAN *DECAMERONS*

Abstract. The article juxtaposes two translations of Boccaccio's *The Decameron* — the one by Alexander N. Veselovsky (1891–1892) and the other by Nikolai M. Liubimov (1970). What is unique and noteworthy here is that, over time, the more recent translation neither displaced the older nor lost ground to it; both versions found their proper niches in today's book publishing market and hence, as one might infer, are intended for different categories of reader. Veselovsky, in his translation, keeps to the principle of formal fidelity to the original ('literalism'): this reveals itself both on the level of certain intra-phraseological units ('word-for-word' translation) and in preservation of the original syntactic order of the source text. Incidentally, Veselovsky did not attempt to artificially anachronize the language. Liubimov, on the other hand, follows, in the main, the principles of the Soviet school of 'creative' translation. The language of Liubimov's *Decameron* is the standard literary tongue of the 19th–20th centuries, which is moderately encrusted with Slavisms; it exhibits no modernizations, nor any particular verbal ingenuities that characterize, for instance, his translation of Rabelais. Unlike Veselovsky, Liubimov did not attempt to create a specific diction for his *Decameron*. Both translators refrain from re-creating the vast rhetorical array of Boccaccio. Veselovsky, at times, tugs at the language (though not outright violently); thanks to that technique of 'ostranenie' (defamiliarization), these linguistic displacements, this diction which has no direct analogs in the Russian tradition, he fills the void created by the lack of any counterparts of *Decameron* in the Russian literary tradition.

Yet his action is far from complete; by and large, it is possible to argue that Veselovsky's translation principally differs from Liubimov's in that rather than bringing the source text to the target audience, it brings the audience to the source text.

Keywords: G. Boccaccio, *Decameron*, translation, literal translation, artistic translation, A. N. Veselovsky, N. M. Liubimov

To cite this article: Andreev, M. L. (2019). Two Russian *Decamers*. *Shagi / Steps*, 5(3), 38–50. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-38-50.

Received December 25, 2018

Accepted March 6, 2019

Перевод «Декамерона» Джованни Боккаччо, принадлежащий А. Н. Веселовскому и вышедший при его жизни двумя изданиями (1891–1892 и 1896), — явление в русской переводческой традиции уникальное. Уникальность его в том, что это единственный прозаический перевод классического литературного памятника, который сделан в XIX в. и регулярно перепечатывается вплоть до наших дней. В этом отношении он сопоставим с поэтическими памятниками, с «Илиадой» Гнедича и «Одиссеей» Жуковского, и, подобно им, успешно выдержал конкуренцию с позднейшими переводами.

Со временем и сам перевод Веселовского стал считаться классическим («он вошел в классику русской культуры и зажил с ней одной жизнью» [Хлодовский 1992: 337]). Наряду с образцовой точностью особо отмечались и его выдающиеся литературные достоинства. Это, правда, не касается первых откликов на публикацию перевода. Все их авторы почти единодушно были несколько обескуражены тем, что сам переводчик обозначал как «шероховатости стиля», «накопления эпитетов», «длинно выходящую фразу» [Веселовский 1992: xii]. (Например: «...обаяния неподражаемой итальянской речи в русском издании не чувствуется. Верность, точность, правильность перевода не заменяют своеобразных красот флорентинского слога — даже при условии такой виртуозной и изысканно-добросовестной передачи оригинального текста, какую, без сомнений [sic!], должно считать перевод проф. А. Н. Веселовского» [Новые книги 1892: 52]). Затем, правда, эти голоса умолкли. На литературную безупречность перевода указывал и В. Ф. Шишмарев в 1920-е годы («Веселовский был не только замечательным исследователем литературных памятников, но, когда хотел, и тонким стилистом, владевшим превосходно русским языком и располагавшим богатейшим словарем» [Шишмарев 1927: xxvi]), и М. П. Алексеев в 1930-е («...перевод “Декамерона” представляет собой замечательное явление русской художественной литературы, и не только переводной (...), перевод этот сделан с присущим Веселовскому замечательным чутьем русского языка и его стилистических возможностей» [Алексеев 1939: 548]), и А. Л. Штейн в 1950-е («Перевод А. Н. Веселовского справедливо считается значительным памятником русского переводческого искусства. Отмеченный глубоким проникновением в содержание и стиль книги, этот

перевод доносит до читателя стилистическую манеру Боккаччо, лексическое богатство подлинника» [Штейн 1955: 24]), и Р. И. Хлодовский в 1990-е [Хлодовский 1992].

Иных мнений слышно почти не было. Только Штейн сопровождал свою хвалебную оценку оговоркой о том, что переводчик «несколько излишне» архаизировал язык перевода (что совершенно несправедливо: никакой архаизаторской установки у Веселовского не прослеживается), и еще Н. Б. Томашевский в преамбуле к первому изданию перевода Н. М. Любимова посетовал на «дословность и калькированный синтаксис» перевода Веселовского [Томашевский 1970: 663], что, впрочем, понятно, поскольку необходимость нового перевода надо было как-то обосновывать.

Новый перевод на какое-то время полностью вытеснил прежний из издательской практики: с момента выхода в свет перевода Любимова (1970) до 1988 г. перевод Веселовского не перепечатывался ни разу. Затем положение кардинальным образом изменилось: перевод Любимова оказался не вытеснен, но существенно потеснен (что, возможно, объясняется, хотя бы отчасти, и ситуацией с авторскими правами: наследникам Веселовского платить не надо). С 1988 по 2012 г. «Декамерон» Любимова переиздавался 24 раза, «Декамерон» Веселовского — 46, почти вдвое чаще.

Н. М. Любимов — пожалуй, самый знаменитый русский переводчик западноевропейской прозы, в основном французской, но не только. «Декамерон» завершает его работу по переводческому обновлению наиболее значимых памятников ренессансной литературы и составляет вместе с переводами «Дон Кихота» Сервантеса и «Гаргантюа и Пантагрюэля» Рабле своего рода триптих. Переводческая программа Любимова в целом вписывается в парадигму «советской школы» перевода (он же «реалистический», он же «творческий»). О ее лидере и главном теоретике Любимов отзывался неоднозначно¹, но по крайней мере разделял его взгляды на то, что является самым тяжким пороком, с которым нужно бороться на ниве художественного перевода. «Художественный перевод, как поэтический, так и прозаический, — искусство. Искусство — плод творчества. А творчество несовместимо с буквализмом» [Любимов 2012: 9] — такими словами открывается его книга о переводе².

Если позицию Любимова можно считать вполне определенной, то о Веселовском этого не скажешь. «Декамерон» — единственный его переводческий опыт, а несколько слов, сказанных в предисловии ко второму изданию, — едва ли не единственное его высказывание о принципах перевода (своего в первую

¹ С одной стороны, «неутомимый и страстный борец за истинно художественный перевод Иван Александрович Кашкин...» [Любимов 2012: 71], но с другой (в неподцензурных мемуарах), «Кашкин был человек психически больной, неуравновешенный, мнительный, подозрительный <...> Талантливый человек, Кашкин растратывал себя на недостойные выпады против тех, кого он избрал постоянной своей мишенью. На любом сборище переводчиков Кашкин с маниакальной привязчивостью бубнил одно и то же, одно и то же» [Любимов 2004: 343]. Характерно, что в 1953 г. Любимов дал безоговорочно положительный отзыв на перевод «Пиквикского клуба» А. В. Кривцовой и Е. Л. Ланна, который Кашкин последовательно критиковал начиная с 1930-х годов, а в статье 1952 г. подверг настоящей травле [Азов 2013: 132–133].

² В мемуарах свое неприятие буквализма Любимов возводил еще к детским годам, к урокам, полученным от матери.

очередь, но не только). Поставив себе целью «произвести, хотя бы приблизительно, впечатление, какое мы выносим из чтения подлинника» (что далеко не оригинально), Веселовский полагал (а это уже совсем не самоочевидно), что такой перевод «предполагает читателей, знакомых с историческим развитием изящного, чутких к оттенкам стиля, свойственным той или другой эпохе или тому или другому писателю, к наслоениям нашего поэтического словаря» [Веселовский 1992: xviii–xix]. Нетривиальность позиции Веселовского состоит в том, что переводчики XIX в., как правило, ориентировались явно или неявно на читателя демократического, иными словами малоподготовленного, в очень небольшой степени знакомого с «историческим развитием изящного» (зачастую с этим развитием мало были знакомы и они сами)³.

Ко всему прочему даже степень личного вклада Веселовского в перевод «Декамерона», что стало выясняться только сейчас, вызывает некоторые вопросы. Как установил в процессе подготовки академического издания (на время написания настоящей статьи еще не увидевшего свет) Л. В. Бессмертных, инициатива публикации русского «Декамерона» исходила не от Веселовского, а от издательства (московское Товарищество печатного дела и торговли «И. Н. Кушнерев и К°»), которое заключило с академиком договор о редактировании перевода, выполненного неким Павлом Дворжаком (лицо неидентифицированное, Л. В. Бессмертных считает, что это псевдоним, под которым скрывался П. П. Кончаловский, пайщик издательства Кушнерева, поддерживавший в ходе издания с Веселовским активную переписку). Поначалу Веселовский ограничивался редактурой, затем, когда выяснилось, что перевод, с которым он работал, неудовлетворителен, оплата Веселовскому была повышена и из издательских анонсов исчезло уведомление о переводе «под редакцией А. Н. Веселовского» (замененное на «перевод А. Н. Веселовского»). Когда наступил этот момент и окончательно ли Веселовский прекратил опираться на перевод Дворжака, установить не удалось — прежде всего потому, что в архиве ученого сохранилось очень мало свидетельств его работы над «Декамероном» (за исключением рукописи «Дня Пятого», которая позволяет заключить, что на данном этапе он продолжал редактировать чужой перевод). Но во всяком случае уже при подготовке второго издания представитель издательства, обращаясь к Веселовскому, заявлял: «Вы перевели “Декамерона”, частью пользуясь переводом Дворжака, по нашему заказу».

Перевод Веселовского действительно весьма точен, тут комплименты в его адрес вполне заслуженны. Ошибок микроскопически мало, и все они носят характер некоторой невнимательности. Например, в новелле II, 7 читаем: «так как она знала его язык» (надо: «так как он знал ее язык», *sappiendo la lingua di lei*) и «им отвели комнату на носу» (надо: «на корме», *nella poppa*). Любопытно, что эти ошибки повторяет Любимов («так как она понимала его язык», «им отвели помещенье в носовой части»), так что невольно возникает подозрение, что он в сомнительных случаях сверялся с переводом Веселовского. Правда, непонятно, как в его перевод переключевала вопиющая нелепость, возникшая в переводе Веселовского в результате явной опечатки (III,

³ И именно на такого читателя будет призывать ориентироваться И. А. Кашкин, критиковавший издательство «Academia» за то, что переводы, там публиковавшиеся, были адресованы не широкому читателю, а знатоку (см.: [Азов 2013: 103]).

3): «Если б я, не то чтобы совершила, но даже подумала о чем-либо противном его чести и жизни, то ни одна дурная женщина не была бы так достойна со- ж а л е н и я, как я» («сожаления» вместо «сожжения», *mai del fuoco degna come sare'io*). Тут остается только поставить знак вопроса⁴.

«Дословность», на которую указывал Н. Б. Томашевский, у Веселовского имеет место, с этим не поспоришь. Вот примеры калек, взятые из новеллы III, 1 и относящиеся к отдельным внутрифразовым единицам:

Веселовский	Любимов	оригинал
Словно черт сидит в теле	Ровно бес вселился	Il diavolo in corpo
Пошли ему Господь здоровую поясницу	Да ну его к богу	Tanto il faccia Iddio san delle reni
Явилось в душе столь сильное желание	Весь так и загорелся желанием	Venne nell'animo un disidero sì grande
Сообразив, что это не устроится	Для отвода глаз	Avvisandosi che fatto non gli verrebbe
Если вы пустите меня	Да вы меня только пустите	Se voi mi mettete costà entro
Когда он стал работать, день за днем	Мазетто целыми днями трудился	Il quale lavorando l'un di appresso l'altro
Говорили ему самые неприличные слова в свете	Ругались самыми непотребными словами	Dicevangli le più scellerate parole al mondo
Глупый детина, выросший не по уму	Дубина... В рост пошел, а ума не нажил	Egli è cotal giovanotto sciocco, cresciuto innanzi al senno
Ты начинаешь задумываться о беде прежде, чем она тебя посетила	Беды еще нет, а ты ее уже накликаешь	Tu cominci a aver pensiero del mal prima che egli ti venga
Совершенно растянувшегося	разлегшись	Tutto disteso
Ветер поднял ему платье спереди назад	Ветер задрал ему одежду	Avendogi il vento i panni dinanzi levati indietro
Вошла в такое же вождение	Распалась похотью	In quello medesimo appetito cadde

Это типичный перевод слово в слово, который ни один советский редактор, скажем, 1960-х годов в печать бы не пропустил и который в разгар войны с буквализмом клеймил еще К. И. Чуковский («чем точнее порой передаешь каждое слово переводимого текста, тем дальше от подлинника будет твой перевод» [Чуковский 1941: 224]). Конечно, в переводе Веселовского не встретишь

⁴ У Любимова ошибки (их больше, но, впрочем, тоже немного) возникают по другой причине — из-за неверного понимания итальянского текста. Вот пара примеров. «Когда <...> Мушьятто Францези <...> отбыл в Тоскану» (I, 1) — в оригинале он только собирается отбыть (*dovendone in Toscana venire*, у Веселовского правильно: «сбирался поехать»). В новелле IV, 1 «с крайним тщанием осмотревшись, дабы никто не проник в тайну их любви, Гвискардо спустился в пещеру» — в оригинале Гвискардо не осматривается, просто любовники договариваются, как им себя не выдать (у Веселовского: «распорядившись осмотрительно, как соблности свою любовь в тайне»). В новелле VI, 1 вместо «как-то раз все мы были у нее в имении» надо: «она была за городом, как мы сейчас» (*la quale per avventura essendo in contado, come noi siamo*).

такого откровенного насилия над языком, которое встречается в переводах XIX в., но подчас он очень близко подходит к границе, за которой это насилие начинает ощущаться: «она овладела с удивительной силой своим лицом» (ср. у Любимова: «напрягла все усилия, чтобы не перемениться в лице»), «твоя малая озабоченность выдать меня замуж» (ср. «ты не спешил с моим замужеством»), «вся моя обязанность относительно тебя совершена» (ср. «свой долг по отношению к тебе я исполнила»), «глаза, которые она, отягченная сном, держала закрытыми» (ср. «глаза, которые смежил ей глубокий сон»), «готовьтесь быть разбитыми и потопленными» (ср. «а не то мы вас одолеем и потопим в море»), «не взяв с нее ничего, кроме кое-какого поцелуя» (ср. «только успев и сорвать с ее уст поцелуй»), «я последую за тобой с чудесами силы» (ср. «на какие чудеса храбрости я способен»), «друзей, вооруженных под одеждой» (ср. «все они прятали под платьем оружие»), «сильно ударил его по голове, снеся половину ее» (ср. «ударом меча рассек ему голову надвое»). В общем, в примерах недостатка нет.

Что касается калькированного синтаксиса, еще одного замечания Н. Б. Томашевского, то и здесь спорить не приходится⁵. Несколько примеров:

Веселовский	Любимов	оригинал (I, 1)
Сбирался поехать в Тоскану вместе с Карлом Безземельным, братом французского короля, вызванным и побужденным к тому папой Бонифацием...	Отбыл в Тоскану вместе с братом французского короля Карлом Безземельным, которого туда вытребовал и вызвал папа Бонифаций...	Dovendone in Toscana venire con messere Carlo Senzattera, fratello del re di Francia, da papa Bonifazio addomandato e al venir promosso...

Веселовский сохраняет и синтаксический порядок (поэтому причастный оборот оказывается удален от определяемого слова), и причастный оборот (замененный у Любимова придаточным предложением), что создает тяжелую цепочку.

Веселовский	Любимов	оригинал (I, 1)
Сер Чаппеллетто «...» при том изощренном слухе, какой часто бывает у больных, услышал...	Между тем слух у многих больных бывает особенно тонок, и он расслышал...	Ser Ciappelletto «...» avendo l'udire sottile, sì come le più volte veggiamo aver gl'infermi, udì...

Веселовский пытается воспроизвести абсолютный герундий.

Веселовский	Любимов	оригинал (IV,1)
Она была так красива телом и лицом, как когда-либо бывала женщина...	То была самая статная и самая красивая женщина в мире...	Era costei bellissima del corpo e del viso quanto alcuna altra femmina fosse mai...

Веселовский пытается сохранить грамматическую конструкцию.

⁵ Хотя это изъясн только с точки зрения адептов «творческого» перевода, тогда как для сторонников других подходов — основная задача переводчика [Беньямин 2004: 41–42].

Веселовский

Так сказав, точно у ней в голове был источник влаги, без всякого женского вопля склонившись над чашей, она принялась, плача...

Любимов

В противоположность тому, как ведут себя в таких случаях женщины, Гисмонда не испустила ни единого вопля, — она молча склонилась над кубком, и, словно в голове у нее находился источник, стала проливать...

оригинал (IV, 1)

E così detto, non altramente che se una fonte d'acqua nella testa avuta avesse, senza fare alcun femminil romore, sopra la coppa chinatasi piagnendo cominciò...

Сохраняет синтаксическую последовательность.

Веселовский

Его настоящее имя было Галезо, но так как ни усилиями учителя, ни ласками и побоями отца, ни чьей-либо другой какой сноровкой невозможно было вбить ему в голову ни азбуки, ни нравов, и он отличался грубым и неблагозвучным голосом и манерами, более приличными скоту, чем человеку, то все звали его как бы на смех Чимоне.

Любимов

Как ни бился с ним учитель, как ни старался пронять его лаской и таской отец, на какие только ухищрения ни пускались другие — учение ему так и не далось, он так и не пообтесался, голос у него был грубый и для ушей неслышимый, вообще это был не человек, а животное — вот почему, хотя настоящее имя его было Галезо, все в насмешку называли его «Чимоне».

оригинал (V, 1)

Il cui vero nome era Galeso; ma per ciò che mai né per fatica de maestro né per lusinga o battitura del padre o ingegno d'alcuno altro gli s'era potuto meter nel capo né lettera né costume alcuno, anzi con la voce grossa e deforme e con modi più convenienti a bestia che a uomo, quasi per ischernò da tutti era chiamato Cimone.

Любимов переносит начало фразы ближе к концу, а началом делает разъединяющую их подчинительную конструкцию, — Веселовский строго следует за синтаксисом оригинала.

Веселовский

Когда Чимоне увидел ее, опершись на посох и не говоря ни слова, точно никогда дотоле не созерцал женского образа, он с величайшим восхищением принялся...

Любимов

Узрев ее, Чимоне оперся на посох и молча, с неизъяснимым восторгом, как будто впервые видел женщину, устремил на нее...

оригинал (V, 1)

La quale come Cimone vide, non altramente che se mai più forma di femina veduta non avesse, fermatosi sopra il suo bastone, senza dire alcuna cosa, con ammirazion grandissima la incominciò...

Поскольку Веселовский в основном сохраняет синтаксическую последовательность оригинала, то выходит, что Чимоне изумился при виде Ифигении настолько, что оперся на посох.

Что касается лексики, то впечатление, будто Веселовский излишне архаизировал язык перевода (А. Л. Штейн), возникнуть может, но производится не сознательной установкой переводчика, а естественным старением языка. Когда Веселовский говорит о Чаппеллетто, что тот готов был составлять ложные акты «по востребованию» («по первому требованию» у Любимова), то это не

архаизм, а для его времени нормальное словоупотребление (у А. Амфитеатрова, скажем, это слово встречается в сходном смысле не один раз). Точно таким же нормальным словоупотреблением является оборот «во всю его жизнь» (у Любимова, естественно, «за всю его жизнь») — его можно встретить у Лескова, Мережковского, Дорошевича и далее, вплоть до Даниила Данина. «В возмездие» в смысле «в награду» — также для XIX в. норма. Некоторые устарелости в переводе Веселовского попадают, но их так немного, что они никак не могут возникать как результат программной установки. Искусственно состарить язык Веселовский не пытался — это можно утверждать вполне определенно. Это пытался сделать Любимов. У него мы находим «сей» (когда у Веселовского «этот»), «коего» (ср. «которого»), «платье» (ср. «одежда»), «молвила» (ср. «сказала»), «узрел» (ср. «увидел»), «чаял» (ср. «нуждался»), «инок» (ср. «монах»), «всечасный» (ср. «бесконечный»), «всеправедный» («такой судия, как он») и пр. В этом отношении Любимов занимает особую позицию в рамках школы «советского перевода», поскольку ее главные теоретики, и К. И. Чуковский, и И. А. Кашкин, против воспроизведения «возраста языка» выступали весьма активно. «Архаических вычур» он избегал, но «словесный колорит эпохи» передать пытался — с помощью всякого рода «стилистических мелочей» [Любимов 2012: 125–127]. Переводя Боккаччо, он искал эти «мелочи», по его собственным словам, у русских писателей XVIII — начала XIX в., Сумарокова, Хераскова, Богдановича, Княжнина, Капниста и др. [Там же: 92].

Переводы Любимова заслуженно славятся своим языковым богатством. Но и перевод Веселовского лексически бледным никак не назовешь: В. Ф. Шишмарев отнюдь не преувеличивал, когда говорил о его «богатеишем словаре». Одной из тенденций отбора слов из этого лексикона является русификация, но не агрессивная и не тотальная. «Местечко» (*castello*), «горница» (*camera*), «хутор» (*possessione*), «околоток» (*paese*) — это и сравнить нельзя с тем, что позволял себе самый популярный в XIX в. переводчик европейской прозы Иринарх Введенский (см.: [Левин 1985: 138–140]), не говоря уж о таких казусах, как «Илиада» Б. Ордынского. Столь же невелик и объем того, что во времена Веселовского воспринималось как просторечие и что проявляется у него только на уровне отдельных слов: «прилучиться» («не прилучилось с ним того...»), «стакиваться» (в смысле «заигрывать»), «похватки» (в смысле «привычное действие», «навык»).

Чего Веселовский совершенно не пытается воспроизвести, так это разнобразный риторический инструментарий «Декамерона» — инверсии, параллелизмы, клаузулы, рифмы, стихоподобный ритм (см.: [Бранка 1983: 58–101]). Вот знаменитое начало «Декамерона»:

Веселовский	Любимов	оригинал
Соболезновать удрученным — человеческое свойство, и хотя оно пристало всякому, мы особенно ожидаем его от тех, которые сами нуждались в утешении и находили его в других.	Соболезновать страждущим — черта истинно человеческая, и хотя это должно быть свойственно каждому из нас, однако ж в первую очередь мы вправе требовать участия от тех, кто сам его чаял и в ком-либо его находил.	Umana cosa è aver compassione degli afflitti: e come che a ciascuna persona stea bene, a coloro è massimamente richiesto li quali già hanno di conforto avuto mestiere e hannol trovato in alcuni.

В оригинале в этой фразе четырежды встречается курсус планус (выделено разрядкой) — в переводах этого, конечно, нет, но Любимов дважды прибегает к инверсии («черта истинно человеческая», «в ком-либо его находил»), пытаясь таким способом подчеркнуть ритмическую маркированность периода. Инверсии он вообще не избегает («всечасным подвергается опасностям»), хотя и ее использует довольно скупой (тогда как в оригинале она постоянна). Замечает он и рифмы: «рассказчик не занимательный, но человек проникательный» (*Era molto migliore intenditor che novellatore*, VI, 1, у Веселовского: «более чуткий к намекам, чем хороший рассказчик», без всякой рифмы). Пытается с помощью соответствующей лексики выделить места, в которых угадывает присутствие высокого стиля («Ты достигнуло м е т ы, к коей стремишься всякий, ты покинуло сию плачевную юдолю с ее скорбями»). Веселовский тоже помнит о том, что речь Боккаччо «всегда несколько торжественно поднята» [Веселовский 1992: xiii], но прибегать для ее передачи к риторическим приемам в свой антириторический век не рискует.

Хотя Любимов и говорил, что, работая над переводом «Декамерона», обращался в поисках образцов к русскому XVIII в., ни Сумароков, ни Херасков следов здесь не оставили. Язык любимовского «Декамерона» — это обобщенный литературный язык XIX–XX вв., умеренно инкрустированный славянизмами, без модернизаций и почти без словесной изобретательности, свойственной, к примеру, переводу Рабле. Какую-то особую дикцию для своего «Декамерона» он выработать не пытался. Перевод блестящий, слов нет, но полностью укладывающийся в рамки основных переводческих моделей своего времени.

Нельзя сказать, что перевод Веселовского из таковых выламывается. Буквализм XIX века был известен, но либо в качестве нежелательного эффекта от конвейерной работы журнальных переводчиков, либо в качестве принципиального подхода к переводу стихотворной классики, и в последнем случае (в случае переводческой деятельности Афанасия Фета, к примеру) он был подвергнут более или менее единодушному осуждению. И опыт Веселовского, как мы помним, был встречен на первых порах отнюдь не всеобщей овацией, зато без всяких проблем вошел в эпоху буквализма, явившись своего рода предтечей деятельности А. Франковского и Е. Ланна: не случайно его «Декамерон» пять раз выходил в издательстве «Academia» именно в 1927–1933 гг. (но затем, после победы над буквализмом, переиздавался только дважды, пока на исходе советской эпохи монополия «творческого» перевода не была поставлена под сомнение). Веселовский, придерживаясь в своем переводе и лексического, и синтаксического буквализма, порой подвергает язык существенным перегрузкам (хотя и не прямой ломке, как, например, в брюсовской «Энеиде»), но именно благодаря этому острашению, этому языковому сдвигу, этой дикции, не имеющей в русской языковой традиции прямых аналогов, заполняет ту пустоту, которая образована отсутствием в русской литературной традиции аналогов «Декамерона». Заполняет далеко не до конца, риторические убранства «Декамерона» он отвел в сторону, но в целом можно утверждать, что это принципиально иной, чем у Любимова, тип перевода, приближающий не оригинал к читателю, а читателя к оригиналу⁶. Не случайно для правильного восприятия его перевода ему требовался читатель, знакомый с «историческим развитием изящного».

⁶ Разграничение М. Л. Гаспарова, которое встречается во многих его работах, впервые в [Гаспаров 1971: 110–113].

Литература

- Азов 2013 — *Азов А.* Поверженные буквалисты. Из истории художественного перевода в СССР в 1920–1960-е годы. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013.
- Алексеев 1939 — *Алексеев М. П.* Комментарии // Веселовский А. Н. Избранные статьи / Под общ. ред. М. П. Алексеева и др.; Вступ. ст. В. М. Жирмунского, А. А. Смирнова; Коммент. М. П. Алексеева. Л.: Гос. изд-во «Худ. лит.», 1939. С. 521–571.
- Беньямин 2004 — *Беньямин В.* Задача переводчика / Пер. И. Алексеевой // Беньямин В. Маски времени: Эссе о культуре и литературе / Сост., предисл. и примеч. А. Белобратова. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 27–46.
- Бранка 1983 — *Бранка В.* Боккаччо средневековый. М.: Радуга, 1983.
- Веселовский 1992 — [*Веселовский А. Н.*] Вместо предисловия. Предисловие ко II-му изданию // Боккаччо Дж. Декамерон: В 2 т. / [Пер. и предисл. А. Н. Веселовского]. Репринтное воспроизведение [изд. 1896 г.]. М.: Наука, 1992. Т. 1. С. ix–xxvi.
- Гаспаров 1971 — *Гаспаров М.* Брюсов и буквализм (по неизданным материалам к переводу «Энеиды») // Мастерство перевода. Сб. 8. М.: Сов. писатель, 1971. С. 90–128.
- Левин 1985 — *Левин Ю. Д.* Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. Л.: Наука, 1985.
- Любимов 2004 — *Любимов Н. М.* Неувядаемый цвет: Книга воспоминаний: [В 3 т.]. Т. 2. М.: Языки русской культуры, 2004.
- Любимов 2012 — *Любимов Н.* Книга о переводе. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2012.
- Новые книги 1892 — Новые книги // Северный вестник. 1892. № 3. С. 49–77.
- Томашевский 1970 — *Томашевский Н.* Примечания // Боккаччо Дж. Декамерон / Вступ. ст. Р. Хлодовского; Пер. Н. Любимова под ред. Н. Томашевского; Пер. стихов Ю. Корнеева. М.: Худ. лит., 1970 (Б-ка всемирн. лит.; Сер. первая; Т. 29). С. 663–688.
- Хлодовский 1992 — *Хлодовский Р. И.* О переводе и переводчике // Боккаччо Дж. Декамерон: В 2 т. / [Пер. и предисл. А. Н. Веселовского]. Репринтное воспроизведение [изд. 1896 г.]. М.: Наука, 1992. Т. 2. С. 337–340.
- Чуковский 1941 — *Чуковский К.* Высокое искусство. М.: Гос. изд-во «Худ. лит.», 1941.
- Шишмарев 1927 — *Шишмарев В.* «Декамерон» Боккаччо // Боккаччо Дж. Декамерон / Пер. А. Веселовского, со вступ. ст. В. Ф. Шишмарева и предисл. П. С. Кога-на. Л.: Academia, 1927. Т. 1. С. xiii–xxvi.
- Штейн 1955 — *Штейн А.* Джованни Боккаччо и его «Декамерон» // Боккаччо Дж. Декамерон / Пер. А. Н. Веселовского. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1955. С. 3–25.

References

- Alekseev, M. P. (1939). Kommentarii [Commentaries]. In A. N. Veselovskii. *Izbrannye stat'i* [Selected articles], 521–571. Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo "Khudozhestvennaia literatura". (In Russian).
- Azov, A. (2013). *Poverzhennye bukvalisty. Iz istorii khudozhestvennogo perevoda v SSSR v 1920–1960-e gody* [Literalists vanquished. From the history of literary translation in the USSR during the 1920s–1960s]. Moscow: Izdatel'skii dom Vysshei shkoly ekonomiki. (In Russian).

- Ben'iamin, V. (2004). Zadacha perevodchika [Trans. from Benjamin, W. (1923). Die Aufgabe des Übersetzers. In Ch. Baudelaire. *Tableaux parisiens*, vi–xvii. Heidelberg: R. Weissbach]. In V. Ben'iamin [= W. Benjamin]. *Maski vremeni: Esse o kul'ture i literature* [The masks of time: Essays on culture and literature], 27–46. St. Petersburg: Simpozium. (In Russian).
- Branka, V. (1983). *Bokkachcho srednevekovi* [Medieval Boccaccio]. Moscow: Raduga. (In Russian).
- Chukovskii, K. (1941). *Vysokoe iskusstvo* [The high art]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo "Khudozhestvennaia literatura". (In Russian).
- Gasparov, M. (1971). Briusov i bukvalizm (Po neizdannym materialam k perevodu "Eneid") [Briusov and literalism. Based on unpublished materials for his translation of the *Aeneid*]. In *Masterstvo perevoda* [The craft of translation] (Book 8), 90–128. Moscow: Sovetskii pisatel'. (In Russian).
- Khlodovskii, R. I. (1992). O perevode i perevodchike [On translation and the translator]. In Dzh. Bokkachcho [= G. Boccaccio]. *Dekameron* [The Decameron] (Vol. 2), 337–340. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Levin, Iu. D. (1985). *Russkie perevodchiki XIX veka i razvitie khudozhestvennogo perevoda* [Russian translators in the 19th century and the development of literary translation]. Leningrad: Nauka. (In Russian).
- Liubimov, N. M. (2004). *Neuviadaemyi tsvet: Kniga vospominanii* [The unfading bloom: A book of memories] (Vol. 2). Moscow: Iazyki russkoi kul'tury. (In Russian).
- Liubimov, N. (2012). *Kniga o perevode* [A book on translation]. Moscow: B.S.G.-Press. (In Russian).
- Novye knigi [New books] (1892). *Severnyi vestnik* [The Northern Herald], 1892(3), 49–52. (In Russian).
- Shishmarev, V. (1927). "Dekameron" Bokkachch'o [Boccaccio's *Decameron*]. In Dzh. Bokkachch'o [= G. Boccaccio]. *Dekameron* [The Decameron] (Vol. 1), xiii–xxvi. Leningrad: Academia. (In Russian).
- Shtein, A. (1955). Dzhovanni Bokkachcho i ego "Dekameron" [Giovanni Boccaccio and his *Decameron*]. In Dzh. Bokkachcho [= G. Boccaccio]. *Dekameron* [The Decameron], 3–25. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury. (In Russian).
- Tomashevskii, N. (1970). Primechaniia [Notes]. In Dzh. Bokkachcho [= G. Boccaccio]. *Dekameron* [The Decameron], 663–687. Moscow: Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).
- [Veselovskii, A. N.] (1992). Vmesto predisloviia. Predislovie ko II-mu izdaniiu [Instead of an introduction. Introduction for the 2nd edition]. In Dzh. Bokkachcho [= G. Boccaccio]. *Dekameron* [The Decameron] (A. N. Veselovskii, Trans. and Intro.) (Reprint ed., 1896) (2 vols.). (Vol. 1), ix–xxvi. Moscow: Nauka. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Михаил Леонидович Андреев

доктор филологических наук
член-корреспондент РАН
главный научный сотрудник,
отдел классических европейских
литератур и сравнительного
литературоведения,
Институт мировой литературы
им. А. М. Горького РАН
Россия, 121069, Москва, ул. Поварская,
д. 25а
Тел.: +7 (495) 690-50-30
ведущий научный сотрудник,
Лаборатория историко-литературных
исследований, Школа актуальных
гуманитарных исследований, Российская
академия народного хозяйства
и государственной службы при
Президенте РФ
Россия, 119571, Москва,
пр-т Вернадского, д. 82
Тел.: +7 (917) 532-69-00
ведущий научный сотрудник,
Институт гуманитарных историко-
теоретических исследований
им. А. В. Полетаева, Национальный
исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
Россия, 105066, Москва, ул. Старая
Басманная, д. 21/4, корп. Л
Тел.: +7 (495) 772-95-90
✉ mikhailandreev1@gmail.com

Information about the author

Mikhail L. Andreev

Dr. Sci. (Philology)
Corresponding Member of RAS
Leading 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
Tel.: +7 (495) 690-50-30
Leading Researcher,
Laboratory of Historical and Literary
Studies, School of the Advanced Studies in
the Humanities, The Russian Presidential
Academy of National Economy and Public
Administration
Russia, 119571, Moscow,
Prospect Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (917) 532-69-00
Leading Researcher,
Poletayev Institute for Theoretical and
Historical Studies in the Humanities,
National Research University Higher School
of Economics
Russia, 105066, Moscow, Staraya
Basmannaya Str., 21/4, Corp. L,
Tel.: +7 (495) 772-95-90
✉ mikhailandreev1@gmail.com

Е. Е. Дмитриева^{ab}

ORCID: 0000-0001-9692-8329

✉ katiadmitrieva@mail.ru

^a Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН
(Россия, Москва)

^b Российский государственный гуманитарный университет
(Россия, Москва)

ПЕРЕВОД И НЕПЕРЕВОДИМОСТЬ: ТРУДНОСТИ МЕТАФИЗИКИ И ЭРОТИКИ

Аннотация. Начиная с петровских времен, с появления литературы светского характера, писатели испытывают дефицит метафизического языка, способного выразить чувство и чувственность. В особенности с данной проблемой сталкиваются переводчики, что парадоксальным образом приводит к обилию уже во второй половине XVIII в. переводной эротической (либертинской) литературы, а также к разнообразным попыткам создания любовных лексиконов.

В 1768 г. А. В. Храповицкий переводит и анонимно издает «Словарь любви» Жана Франсуа Дрё дю Радье. В предисловии он указывает на назначение лексикона — перевести то «невывразимое», что содержит в себе любовь, и тем самым избежать ошибок, происходящих от языковой недостаточности. Однако русскому переводчику оказался чужд двойной стандарт любовного языка и поведения, а также формулы «с двойным дном», которые необходимо уметь расшифровывать и которым учил французский лексикон. Храповицкий не столько переводил текст, сколько претворял французскую любовную риторику в сатирический, эпиграмматический взгляд на мир, более свойственный русскому духу и русской традиции.

Вторая часть работы посвящена проблеме перевода на русский язык либертинских романов. Дополнительно ставится вопрос: почему французских либертенов переводили в России на рубеже XVIII и XIX вв. достаточно обильно и почему подобная литература была адресована не вольнодумцам, вертопрахам и развратникам, как это можно было бы предположить, но — как правило — людям чувствительным и добродетельным.

Последняя часть статьи посвящена обсуждению проблем современного перевода на русский язык французской эротической прозы, с которыми столкнулся автор, работая над переводом книги М. Делона «Искусство жить либертена» и ряда французских либертинских текстов, помещенных в приложение.

Ключевые слова: перевод, непереводимость, метафизический язык, эротическая (либертинская) литература, Дрё дю Радье, Храповицкий, маркиз де Сад, принц де Линь

Благодарности. Статья подготовлена при поддержке гранта РФФИ № 17-24-08001-ОГН «Александр Пушкин: от многоязычия к переводу».

Для цитирования: Дмитриева Е. Е. Перевод и непереводаемость: трудности метафизики и эротики // Шаги /Steps. Т. 5. № 3. 2019. С. 51–83. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-51-83.

Статья поступила в редакцию 25 февраля 2019 г.
Принято к печати 25 марта 2019 г.

Shagi/Steps. Vol. 5. No. 3. 2019
Articles

Е. Е. Dmitrieva^{ab}

ORCID: 0000-0001-9692-8329

✉ katiadmitrieva@mail.ru

^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)

TRANSLATION AND UNTRANSLATABILITY: THE DIFFICULTIES OF METAPHYSICS AND OF EROTICA

Abstract. Since the times of Peter the Great, when secular literature emerged, writers have experienced a lack of the metaphysical language capable of expressing feelings and sensuality. Translators especially confronted this problem, which, paradoxically, by the second half of the 18th century led to an abundance of translated erotic (libertine) literature as well as to various attempts to create love lexicons. In 1768, A. V. Khrapovitsky, a young graduate of the Land Forces Gentry Cadet Corps and later Cabinet Secretary of Empress Catherine II, translated and published anonymously *The Dictionary of Love* by Jean-François Dreux du Radier. In the introduction, he indicated the purpose of the lexicon — to translate the “inexpressible” that love contained, and thus to avoid the many grave mistakes stemming from language insufficiency. Yet the result of Khrapovitsky’s labors only remotely resembled the original. The double standard of romantic language and behavior proved alien to the Russian translator, as well as the “hidden agenda” formulas, which one must know how to decipher and which the French lexicon taught to the reader. Khrapovitsky translated the verbal strategy of those who perceived romantic relationships as a battlefield into the sphere of life experience; rather than translating the text, he was transforming French romantic rhetorics into a satirical, epigrammatical worldview more characteristic for the Russian spirit and the Russian tradition.

The second part of this study is devoted to the problem of translating libertine novels into Russian. An additional question is posed: why were French libertine authors rather abundantly translated in late 18th c. — early 19th c. Russia, and why was such literature addressed not to freethinkers, featherbrains and debauchees, as one might expect, but rather — as a rule — to sensitive and virtuous people.

The last section of the article focuses on the problems of contemporary translations of French erotic prose into Russian. The author faced these problems while working on a translation of *The Libertine Art of Life* by M. Delon and of a number of French libertine texts included in an appendix to this work.

Keywords: translation, non-translatability, metaphysical language, erotic (libertine) literature, Dreux du Radier, Khrapovitsky, marquis de Sade, prince de Ligne

Acknowledgements. The research was conducted with the support of the RFBS grant programme no. 17-24-08001-ОГН “Alexander Pushkin: from polylingualism to translation”.

To cite this article: Dmitrieva, E. E. (2019). Translation and untranslatability: The difficulties of metaphysics and of erotica. *Shagi / Steps*, 5(3), 51–83. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-51-83.

Received February 25, 2019

Accepted March 25, 2019

Нам всем памятни строки Пушкина, приветствовавшего затеянный в 1830 г. П. А. Вяземским перевод романа Бенжамена Констан «Адольф»:

Князь Вяземский перевел и скоро напечатает славный роман Бенж. Констан. «Адольф» принадлежит к числу двух или трех романов

В которых отразился век,
И современный человек
Изображен довольно верно
С его безнравственной душой,
Себялюбивой и сухой,
Мечтаньям преданной безмерно,
С его озлобленным умом,
Кипящим в действии пустом.

Бенж. Констан первый вывел на сцену сей характер, впоследствии обнародованный гением лорда Байрона. С нетерпением ожидаем появления сей книги. Любопытно видеть, каким образом опытное и живое перо кн. Вяземского победило трудность метафизического языка, всегда стройного, светского, часто вдохновенного. В сем от-

ношении перевод будет истинным созданием и важным событием в истории нашей литературы [Пушкин 1937–1959 (11): 87] (см. также: [Мильчина 2006]).

С пушкинскими словами перекликаются и слова Е. А. Баратынского, в 1829 г. писавшего П. А. Вяземскому:

...для меня чрезвычайно любопытен перевод светского, метафизического тонко-чувственного Адольфа на наш необработанный язык [Баратынский 1902: 47].

На то, что выражение чувств и чувственности на русском языке заставляет ощутить всю его «необработанность», жаловались и ранее, остро ощущая потребность изменений. Одним из первых (хотя, очевидно, не первым) в статье «Отчего в России мало авторских талантов» проблему сформулировал Н. М. Карамзин, сведя ее, по сути, к двум образующим замкнутый круг факторам: с одной стороны, к отсутствию в России «истинных писателей», которые были бы в состоянии «обогащать слова» русского языка «тонкими идеями», а с другой стороны — к отсутствию устного субстрата литературно-светской речи, ибо «в лучших домах говорят у нас более по-французски...»:

Француз, прочитав Монтеня, Паскаля, 5 или 6 авторов века Лудовика XIV, Вольтера, Руссо, Томаса, Мармонтеля, может совершенно узнать язык свой во всех формах; но мы, прочитав множество церковных и светских книг, соберем только материальное или словесное богатство языка, которое ожидает души и красот от художника. Истинных Писателей было у нас еще так мало, что они не успели дать нам образцов во многих родах; не успели обогатить слов тонкими идеями; не показали, как надобно выражать приятно некоторые, даже обыкновенные мысли. Русской Кандидат Авторства, недовольный книгами, должен закрыть их и слушать вокруг себя разговоры, чтобы совершеннее узнать язык. Тут новая беда: в лучших домах говорят у нас более по-французски <...> Что ж остается делать автору? выдумывать, сочинять выражения; угадывать лучший выбор слов; давать старым некоторый новый смысл, предлагать их в новой связи <...> Мудрено ли, что сочинители некоторых Русских комедий и романов не победили сей великой трудности, и что светские женщины не имеют терпения слушать или читать их, находя, что так не говорят люди со вкусом? <...> Одним словом, <...> французы пишут как говорят, а русские обо многих предметах должны еще говорить так, как напишет человек с талантом [Карамзин 1820 (7): 217–219].

Впрочем, у самого Карамзина критика нередко перемежалась с оптимистическим сознанием того, что русский язык для выражения чувств и для разговоров «не хуже других» и «надобно только, чтобы наши умные светские люди, особливо же красавицы, поискали в нем выражений для своих мыслей» [Карамзин 1820 (5): 159]. Гимн русскому языку, почти противореча самому же себе, Карамзин пропоет в статье «О любви к отечеству и народной гордости»:

Кому не будет обидно походить на Даланбертову мамку, которая, живучи с ним, к изумлению своему услышала от других, что он умный человек? «...» Язык наш выразителен не только для высокого красноречия, для громкой, живописной Поэзии, но и для нежной простоты, для звуков сердца и чувствительности. Он богаче гармонией, нежнее французской; способнее для излияния души в тонах; представляет более аналогических слов, то есть сообразных с выражаемым действием [Карамзин 1820 (7): 136–139].

И все же именно поднятая Карамзиным в статье «Отчего в России мало авторских талантов» мысль о неспособности выражать свои чувства на русском языке, когда в ситуации двуязычия заместительная функция переходила к языку французскому, оказывается предельно устойчивой. На это будет указывать, как мы уже видели, и Пушкин. Характерно в этом отношении также и его размышление в незаконченном романе «Рославлев» (1831), где он прямо говорит о французском субстрате русской речи, и — что еще важнее — русского мышления:

Мы принуждены всё, известия и понятия, черпать из книг иностранных; таким образом и мыслим мы на языке иностранном (по крайней мере, все те, которые мыслят и следуют за мыслями человеческого рода). В этом признавались мне самые известные наши литераторы [Пушкин 1937–1959 (8): 150].

Еще ранее аналогичным образом выскажется в повести «Княжна Мими» (1825) В. Ф. Одоевский, вложив свою филиппику в уста одного из спорящих о современной литературе приятелей:

Но где поймашь такое слово (которое рождается в пылу светского разговора) в русской гостиной? Здесь все русские страсти, мысли, насмешка, досада, малейшее движение души выражаются готовыми словами, взятыми из богатого французского запаса, которыми так искусно пользуются французские романисты и которым они (талант в сторону) обязаны большею частию своих успехов [Одоевский 1977: 382].

И уже в новейшие времена на этом парадоксе будет основывать свою теорию «генерирующего» быт текста — в условиях русского XVIII и первой трети XIX в. — Ю. М. Лотман (ср.: «...в контексте французской культуры салон (литературная среда) порождал роман, а в русских условиях роман был призван породить определенную культурную среду. Там быт генерировал текст, здесь текст должен был генерировать быт. Этот принцип вообще очень существенен для литературы XVIII в., она становится образцом для жизни» [Лотман 1996: 97]).

И все же, несмотря на в достаточной степени своевременно поставленный диагноз, общество вплоть до 1840-х годов продолжает говорить в салонах по-французски (см.: [Rjéoutski 2016]), дамам объясняются в любви по-французски и, как правило, переходят на русский язык, лишь женившись. Письма даже

маститых литераторов, если они пишутся по-русски, являются, по сути, макароническими, т. е. пестрят иностранными (по большей части французскими) вставками и «инкрустациями».

Конечно — и об этом уже неоднократно писалось [Дмитриева 2018], — такие вставки, жонглирование двумя, а иногда даже и тремя языками¹ играют стиливую роль, являясь маркерами отношений явно более свободных, чем то можно предположить или позволить себе в официальных письмах, создают особую литературную атмосферу игры словом и поиска слова (цитирование чужой речи, даже гипотетической, создание видимости диалога и т. д.).

Ср. в «Графе Нулине», где введение французской речи способствует созданию непринужденной манеры повествования, близкой к «болтовне», которую и стремился воспроизводить в своей поэме Пушкин, а сами французские реплики выступают как цитирование чужого слова [Лотман 1975: 40].

Однако — и для нас это случай наиболее интересный — вторжение французского (как и любого другого) языка в русскую речь — и об этом как-то почти не говорится — свидетельствовало еще и об определенной л е н о с т и м ы с л и: определенные сферы жизни, сюжеты, модальности высказывания тяготели к различным языковым способам выражения, которыми в тех или иных случаях пользоваться было «сподручнее». Так, на французский язык нередко переходили, когда затрагивались сюжеты интимного характера, когда разговор заходил о женщинах и особенно когда он велся в шутивно-галантном или фри-вольном тоне². Параллельно возникала и проблема непереводимости (случай

¹ Приведем в качестве примера несколько отрывков из неопубликованного письма П. А. Вяземского В. Ф. Вяземской 1838 г., написанного им из Англии: «I am very glad to see you, to be or not to be, and I am very much inclined to vomit, god save the King — виноват, я и совсем забыл, что никто у нас по английски не понимает, но сила привычки так велика, что с приезда моего невольно так и чешу по английски, а приехал-то и всего часа с два. Выехали мы из Англии (смотри на карте) в 10 ч. утра третьего дня 5 го сент. н[ового] с[тиля] в дилижансах на Boulogne sur mer. <...> К утру вошли вплыли мы в Темзу, и качка унялась подплывая к Лондону прекратилась к полудню; трудно à la lettre разьежжаться с встречными и обгоняющими нас пароходами и кораблями. <...> Я узнал, что сегодня едет Курьер и it is a sacred duty for a son, at the beginning of the new year, to wish his father and mother every kind of happiness, chasser le naturel, il revient au gallop. А все это от того, что я съел бифштекс и выпил стакан ale, потому-то никого еще не видел и не выходил из комнаты. Да и почерк мой что-то ангаизируется. Не находите ли? Хотел бы я вас обнять поцеловать, мои милые, да но здесь это не делается. Боюсь закидают камешками камнями. Разве украдкою за кулисами ширмами. Там, слава Богу, никто не видит, да самому как-то совестно. I am with respect etc» (РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 3270. Л. 73–74; орфография и пунктуация в цитатах сохранены).

² Справедливости ради укажем, что в переписке, которая преимущественно велась на французском языке, «интимную» сферу мог, напротив, обслуживать русский язык, на который переходили в совершенно особых случаях. Ср. в письме великой княгини Марии Павловны брату Константину: «Je prétend que j'ai trainé le froid à ma suite, parce qu'on dit que jamais il n'y a eu d'hiver si constant. Je vais souvent au spectacle, mais je n'ai point encore eu le bonheur de voir représenter votre pièce favorite, la Petite ville, de Kotzebue. Si on la donne, morte ou vive, j'y vais en votre honneur. Ты мне написал про жену твою, друг мой сердечный: я даже и не слышала про нее. Но вдруг приехал суды известный Г. Вангенгейм, которого ты верно знаешь. Он с Кобургским двором поссорился и в Готе живет. Он здесь был, и я его видела по тому что она его ко мне прислала; она велела мне кланяться, но о свидании со мною Вангенгейм мне ни слова не говорил. Он воротился в Готу. И совсем прежде и после ее не видал. Теперь скажи мне, любезный братец, что все сие значит? Я это не понимаю.

фразеологических оборотов, каламбуров [Дмитриева 2015], что опять-таки провоцировало на игру). Ср. известное: «Она казалась верный снимок / *Du comme il faut* (Шишков, прости: / Не знаю, как перевести)». Впрочем, сам Пушкин, например, в соответствующих случаях все же старался отыскать и поставить рядом с французским словом его русский синоним, преодолевая тем самым именно ту лень, которая легко возникает в ситуации человека двуязычия, не желающего искать способ выражения в пределах лишь одного языка [Виролайнен 2010].

Но хотя в сознании нашем утвердилось представление, что современный русский язык только с пушкинской эпохи и начинается и что красиво и изящно, в частности о чувствах и о предметах интимного свойства, только в пушкинское время и начали уметь говорить, проблема перевода с французского языка на русский того, что принято было выражать по-французски, ощущается вновь и вновь. Парадокс же заключается здесь в том, что проблема эта — т. е. проблема поиска русского способа выражения метафизики чувств и чувственности, который мог бы сравниться с французским, — была прочувствована как актуальная гораздо раньше, еще задолго и до Пушкина, и до Карамзина.

XVIII в.: в поисках языка галантности

Гораздо раньше — это, конечно же, петровские времена, когда в России родился свой галантный XVIII в. и когда новое — светское — общество, пришедшее на смену средневековому с его замкнуто-домашним укладом жизни, остро почувствовало необходимость нового языка, регламентирующего этикет поведения, любовного ухаживания и неведомых еще галантности и куртуазности (см.: [Панченко 1973: 18; Сазонова 2019: 12]).

Галантному стилю поведения, казалось бы, начинала учить западноевропейская литература, в частности французские драма и роман, которые активно переводятся в петровское время. Но именно эти переводы, которые по большей части выполняли переводчики Посольского приказа, воспитанные на традиционных книжности и фольклоре, свидетельствовали о невозможности обрести на русском языке тот стиль, который соответствовал бы поэтическому языку иностранных романов и комедий [Сазонова 1982]. Например, для современного уха почти пародийно звучит первый опыт перевода на русский язык комедии Мольера «Смешные жеманницы» (1659/1660):

Какимъ подобіемъ къ симъ людямъ прилѣпится, которые суть ненавистны въ галантеріи и красотѣ? Проиграю я съ тобою, что сходишь: никогда же читаша хартію младаго сердца, не всѣмъ; что то такое есть грамотка возлюбленная, грамотка сладкая, миротвореніе изрядное, малыя вины, остатняя вся, которыя подобаются зѣло въ любви, суть земли несвѣдомыя для нихъ [Тихонравов 1874 (2): 257] (см. также: [Сазонова 2019: 16]).

По том мне сказали, что она нарочно его выбрала чтоб он здесь исправился в каком она положении с Петербургом. *J'espère vous écrire davantage par le feldjäger mais ce qu'il y a de singulier c'est que tout cela est arrivé le lendemain du jour où j'ai reçu votre lettre: je n'ai pas pu Vous 8' répondre plutôt à cause de mes yeux qui m'on fait extrêmement mal*» (перевод на русский см. в [Александр I и др. 2016: 361–362]).

Парадокс же заключается здесь в том, что нелепый и смешной перевод на самом деле, вольно или невольно, более отвечал замыслу Мольера, в своей комедии спародировавшему не прециозность вообще, которая вполне ощутима в его собственных пьесах, но именно ту глубоко провинциальную претензию на прециозность, получившую распространение среди его современников [Дмитриева 2016].

Характерно при этом, что в появившихся с последней четверти XVII в. в России переводных рыцарских романах — «галантереях романских», в которых повествуется о «шевалиерах эррантах, или заблудящих кавалерах» [Майков 1889: 210], дефицит слов, необходимых для придания стилю галантной утонченности, восполняли в первую очередь иностранные слова — сначала в меньшей степени французские, а более полонизмы и слова из голландского и немецкого языков, позже также и галлицизмы [Сазонова 2019: 17].

Событием в истории переводной любовно-романной беллетристики в России стал вышедший в 1730 г. под названием «Езда в остров Любви» перевод В. К. Тредиаковского французского прециозного романа Поля Тальмана (Таллемана) «*Le Voyage de l'isle d'Amour ou la clef des cœurs*» (1663), своеобразной аллегорической энциклопедии любви, в которой предусмотрены были все случаи любовных отношений». «Новое общество, — как писал Л. В. Пумпянский, — получило кодекс французского любовного “политеса”. С этой книги начинается история офранцузения дворянской бытовой и моральной культуры» [Пумпянский 1941: 239–240] (см. также: [Лотман 1985; Неклюдова 2008: 251–255]). Молодое русское дворянство училось чувствовать по европейским образцам. А сам Тредиаковский не без иронии писал об обретенной после появления его перевода репутации, что, дескать, говорят, «что я первый развратитель русской молодежи, тем более, что до меня она совершенно не знала прелести и сладкой тирании, которую причиняет любовь» [Малеин 1928: 431].

Опыт лексиконов и словарей

О том, что чувствование «по европейским образцам» и в особенности перевод с французского языка на русский хоть и вошли в моду с появлением «Езды в остров любви», но многочисленных языковых проблем не решили, свидетельствует история лексиконов и словарей XVIII в.

Сразу же после появления на русском языке романа Тальмана над составлением «Лексикона Руского и Французского» начинает работать Антиох Кантемир, взяв за основу «Трязычный лексикон» Федора Поликарпова, но значительно расширив область лексики, связанной с выражением чувств, и, главное, отчетливо определив ту роль, которую в деле «перенесения на русскую почву европейского опыта» играет перевод («Все те народы один другого книги переводили, от чего не только знание наук и художеств размножилось, но и язык их обогащен многими новыми словами» [Кантемир 2004 (1): xxxix]³).

³ О том, что Кантемир и в собственной лирике был весьма озабочен вопросами языка, см.: [Довгий 2018].

К несчастью, работа Кантемира над трехтомным словарем так и осталась незавершенной и неопубликованной⁴. Проходит 30 лет, и в 1768 г., словно следуя заветам Кантемира, совсем еще молодой выученик Сухопутного шляхетного корпуса, а впоследствии кабинет-секретарь императрицы Екатерины II и автор знаменитых «Памятных записок» о ней, А. В. Храповицкий переводит и анонимно (!) издает теперь уже не лексикон вообще, но — прицельно — «Словарь любви» Жана Франсуа Дрё дю Радье под заглавием «Любовный лексикон».

В лапидарном предисловии «анонимный» переводчик отчетливо указал на назначение лексикона — перевести то «невыразимое», что содержит в себе любовь, в слово, и тем самым избежать многих роковых ошибок, происходящих от языковой недостаточности:

Милостивыя Государыни,

Объявляют нам, что в златом веке была чистосердечная любовь; но не можно полагаться на такие баснословные времена. Всякому же известно, что Овидий, гражданин древняго Рима, приметив любовныя хитрости, сочинил книгу о любовном искусстве. И так тогда еще любовь зделалась наукою; но ныне она пришла в гораздо большее совершенство и приняла разные наречия, для коих потребно изъяснение. Те, которые уже в ней искусились, легко могут познать пользу сего Лексикона; и рассматривая свои ошибки, верно найдут, что они произошли от неразумения какого ни есть слова. Я ласкаюсь, что мой труд примется благосклонно: ибо простое чтение научит тому, что всегда познавалось посредством опасных опытов.

Вам преданный слуга Переводчик
[Дрё дю Радье 1768: 50]

Для французского читателя подобная задача не была бы откровением: французская литература XVIII в. начиная с Мариво и в особенности Кребийона-сына уже в достаточной степени поставила вопрос о правде языка. Сомневаться в искренности чувства, учил Кребийон, означает также вопрошать себя, существует ли для него адекватное и аутентичное выражение. Софизмы любви и есть сама любовь [Дмитриева 2011]. Для русского читателя вся эта область была скорее *terra incognita*.

Задача, которую взял на себя восемнадцатилетний Храповицкий, была, конечно же, рискованной, несмотря на то что это был уже не первый его литературный опыт: в 1762 г. вышел его перевод, также с французского, — «Похождения Неоптолема, сына Ахиллесова» («*Les aventures de Néoptolème, fils d'Achille*», 1718) [Левин 1995: 157–158]. Но и то, что вышло на сей раз из-под его пера, лишь отдаленно напоминало оригинал. Трансформации подверглись и объем, и композиция. Сократилось число словарных статей — вместо 216 в «Любовном лексиконе» их 127. Расположение в порядке кириллического алфавита естественно повлекло за собой реорганизацию сочинения. Храповицкий значительно упростил содержание некоторых статей, передал его в сокращенном виде, опустив ссылки на литературные примеры, и оставил в ряде случаев без перевода стихотворные части [Сазонова 2019: 30–31].

⁴ Словарь, над которым Кантемир работал в период между 1732 и 1744 г., впервые опубликован лишь в 2004 г. Е. Э. Бабаевой. См. подробнее: [Бабаева 2004].

Существенной, однако, была не реорганизация и даже не изъятие стихотворных частей, перевод которых требовал бы, разумеется, гораздо больше работы и мастерства, а нечто иное. Но прежде чем сравнивать с оригиналом перевод и говорить о той трансформации, которой подвергся на русском языке французский лексикон любви, остановимся коротко на том, что представлял из себя знаменитый лексикон Дрё дю Радье.

Двойной стандарт «Словаря любви»

О том, что среди большого числа словарей и даже энциклопедий XVIII (энциклопедического!) века, посвященных «науке страсти нежной», словарь баловавшегося литературой скромного адвоката Дрё дю Радье (1714–1780) занимает совершенно особое положение, писалось уже неоднократно [Loubière 2006; Zhivov 2015]⁵. Основной вопрос, который этот появившийся в 1741 г. «Словарь любви» ставил перед читателями своего времени и который в неменьшей мере он ставит перед современными читателями, сводится к тому, что до сих пор остается не совсем ясным, в какой модальности его следует прочитывать. Как продукцию энциклопедического века, когда все, начиная от швейной иголки и заканчивая сложнейшими вопросами метафизики, становилось предметом знания, которое систематизировалось в словарях и энциклопедиях? Тогда не составляла исключения и область взаимоотношения между полами, тоже становившаяся предметом пристального анализа — таким же предметом философской спекуляции, как и иные области человеческого бытия. Или же как сатиру на современные нравы? Потому что она тоже отчетливо присутствует в словаре, где практически в каждой из статей речь идет о том, что нельзя верить ни самым высоким словам, ни самым светлым чувствам, которые при ближайшем рассмотрении, оказывается, не более, чем мираж. И ведь не случайно с поразительной настойчивостью в словаре повторяется мысль, подкрепленная немалым количеством литературных цитат: «Ныне уже не любят так, как любили когда-то»⁶. Время прекрасных страстей прошло: Селадонам ничего не осталось, как вернуться на берега Линьона, куда их первообраз поселила некогда фантазия Оноре д'Юрфе⁷. «Когда-то» — это, по-видимому, XVII в., а может, еще и Средневековье, время странствующих рыцарей, томящихся любовью по прекрасной даме. Но и здесь все оказывается не так просто. Прочитированное стихотворение де Ла Фара есть ответ на более раннюю — как это следует из ее названия — балладу, утверждавшую, что ныне не любят так, как любили когда-то [La Farre 1733: 260].

Так постепенно век истинной любви, как и Золотой век, отодвигается в неопределенное прошлое. И, сожалея о временах странствующих рыцарей, Дрё дю Радье дает, тем не менее, весьма ироническую картину их нравов и бытия:

⁵ Форма любовного лексикона вообще была в ходу во Франции в XVII–XVIII вв., например, «Dictionnaire portatif contenant les anecdotes historiques de l'amour» (Paris, 1788); Pierre Sylvain Maréchal. «Dictionnaire d'amour du berger Sylvain» (Paris, 1788) и др.

⁶ Цитата из стихотворения Шарля Огюста де Ла Фара (1644–1712) «Ответ на балладу, имеющую рефрен “Ныне уже не любят так, как любили когда-то”».

⁷ Ср.: «Le règne des *belles passions* est passé, & les Céladons sont renvoyés sur les bords du Lignon» [Dreux du Radier 2019: 135].

Странствующий рыцарь был некогда нежным цветком галантности: имя это давалось Храбрецам, которые ставили себе в закон носить-ся по миру в поисках приключений, причинять зло, которое можно только причинить вдовам и сиротам, и все это во славу *Дам и Дев* <...> У нас теперь тоже есть род *Странствующих рыцарей*, которые, не имея титула, присваивают себе рыцарский титул: они не отправляются на поиски приключений в Требизонд или Северный Китай; Париж есть театр их действий, и их основное занятие — причинять зло *Дамам и Девам*, которых они знают, и даже тем, с кем они не знакомы <...>. Кафе и Игрные притоны есть те места, где они реализуют свой талант и где сочиняют *Романсы*, направленные против всего человеческого рода⁸.

Вопрос, в сущности, остается нерешенным: кто же хуже — странствующие рыцари прошлых веков или нынешние. В остатке — лицемерие и тех, и других.

И все же эта ироническая пародийная тенденция, безусловно присутствующая в словаре, не исключает другого. Как человеку эпохи Просвещения Дрёдю Радье ведомы не только слабости человеческого рода, но и понимание того, что человеческие отношения, равно как и отношения между полами, регулируются естественной моралью, основанной на жизненных инстинктах человека (вспомним, что в это же время философия критического рационализма и материализма утверждает примат природы и ее законов в области теории государственного права). И философ (математик) Ламетри в «Речи о счастье» воспекает любовь, «к которой нас призывает природа вдали от стыдливости и предрассудков», извративших любовь и сделавших ее виноватой [La Mettrie 1987: 314–315]. Отсюда и сложное, на первый взгляд противоречивое сочетание в словаре, с одной стороны, иронии и порой даже сатиры на современные нравы, а с другой — вполне сочувственного отношения к тому, что традиционная мораль трактует обыкновенно как легкомыслие, неверность, наконец, разврат и распутство.

Есть еще один парадокс, имманентно присущий «Словарю любви». С одной стороны, в статье «Éloquence», переведенной Храповицким как «Красноречие», мы читаем:

Все великие страсти немы, а все любовники красноречивы: что из этого можно заключить? Что красноречие не есть искусство любви, но лишь способность говорить трогательно [Dreux du Radier 2019: 118].

У Храповицкого:

...известно, что во всех сильных страстях не можно без замешательства изъясняться, но в противность, все страстные любовники красноречивы. Что из того заключить? Или любовник не может быть

⁸ В русском тексте Храповицкого этот пассаж отсутствует. Оригинал см. в [Dreux du Radier 2019: 108–109]. Здесь и далее воспроизводится курсив оригинального издания, пассажи, отсутствующие в тексте Храповицкого, даны в нашем переводе.

оратором, или нынешняя любовь состоит только в том, чтоб произносить речи, наполненные нежностью и мнимою страстью [Храповицкий 2019: 62].

Но даже если и лишить «современную» любовь качества истинной («сильной страсти») и признать за ней лишь форму видимости и кажимости (вспомним знаменитую оппозицию *être* и *paraître* — «быть» и «казаться»), это не исключает того, что у этой кажимости есть свои правила, которые следует уметь применять и считывать. Этим правилам, собственно, и учит словарь Дрё дю Радье — в неменьшей степени, например, чем тому учила знаменитая хартия либертинажа, как в свое время определяли роман Кребийона-сына «Заблуждения сердца и ума» (1736).

Здесь мы подходим к крайне важной характеристике французской культуры вообще, восходящей, по всей видимости, и к риторической традиции, а также к традиции французской прециозности и кодексу «благородного (вариант: благовоспитанного, порядочного) человека» (так обычно весьма условно переводится практически непере译имое понятие *honnête homme*). Порядочный человек, как известно, имел основной сферой приложения своей деятельности не тишину уединенного кабинета, но общество, основным элементом которого была беседа, а потому и так называемый *savoir-vivre* благородного человека заключался именно в искусстве «стимулирующей беседы», предполагавшей, среди прочего, качества хорошего психолога и философа, дабы уметь управлять собой и управлять другими (не отсюда ли впоследствии и пушкинское «Учитесь властвовать собой»?).

Еще одним неперемнным атрибутом порядочного человека почиталось «обходительное ухаживание за дамами», что во французском языке выражалось словом *galanterie*. Однако именно в этой области благородство (порядочность, *honnêteté*) уже в большей степени отходило от морали, сказывалось бытовавшее начиная с XVII в. и только усилившееся в XVIII в. представление, что любовь, а точнее отношение между полами, — это сражение, битва, и здесь не следует быть слишком щепетильным и разборчивым. Благородство (порядочность) стало все более ассоциироваться с искусством обольщения. Легкость, непринужденность, грациозность, ум, красноречие — лучший козырь любовника (*amant*).

На самом деле культивирование удовольствия в сочетании с требованием подчиняться правилам приличия, которое «благородный человек» унаследовал от «кортеджиано», помещало его в напряженное поле антиномий. Он оказывался между запретом и его преодолением, между реальностью и воображаемым. Он вынужден был подчиняться господствующему закону и вместе с тем сопротивляться ему, что, в свою очередь, заставляло его в зависимости от места и момента действия быть обольстителем, эрудитом, философом или светским человеком. В моде оказалась латинская поговорка «*Intus ut libet, foris ut moris est*» («Внутри как угодно, внешне в соответствии с традицией»). Теперь любовник (*amant*), говоря женщине «я вас люблю», всего лишь вежливо маскировал благородной формулой непреодолимость своего желания («*je vous aime*» означало «*je vous désire*»). Так возникала игра между приличием языка и неприличием поведения, между формой и реальностью. Весь словарь галантности и либертинажа мог быть понят на двух уровнях: количество формул с двойным дном увеличилось [Делон 2013: 25–31].

Именно этим формулам «с двойным дном» — формулам, в которых выражение так часто не совпадает с содержанием, которые необходимо уметь расшифровывать, дабы понять, что они на самом деле собой представляют, и которые надо умело использовать — учит словарь Дрё дю Радье, какой бы ироничной ни казалась иногда форма его изложения. «Почему вы не сделаете меня счастливым?» — читаем мы в статье «Счастье» (*Bonheur*). И далее: «Этой фразой, разумеется, часто хотят сказать: “Почему вы столь осторожны, что не желаете сделать себя несчастной, поверив мне?”»⁹.

К тому же Дрё дю Радье вписывает свой энциклопедический урок в широкий литературный контекст, подкрепляя практически в каждой статье словаря собственные размышления обильными литературными цитатами — из античных авторов (Сафо, Вергилия, но прежде всего Овидия, «Искусство любви» которого становится для него в двойном смысле путеводной звездой — и как трактат об искусстве любви, на который он сам ориентируется, и как пародия на риторические трактаты софистов, подсказывающая также и ему аналогичную модальность изложения).

В остальном же интертекст «Словаря любви» Дрё дю Радье — французская и отчасти итальянская поэзия, драматургия и философия XVII и XVIII вв., а список цитируемых им авторов настолько обилён, что невольно возникает подозрение: какой текст решил издать заигравшийся в литературу адвокат? Лексикон с присущим ему дидактическим началом или же художественный текст, в котором на первый план выходит искрометная медийная игра? Среди авторов, которых цитирует Дрё дю Радье, — Клеман Маро, Жан Расин, Эваристо Герарди, Шарль-Франсуа Панар, Анна да Ла Винь (*Mlle de la Vigne*), Ж. Б. Руссо, Мольер, Луи Фюзелье, Шарль Огюст де Ла Фар, Роже де Рабютен граф де Бюсси, Франсуа де Ларошфуко, Детуш, Алексис Пирон, Пьер Корнель, Мариво, Шарль Сент-Эвремон, Генриетта де Колинье, графиня де ла Сюз (мадам де ла Сюз), Маргарита де Саблиер (*Madame la Sablière*), Антуанетта-Тереза Дезульер (*Madame Désoulères*), Жан Реньо де Сегре, Вольтер, Рене Декарт, Бернар Ле Бовье де Фонтенель, Этьен Павийон, Тома Корнель, Жан Лафонтен, Жан-Батист Вийар де Грекур, Сервантес, Н. Буало, Филипп Кино, Венсан Вуатюр, Джанбаттиста Гуарини (Гварини), Пьер Корнель, Габриэль Гере, Гийом Амфри, аббат де Шольё, Мадлен де Скюдери, Виллар, Гийом Герен де Бускаль, Жорж и Мадлен де Скюдери, Жан-Франсуа Реньяр, Мари-Катрин Дежарден (мадам де Вилледье), Жан-Антуан дю Серсо, Луи Фюзелье, Флоран Картон (Данкур).

У русской культуры всего этого background'a, разумеется, не было. А потому и возникает естественный вопрос: как в таком случае молодой, к тому же еще недостаточно опытный Храповицкий мог справиться с переводом текста, крайне сложного по замыслу и по исполнению, текста, исполненного литературной игры, метафизики, иронии, обилия аллюзий и пр.?

⁹ Ср.: «Pourquoi ne faites-vous pas mon bonheur? Cette Phrase bien entendue veut souvent dire: “Pourquoi êtes-vous assez prudente pour ne pas faire votre malheur en me croyant?”» [Dreux du Radier 2019: 104].

Трудности перевода

Легко можно понять, что по тем или иным причинам Храповицкий переводит далеко не все статьи. Непереведенной остается приблизительно половина текстов из словаря Дрё дю Радье: «Abbé» (Аббат), «Abuser» (Злоупотреблять), «Accroire» (Заставлять верить в небылицы), «Adorateur» (Обожатель), «Adresser» (Обращаться), «Affliger» (Печалить), «Age» (Возраст), «Agitation» (Волнение), «Agnès» (Агнеса), «Aimable» (Любезный), «Alarmes» (Тревога), «Ami» (Друг), «Amourette» (Интрижка), «Argent» (Деньги), «Armes» (Оружие), «Attachement» (Привязанность), «Attrait» (Привлекательность), «Badin» (Игривый), «Bail d'amour» (Залог любви), «Barbare» (Варвар), «Bijoux» (Украшение; Драгоценности), «Blâmer» (Порицать), «Bouquet» (Букет), «Bracelet» (Браслет), «Brusquer» (Быть резким, форсировать), «Calme» (Спокойствие), «Carot» (Конфуз), «Caprice» (Каприз), «Caquet» (Пустая болтовня), «Carosse» (Карета), «Cavalier» (Рыцарь), «Chaîne» (Цепь), «Changer» (Меняться), «Charmes» (Прелести), «Chevalier errant» (Странствующий рыцарь), «Confidence» (Признание), «Conquetes» (Завоевание), «Conversation» (Беседа), «Coquette» (Кокетка), «Déclaration» (Объяснение), «Dédaigneux» (Презрительный), «Défendre» (Защищать), «Delicatesse» (Деликатность), «Doucereux» (Слащавый), «Dupe» (Обманутый), «Egal» (Сравниваться), «Empire» (Власть), «Empressement» (Усердие), «Enchanteur» (Чарующий), «Engagement» (Обязательство), «Erouser» (Жениться), «Estimer» (Уважать), «Fille» (Девушка), «Fleurette» (Авансы), «Fou» (Безумный), «Fripon» (Пройдоха), «Gage» (Залог), «Galanterie» (Галантность), «Gratis» (Даром), «Guerir» (Излечивать), «Haine» (Ненависть), «Hommage» (Почтение), «Honte» (Стыд), «Interest» (Интерес), «Langueur» (Истощение, томление), «Languir» (Томиться), «Larmes» (Слезы), «Léger» (Легкомысленный), «Mais» (Но), «Maîtresse» (Любовница), «Mari» (Муж), «Médire» (Злословить), «Nature» (Природа), «Non» (Нет), «Obéir» (Подчиняться), «Objet» (Предмет), «Offrir» (Дарить), «Or» (Золото), «Parure» (Украшение), «Passion» (Страсть), «Pleurs» (Слезы), «Présens» (Подарки), «Prude» (Недотрога), «Quartier» (Просьба о пощаде), «Qu'en dira-t-on» (Что будут говорить), «Que sçait-on» (Кто знает), «Raison» (Причина), «Raisnable» (Разумный), «Régime» (По правилам), «Rendez-vous» (Свидание), «Respect» (Уважение), «Retenue» (Сдержанность), «Retour» (Взаимность), «Rigueurs» (Строгость), «Sacrifier» (Жертвовать), «Séduisant» (Обольстительный), «Sévérité» (Строгость), «Sympathie» (Симпатия), «Soins» (Заботы), «Soleil» (Солнце), «Souhaiter» (Желать), «Témérité» (Дерзость), «Tempérement» (Темперамент), «Rien» (Ничего), «Toilette» (Туалет), «Transports» (Восторги), «Veuve» (вдова), «Vis-à-vis» (Визави), «Union» (Союз), «Voir» (Видеть), «Yeux» (Глаза). Но зато добавлено несколько своих: «Искренность», «Истина», «Неправда», «Опахало», «Питаться воздухом», «Победа», «Простак», «Смущение», «Сходство нравов», «Тайна», «Тщеславие», «Философы», «Хитрости», «Холодность».

Логику отбора Храповицким статей можно проследить далеко не всегда. Очевидно, что в русский «Любовный лексикон» не попадают имена нарицательные — типы французского галантного лексикона, в сущности, не получившие права гражданства в русском быту, такие, например, как *abbé* (аббат). Ср. определение Дрё дю Радье:

Аббат, юный аббат. Словом этим обыкновенно обозначается молодой человек, который умеет придать слащавое выражение своему взору, показать зубы, сложить губки бантиком, руки у него нежные и пухлые, ходит он легко и смеется одними плечами¹⁰.

К этому разряду относятся также *adoreur* (обожатель), т. е. «Любовник, бегающий налево и направо и сыплющий комплиментами всем, кто готов их слушать»), *Agnès* (Агнеса), для объяснения характера которой автор отсылает к мольеровской пьесе «Школа жен», *cavalier* (рыцарь), *chevalier errant* (странствующий рыцарь), *coquette* (кокетка), *léger* (легкомысленный), а также *régime* (действующий по правилам), которого Дрё дю Радье определяет как «утомленного чрезмерной галантной жизнью» и оттого спасающегося «в сердечной дружбе со святошей», чье «нежное, чувствительное и деликатное сердце умеет щадить Любовника и не утомлять его своей нежностью и частыми ее доказательствами, любя по всей видимости Любовника любовью чистой и незаинтересованной» [Dreux du Radier 2019: 147].

Избегает Храповицкий также переводить термины любовного жаргона, со времен прециозности получившего распространение во Франции. К таким жаргонизмам относятся *capot* (конфуз), *caquet* (пустая болтовня), *quartier* (просьба о помиловании), *fleurettes* (авансы), а также лексемы, служащие обманчивой любовной риторике: *abuser* (злоупотреблять), *accroire* (заставлять верить небылице), *chaîne* (цепь), *égaler* (сравниваться), *empire* (власть), *empressement* (усердие), *mais* (но), *non* (нет), *qu'en dira-t-on* (что скажут), *que sçait-on* (кто знает), *raison* (причина), *soleil* (солнце).

По всей видимости, не близок ему был и материальный инструментарий любви: *bail d'amour* (залог любви), *bijoux* (украшение, драгоценности), *or* (золото), *parure* (украшение), *bouquet* (букет), *bracelet* (браслет), *carosse* (кареता), *gratis* (даром), последнее, впрочем, Дрё дю Радье определяет как то, что «давно уже исчезло из любовной практики. Даром почил в бозе, более нет бескорыстной любви, а авансы исчисляются в луидорах» [Dreux du Radier 2019: 128].

И все же наиболее примечательным остается даже не то, что Храповицкий не перевел, но то, что он перевел, сделав это весьма по-своему. Мы не можем останавливаться здесь на всех случаях расхождения русского текста с оригиналом, однако их сопоставление с очевидностью показывает, насколько чужд был Храповицкому весь двойной стандарт любовного языка и поведения. Словесную стратегию тех, кто любовные отношения осмыслял как поле битвы, Храповицкий переводил в плоскость жизненного опыта, демонстрируя тщету и смехотворность всех клятв и уверений. Как, например, в статье «Оставить»:

Такое слово, к которому обыкновенно прикладывают *нет*, и по большей части для сильнейшего уверения утверждают дешевыми клятвами. Нет, лучше уму, нежели вас оставлю, значит по наружности, что и жизни своей предпочитает любовницу, но употребление довольно доказало, что умереть позабудет, а не оставит до тех пор, пока не попадется другая попрекраснее [Храповицкий 2019: 69].

¹⁰ Оригинал см. в [Dreux du Radier 2019: 88–89].

Ср. с текстом Дрё дю Радье:

Этим словом («оставить». — Е. Д.) пользуются иногда с досады, дабы оживить угасающий пыл, или же чтобы вразумить жестокую. *Но что ж, коварная, вы этого хотите, я согласен, я оставляю вас.* Любовник, который умеет сказать это нежным тоном, присовокупив к тому несколько пролитых слез, может оказаться в своих делах весьма удачлив; это означает: «страх потерять Любовника может заставить сделать несколько шагов навстречу: если я вас оставляю, я разобью ваше сердце, будьте осторожны. В устах Любовницы слова: *Как, вы меня покидаете, коварный!* означают: «Мне будет неприятно видеть, что другая обладает тем, что я считала своим, в свете будут говорить: Мадам ... не смогла удержать Месье ... который обожает Люцинду; они все дни проводят вместе, и вчера он сопровождал ее на балу. О Боже, такая жестокая мысль может вскружить голову женщине, удрученная этой страшной перспективой она наговорит тысячу безрассудных слов и сделает столько же безрассудных дел»¹¹.

Так называемые формулы с двойным дном и тонкости эзопова языка тоже мало привлекали Храповицкого. Очевидно, ему все же была милее добродетель, которая не казалась ему многоликим Янусом, и оттого счастье, в отличие от Радье, он почитал «окончательным словом», а не риторическим оружием любовника:

ЩАСТЬЕ, не только что в сем Лексиконе, но и в самой любви бывает окончательным словом. Ежели любовник уже превзошел все препятствия, получил пред всеми первенство, уверил любезную в своей верности и, наконец, услышал от ней драгоценное словцо *Люблю тебя*, которое прекрасной пол не очень скоро произносит, то говорит: *Вы меня любите, но когда ж сделаете счастливым?* Что требует сей вопрос, о том многия различно думают, и я не осмелюсь решить такую важность, затем что и все изъяснения слов я не утверждал своим мнением, но действительными опытами и разными достоверными писателями [Храповицкий 2019: 80]¹².

Не будучи тронут софизмами любви, Храповицкий более трезво и иронично смотрел на современную ему ярмарку тщеславия. И потому делал нередко в тексте те добавления «от себя», которые позволяют говорить о нем уже даже не как о переводчике, но как о соавторе «Любовного лексикона». Соавторе, который не столько переводит текст, сколько претворяет французскую любовную риторiku в сатирический, эпиграмматический взгляд на мир,

¹¹ Оригинал см. в [Dreux du Radier 2019: 88].

¹² Ср. в оригинале, который уже был частично процитирован выше: «Счастье, термин, употребляемый в различных смыслах, которые должны восприниматься как фигуральные. Почему вы не сделаете меня счастливым? Этой фразой, разумеется, часто хотят сказать: “Почему вы столь осторожны, что не желаете сделать себя несчастной, поверив мне?” *Вы меня любите, какое счастье!* означает: “До сих пор я был цепным псом, теперь же я начну свою атаку; я больше не буду оказывать эти знаки внимания, которые вынужден был оказывать до сих пор”» [Dreux du Radier 2019: 104].

более свойственный русскому духу и русской традиции, предвещаая тем самым слог комедий Фонвизина или Лукина.

Как переводились на русский язык либертинские романы

Переводить на русский язык словарь любви — дело, как мы видели, рискованное. Но есть здесь и возможность послабления: то, что не укладывается в собственные представления и не поддается переводу, можно опустить, как это, собственно, Храповицкий и сделал.

А между тем XVIII в. создает во Франции — наряду и уже после галантных и куртуазных романов — иной, значительно более откровенный уже не столько в изображении чувств, сколько чувственности текст, который ныне определяется как либертинский роман. Жесткие, на грани порнографии эпатазирующие сцены чередуются в этом типе романа с философскими рассуждениями на тему любви, чувственности и естественных потребностей человека¹³.

Русская литература, отличавшаяся в целом (во всяком случае в XVIII и первой половине XIX в.), как писал Жорж Нива, даже не столько «пуританской строгостью нравов» (ведь «пробовала же себя русская неконформистская литература и прошлых веков, и современная на поприще порнографии, брани и т. д.»), сколько «негибкостью» языка в эротической сфере [Нива 1999], казалось бы, должна была пройти мимо этого типа романа, предпочтя ему романы авантюрные, галантные, но отнюдь не либертинские¹⁴.

В этом смысле характерно, что и само слово *либертинаж* (*libertinage*) со всеми возможными его производными отсутствует в русских толковых словарях (включая [БАСРЯ (9)])¹⁵. Исключение составляют словари иностранных слов и выражений. Впрочем, и они свидетельствуют о том, что слова *либертен* (*libertin*) и *либертинаж* (*libertinage*), применяемые в отношении людей «распутного, разнузданного поведения», на русский язык не переводились, а чаще использовались во французском написании [Бабкин, Шенденцов 1994: 804]. Цитата из «Воспоминаний» Ф. Вигеля, которая нередко приводится в подобного рода словарях, лишний раз показывает, что в русском обиходе слово *либертен* имело коннотации скорее нравственные (точнее — безнравствен-

¹³ О том, что эротические и даже порнографические описания легко поддаются в нем реверсивной трактовке — не столько (и не только) игривые, соблазнительные сцены, сколько резкая критика и общества, да и самого либертинажа, скрывающаяся за мнимой игрой, — см. в особенности: [Делон 2013: 11–12; Дмитриева 2009]. Тенденция философствования просматривается также и в названиях этого типа романов: «Тереза-философ» маркиза Жана-Батиста Буайе д'Аржана, анонимная «Исповедь куртизанки, ставшей философом», «Философия в будуаре» маркиза де Сада.

¹⁴ О том, что потребность в любовной теме, традиционно находившейся за пределами литературы, удовлетворялась фольклором, см.: [Топорков 2007; Огибенин 1992: 199–205]. Сферу чувственности «обслуживала» и так называемая мужская поэзия, впрочем, мало приспособленная как для дамского слуха, так и для печати. На эту тему см.: [Огибенин 1992: 194–197].

¹⁵ Любопытно, что в европейских языках мы также не имеем полного аналога французским понятиям *libertinage* и *libertin*. Так, в немецком языке, как собственно и в русском, на первый план выходит значение 'вольнодумец' — *Freidenker, Freigeist*. В английском языке либертен скорее шутник — *wit, droll*, что более соответствует французским *bel esprit, plaisantin*. Свободным философом, *free thinker*, он становится лишь к концу XVIII в., в эпоху революции [Abramović 1997].

ные), чем политические (ср.: «Он представил обвиняемого великим шалуном, что было и правда; но он по самом себе мог знать большую разницу между либералом и *libertin*» [Вигель 2005: 308]). В наиболее полном на сегодняшний день французско-русском словаре, составленном В. Гаком и Ж. Триомфом, слово *libertin* в качестве прилагательного переводится как «распущенный, распутный, непристойный» и только как существительное получает уже два значения: не только 1) «распутник, развратник», но и 2) «вольнодумец» [Гак, Триомф 2006: 590]. Обратим внимание и на следующий любопытный момент: обратный перевод слова *вольнодумец* на французский язык уже не возвращает нас непосредственно к значению «*libertin*», но дает иной синонимический ряд, а именно: *esprit fort, libre penseur*, и лишь на третьей позиции появляется *libertin*, да и то — применительно к Франции XVII в. [Шерба и др. 2004].

Ситуация эта чрезвычайно показательна, ибо отражает не только историческую непереводаемость понятий *либертен* (*либертинаж*), но также и историческую несовместимость культурных типов. Действительно, наиболее близко подходящее к французскому *libertin* русское слово *вольнодумец* в русской исторической действительности означало нечто иное: политическое значение явно превалировало в нем над нравственным. Вольнодумство в России исторически смыкалось с либерализмом, политическим вольномыслием, скептицизмом (критическим или и вовсе отрицательным отношением к существующим порядкам, и в первую очередь к религии), с вольтерьянством¹⁶ и даже франкмассонством и лишь в слабой степени коррелировало с ветреностью, легкомыслием, сластолюбием, развратом и эстетством, включавшимися в семантическое поле французского *libertinage*.

Но и здесь нас ожидает очередной парадокс: несмотря на все вышесказанное, несмотря на пресловутую установку русского читателя и русского переводчика на целомудрие, о котором писал еще В. В. Сиповский [1909: 162], переводчики не прошли и мимо этого типа литературы. Более того, можно даже сказать, что французских либертенов переводили в России на рубеже XVIII и XIX вв. достаточно обильно.

Пожалуй, по количеству русских переводов на первом месте можно назвать маркиза Жана Батиста д'Аржана (Аржанса), которому ныне почти единодушно приписывают авторство знаменитой «Терезы-философа» (впрочем, как раз этот роман на русский язык переведен в ту пору не был¹⁷), а также определенное влияние на «Почту духов» Крылова [Разумовская 1978]. Среди его романов на русский язык были переведены следующие: Счастливый Флорентинец, или Жизнь графа де ла Валле: Соч. Г. д'Аржанса / Пер. с фр. (СПб.: Тип. Сухопут. кадет. корпуса, 1763); О блаженной или благополучной жизни, с прибавлением рассуждений о приятной и рассудительной жизни... маркиза д'Аржанса / Пер. с нем. Николаем Вонляр-Ларским (М.: Изд. Моск.

¹⁶ Ср. в повести С. Т. Аксакова «Наташа»: «Он (учитель. — Е. Д.) был либерал, вольтерьянец, по тогдашнему выражению» [Аксаков 1986 (3): 276]. Об ориентации русских вольтерьянцев («волтеристов», «волтерьянцев») и в теории, и «на практике» не столько на самого Вольтера, сколько на его образ, сложившийся в России на рубеже XVIII и XIX вв., см.: [Заборов 2011; Немировский 2011].

¹⁷ На русском языке роман, ошибочно приписанный маркизу де Саду, был опубликован лишь в 1992 г. (*Маркиз де Сад*. Философия в будуаре. Тереза-философ. Минск: Пром.-коммерч. компания «Белфакс», 1992).

Ун-та, 1769); Приключения кавалера де ***: Истинная повесть, переведенная из Сочинений господина маркиза д'Аржанса (СПб.: [б. и.], 1772); Своевольство счастья и любви, или Похождение Россалины, состоящее в 3 частях (СПб.: [Тип. Акад. наук], 1773; 2-е изд.: М.: Тип. Компании типографической, 1787); Влюбленный философ, или Приключение Графа Момжана. Из сочинений маркиза д'Аржанса / Пер. с фр. Н... Н...: 2 ч. (М.: Унив. тип. Н. Новикова, 1781). Кроме того, на русский язык была переведена книга д'Аржана 1748 г. «Le solitaire philosophe ou mémoires de mr le Marquis de Mirmon», по содержанию сходная с «Терезой-философом» (Маркиз Мирмон, или Уединенный философ / Пер. с фр.: 2 ч. СПб.: Тип. Шнора, 1783).

Другим представителем литературы французского либертинажа, лидировавшим по числу переводов на русский язык, был Ретиф де ла Бретон (Бретонн). К концу XVIII в. было переведено большинство его центральных произведений: Ножка Фаншеттина, или Сирота французская. Полезная и нравоучительная повесть: В 3 ч. / [Пер. А. С. Хвостова] (СПб.: [Тип. Сухопут. кадет. корпуса], 1774; Обретенная дочь или Отечественная склонность / Пер. с фр. Иваном Морковым: Ч. 1–2 (М.: Изданием Н. Новикова и Компании Унив. тип., у Н. Новикова, 1782); Невинность в опасности, или Чрезвычайные приключения: Из сочинений г. Ретиф де ла Бретона / Пер. с фр. Е[вграфом] К[омаровским] (СПб.: Тип. Матвея Овчинникова, 1786); Жизнь отца моего: Сочинение Ретифа де ля Бретонна: Ч. 1–2 (М.: Тип. Селивановского, 1796)¹⁸.

Из произведений еще одного «либертинского» автора, уже упомянутого выше Клода-Проспера Кребийона-сына, в тот период были переведены: История о принце Соли, названном Пренанием, и о принцессе Фелее, сочинена сыном господина Кребийона / Пер. с фр.: Ч. 1–2 (М.: Печ. при Имп. Моск. ун-те, 1761; 2-е изд. — М.: Унив. тип., у Н. Новикова, 1788); Ангола, индийская повесть; соч. без правдоподобия / Пер. с фр. Василием Вороблевским (М.: Тип. Пономарева, 1785); Мнимые письма г-жи Помпадур (опубл. в: Вестник Европы. Ч. 108. № 21. 1819. С. 3–11). И если самый известный ныне роман Кребийона-сына «Заблуждение сердца и ума» оставался на рубеже XVIII и XIX вв. на русский язык не переведенным, то его парафраз и своеобразное продолжение, принадлежавшее перу Жозефа де Мемье (Maimieux), известное под названием «Le Comte de Saint-Méran, ou les Nouveaux égaremens du cœur et de l'esprit», было переведено П. И. Макаровым в 1800 г. под названием «Граф де Сен-Меран, или Новые заблуждения сердца и ума» (М.: Унив. тип., у Ридигера и Клаудия, 1800).

На протяжении последнего десятилетия XVIII в. трижды на русский язык был переведен роман «Приключения кавалера Фобласа» Луве де Кувре и дважды другой его роман — «Эмилия Вармонт». С характерно видоизмененным подзаголовком вышел в самом начале XIX столетия роман Шодерло де Лакло

¹⁸ Отметим попутно, что на смерть Ретифа, последовавшую в 1806 г., по меньшей мере два русских журнала откликнулись некрологами (см.: Вестник Европы. Ч. 26. № 7. 1806. С. 209–214; Лицей. Ч. 2. Кн. 1. 1806. С. 105–106), а в 1834 г. была издана драматическая инсценировка его романа «Совращенный поселянин» (Развращенный поселянин или Польза от дружества с злодеем: Драма в трех действиях, взятая с франц. романа «Развращенный поселянин», соч. Ретифа... Переделанная Н. Б. М.: Унив. Тип., 1834). Рецензию на данную инсценировку см.: Библиотека для чтения. Т. 5. 1834. С. 23. О дальнейшей судьбе сочинений Ретифа де ла Бретонна в России см.: [Буачидзе 1972].

«Опасные связи»: Вредные знакомства или письма, собранные одним обществом для предостережения других: Роман в письмах / Пер. с фр. А. И. Леванда. СПб.: Театр. Тип., 1804–1805 (в оригинале — «Lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres»¹⁹).

Поразительно рано (в сравнении с другими странами) в России был переведен также и маркиз де Сад. Так, в 1806 г. под общим названием «Садиевы повести» в 4 частях «с одобрения Цензурного комитета» (!) вышли следующие романы маркиза: «Жюльета и Роне, или Заговор в Амбоазе. Историч. Повесть», «Оболение двух женщин», «Мисс Генриетта Стральсон, или Действие отчаяния», «Факселанж, или Безрассудное честолюбие» [Сад 1806]. А в 1810 г. была переведена одна из пьес маркиза под названием «Феатр для любовников» (М.: Тип. У. Ф. Любия, 1810).

Характерно, что литература эта переводилась, будучи адресована не вольнодумцам/вертопрахам/развратникам, но — как правило — людям чувствительным и добродетельным. Словами «посвящаю сию книгу всем чувствительным и добрым моим соотечественникам» русский переводчик открывает издание 1796 г. книги «Жизнь отца моего» Ретифа де ла Бретона [Бретон 1796: 3]. А в предисловии к русскому переводу одного из наиболее эротически насыщенных текстов Ретифа де ла Бретона «Ножка Фаншеттина, или Сирота французская», мы читаем:

Отважась перевести книжку особенного рода слогом писанную, весьма не сходную с обыкновенным текущим стилем повестей, отдаю ее на рассмотрение благосклонным читателям. Добрые примеры, а особливо множество хороших мыслей и отменным образом предлагаемые нравоучения, которые от самых ненавистников морали без скуки прочтутся, заставили меня избрать ее. Награжденным себя за небольшой труд почту, ежели будет он не отвержен от людей, вкус и силу знающих, и когда удостоится милостивого внимания от прекрасного пола, который победами и добродетелью Фаншетины прославляется [Делон 2013: 667] (оригинал см.: [Бретон 1774: б. пагинации]).

Обратим вновь внимание также на данный русским переводчиком подзаголовок: «Полезная и нравоучительная повесть» (в оригинале — «Histoire intéressante et morale»).

Характерно еще, что, как мы уже имели возможность заметить, все эти книги издавались «с одобрения цензуры», в университетской типографии, в типографии просветителей — Н. И. Новикова и И. А. Крылова, а также

¹⁹ Во французском заглавии явно присутствует двойственность значения слова *instruction*, которое означает одновременно наставление и указание-предписание. Характерно, что и в современной версии перевода, выполненного Н. Я. Рыковой, удерживается нравоучительный смысл: «Письма, собранные в одном частном кружке лиц и опубликованные в назидание некоторым другим» (см.: [Лакло 1965]). Немало произведений либертинской литературы, правда на французском языке, находилось в библиотеке Пушкина, описанной Б. Л. Модзалевским: изданное в 1777 г. Лондоне полное собрание сочинений Кребийона-сына (Collection complète des œuvres de M. De Crebillon, fils. Londres, 1777), роман о Фобласе Луве де Кувре (Vie du chevalier de Faublas. Paris, 1813), равно как и разрезанные листы его мемуаров (Mémoire de Louvet de Couvray, député à la Convention nationale, avec une notice sur sa vie, des notes et des éclaircissements historiques. Paris, 1823).

в типографиях Сухопутного кадетского корпуса, Академии наук и др. Дополнительное *qui pro quo* заключалось еще и в том, что слово *добродетель* и его производные, так часто употребляемые переводчиками, порой даже и не выдумывались ими — все эти слова действительно присутствовали в оригинале. Правда, понималось под этим несколько иное. «Получается, что злые люди, которые никогда не смеются и никого не любят, нравственны, как и люди скупые и честолюбивые», — пишет принц де Линь в «Безнравственных историях» [Линь 2013], доказывая, что добродетель заключена не в целомудрии, но в чувстве открытости к другому, в великодушии, способности любить. «Я читал нравоучительные книги и ничего не нашел у Конфуция, Платона, Сенеки сверх того, что я здесь повторяю. Наслаждение, наслаждение превыше всего!» — завершает свою исповедь герой анонимной повести «Маленький внук Геракла», подобным же образом усматривая «нравственность» в плотской любви и ссылаясь на мудрецов древности, истинную последовательницу которых он видит в русской императрице Екатерине II [Анонимный автор 2013: 488].

Приведем в заключение данного раздела еще один небольшой фрагмент «либертинского» текста в русском переводе, сделанном в 1806 г.:

Герцог Сейлькур, молодчик тридцати лет, пылкого ума, редкий красавец, а вдобавок сих отличных природных качеств преимущественно пред другими богатый, имея восемьдесят тысяч ливров ежегодного дохода, расточал их по вкусу с модною, беспримерной гордостью, и в продолжение своего пятилетнего наслаждения такую благодетельною фортунною внес он в любовный свой список по крайней мере до тридцати парижских красавиц, и когда он почувствовал во всех членах ощутительную слабость и приближение старости, прежде нежели погас в нем любовный жар, то вздумал жениться.

Не довольствуясь женщинами, с которыми имел он знакомство, находя во всех их коварство вместо откровенности, глупость вместо рассудка, эгоизм вместо человеколюбия, грубые предрассудки вместо здравого смысла, видя, что они все страшные охотницы к одним только чувственным удовольствиям, увеселениям и забавам, приметив в них порочную стыдливость или постыдное распутство, сделался нечувствительным к ним, и чтобы не быть обманутым в том, от чего зависело спокойствие и благоденствие жизни его, решился употребить в пользу вдруг все то, чем только обольстить мог, и то, в чем несомненная победа его, прогнав пустой страх, которому могла быть подвержена, уверяла его и обнадевала. Это искусство поистине можно почесть важнейшим. Но какие опасности окружают его! Есть ли хотя одна женщина, которая бы могла противиться обольщению, если бы восторг, в который Сейлькур хотел погрузить ее, успел овладеть ее чувствами, то могла ли бы она противиться обольщению? Однако любила ли бы она Сейлькура для себя самой или лстя только свое кокетство? Хитрость довольно была опасна, чем более он чувствовал ее, тем более решался предаться невозвратно в волю той, которой бескорыстие довольно было известно любить только в нем себя самое и уничтожить предприятия, которые имел он, желая обмануть ее [Сад 2013: 791–792].

Вряд ли кто бы мог узнать в этом фрагменте стиль знаменитого маркиза де Сада, за одно издание книги которого французский издатель Жан-Жак Повер был привлечен к суду еще не так давно, в 1956 г. Впрочем... и здесь нас вновь подстерегает неожиданность: тенденция русской литературы, а точнее русских переводчиков, перевести произведения де Сада, как и тексты других либертинских романов, в модальность нравоучительной литературы на самом деле отвечала той тенденции, которая подспудно в них была заложена, но осмыслена скорее уже в XX в. Неслучайно легенда гласит: выступавший в защиту Повера академик Морис Гастон сказал, обращаясь к прокурору: «Ваша честь, как заметил Жан Кокто, Сад — философ, и тем самым моралист». Прокурор опешил: «И это правда сказал Кокто?» На том же процессе другой защитник Повера рассказал историю о молодой девушке, которая, прочтя книги де Сада, ушла в монастырь. Прокурор спросил: «И вы считаете, что это хороший результат?» — «Это возможный результат», — последовал ответ [Bezzola et al. 2001: 160–161].

Какой вывод можно сделать из этого краткого обзора? На протяжении всего XVIII и даже XIX в. русские переводчики ищут язык любви, язык куртуазности, в котором так преуспели французская и итальянская культуры. Ищут его — в словарях, романах, драмах — и не находят, поскольку каждый раз переход или перенос его в русскую систему координат изменяет все до неузнаваемости. Правда, как мы видели, на этом пути происходят не только потери, но и обретения. Непереводаемость неожиданно оборачивается прозрениями и позволяет извне понять то, что в своем языковом пространстве остается еще долго затемненным.

Но при этом на каждом этапе возникает ощущение, что каждый раз язык любви открывается заново. Пытается создать его в своем словаре Кантемир, стремится донести до читателей науку любви Храповицкий, ибо «ныне она пришла в гораздо большее совершенство и приняла разные наречия, для коих потребно изъяснение» [Храповицкий 2019: 50]. Создает своего рода шедевр в своем вольном переводе либертинского романа Л.-Ш. Фужере де Монбронна «Штопальщица Марго» М. Д. Чулков [Shruba 2001; Левитт 2013]. Проходит еще столетия — и вновь сражается с трудностями метафизического языка Вяземский.

Количество подобных примеров легко можно было бы умножить. Но при всем их разнообразии и уровне исполнения всех их объединяет определенная тенденция: эротические сцены оригинала при переводе либо вообще опускаются (вариант: переводятся столь грубо, что текст становится практически неподцензурным), либо переводятся с существенным ослаблением эротизма оригинала, как это, например, произошло в переводах на русский язык эротической поэзии Парни [Вацура 1994: 97].

Так русская литература, которая вплоть до XVIII в. не знала любви утонченной, галантной, шаловливой и не была искушена в ее изображении, и к началу века девятнадцатого все еще не находит языка для адекватного выражения сферы интимных чувств и чувственности.

Вместо послесловия

Со времени работы Вяземского над переводом «Адольфа» Бенжамена Констана много воды утекло.

Начало XX в. и в особенности рубеж XX и XXI вв., казалось бы, показали возможность существования эротической литературы в России и способность русского языка к самовыражению также и в области эротики. Доказательством тому служит — у тех, кто придерживается данного мнения, — не только современная проза Владимира Сорокина [Золотоносов 1996], но и, например, текст XIX в. — дневник воспитанника Пажеского корпуса А. Ф. Шенина [1879]. Похоже, что данную точку зрения разделяло и большинство участников международного коллоквиума «Любовь и эротика в русской литературе XX в.», который состоялся в Лозаннском университете в 1989 г. и материалы которого были опубликованы в 1992 г. (на коллоквиуме звучали доклады об эротизме у Н. Чернышевского, И. Бабеля, М. Кузмина, Виктора Ерофеева и др. [Heller 1992]).

Иные, как уже упоминалось выше, и по сей день придерживаются противоположной точки зрения, ссылаясь на то, в русской литературе не существует собственного литературного эротического словаря, как отсутствует и соответствующий литературный этикет, обуславливающий употребление этого словаря [Огибенин 1992].

Признаюсь, что вторая позиция мне ближе. Поразительным образом при всей той эволюции, которую пережили русский язык и русская литература за последние два столетия, проблема оказывается не снятой и в наши дни. С особой остротой она встает именно при переводе литературы французского либертинажа, где основные трудности перевода приходится уже даже не столько на сферу чувств, сколько физиологии любви. И в нынешние времена стоит только приступить к переводу либертинского романа, сразу же встает проблема непереводаемости (или малой переводаемости) того языка чувственности, который выработала в течение веков французская культура, позволяющая самое грубое и непристойное выражать самым что ни есть изысканным языком, не оскорбляющим чувства слушающего или читающего.

Все дело в том, что во французском языке не только для передачи чувств, но и для обозначения всякого рода физиологических отправлений существует предельно богатый синонимический ряд, позволяющий восходить (или спускаться) от лексики самой изысканной до самой грубой. Данный синонимический ряд состоит по большей части из метафор и перифраз, которые давно уже получили право гражданства в языке, а потому их употребление не делает стиль сколь-либо напыщенным или прециозным. При переводе же на русский язык мы чаще всего сталкиваемся с дилеммой: переводить «адекватно» предполагает в ряде случаев использование самой грубой лексики и даже мата, придающего тексту вульгарность, которой и в помине нет в оригинале (надо ли говорить, что использование медицинских обозначений интимных частей тела, равно как и современного сленга, здесь мало приемлемо, хотя порой оказывается неизбежным). Другой возможностью оказывается использование перифрастических обозначений и оборотов, что, однако, рискует отбросить текст к стилистике плагиаторов Карамзина (последнее происходило подчас с

некоторыми переводами, в частности, текстов маркиза де Сада, сделанными в особенности в 1990-е годы на волне либерального энтузиазма, пробудившегося и пробужденного в отношении к эротической литературе).

С данной трудностью — изящно и даже изысканно выражать самые непристойные, грубые вещи, с которой так виртуозно справляется французский язык, — несколько лет назад я, как и остальные мои коллеги, столкнулась, работая над переводом либертинских текстов XVIII в., помещенных в приложение к выше уже упомянутой монографии Мишеля Делона «Искусство жить либертена» [Делон 2013] (в результате впервые были переведены на русский язык некоторые до тех пор русскому читателю не известные тексты Кребийона-сына, Жана-Франсуа Бастида, Оноре Мирабо, принца де Линя и др.). Переводчики, работавшие над данной книгой, старались по мере сил избирать срединный вариант (не нам судить, как это получилось), уходя одновременно и от непристойной лексики, и от чрезмерных перифраз. Самым сложным представлялось соблюсти игру слов и значений оригинала (в тех случаях, когда это совсем не удавалось, мы старались ее прокомментировать). Так, либертинское письмо нередко играет на двойных значениях слов: *étreinte* может означать одновременно невинное объятие и финальный акт соития, *consommation* — факт свершившейся физической близости, но также и потребление пищи; глагол *pamer* колеблется между значениями 'испытать оргазм', 'потерять сознание' и 'получить наслаждение' и т. д. Также во французском языке существует синонимический ряд ругательных, рифмующихся между собой выражений — нередкий источник словесной игры, который имеет, как правило, всего лишь один перевод на русский язык: «черт побери» (*morbleu, pardieu, ventredieu* и т. д.). Нередко проводниками эротического смысла становятся названия музыкальных инструментов или музыкальные термины (на чем в свое время «сыграл» в своем скандальном эротическом романе *alter ego* капельмейстера Крейсера Э. Т. А. Гофман [2012]). Так, для обозначения сладострастия изысканный принц де Линь использует вместо банального *voluptueux* трудно находимое в словаре словосочетание *du louré* — производное от глагола *lourer*, музыкального термина, предписывающего играть «сладостно» (*exécuter un morceau avec douceur*)²⁰.

Другой случай — использование переносного (как правило, эротического) значения терминов различных светских игр, правила которых необходимо знать не только переводчику, но и читателю — для понимания. Таковы *enumi-mья* — светская игра, в которой на совершившего ошибку или проигравшего налагается «послушание», т. е. исполнение желания, высказанного другими участниками игры. Или же отдаленное подобие нашей игры в пятнашки — игра *à la main chaude*, в которой ведущий с завязанными глазами, стоя на коленях и уткнувшись головой в колени другого игрока (это называлось *tenir la tête* — «держат голову»), заводил руки за спину и получал по ним небольшие шлепки, по характеру которых должен был угадать имя того, кто до него дотронулся. Игру слов и смыслов создавало прямое значение выражения *tenir la tête*, скорректированное правилами игры: держать голову, уткнувшись в коле-

²⁰ Объяснением данной этимологии и многозначности в этом и последующих примерах я обязана профессору университета Париж IV — Сорбонна Мишелю Делону и профессору университета Париж VIII — Сен-Дени Жерару Дессону, за что выражаю им искреннюю благодарность.

ни, т. е. ее опустив, что в итоге порождало обратный смысл: не держать голову, а потерять ее (характерно, что в эпоху Французской революции название игры использовалось как метафора для обозначения смертной казни²¹).

Очень сложным оказывается на русском языке соблюсти лаконизм прециозного языка и присущую ему аллюзивную игру смыслов. Так, *pile de carreaux* (дословно «стопка плиток») означает на самом деле положенные друг на друга подушки квадратной формы, которые обычно использовал кавалер, дабы стать перед дамой на колени.

Не слишком поддается переводу и заложенный в подзаголовок пьесы Кребийона-сына «*La Nuit et le Moment ou les matines*» тщательно замаскированный каламбур, основанный на графической квазиомонимии слов *matinés* ‘утренники’ и *matines* ‘утренняя молитва’ (нами переведено как «Заутреня Цитеры», при том что второй смысл — утра, наступившего после мгновенно пролетевшей ночи, — практически ушел).

Игру со множественностью значений, которые имели обозначения либертенов различных «градаций», хорошо передает следующий комический диалог, в основе которого лежат прямое и переносное значения слова *le roué* (в прямом смысле ‘повешенный’; в переносном, метафорическом значении ‘развратник’). Диалог этот, свидетелем которого стал в последние годы Старого режима граф Александр де Тийи, он приводит в своих мемуарах, написанных в самом начале XIX в.; в нем обыгрываются оба смысла существительного *roué* и обнажается резкость метафорического переноса:

— Видите ли вы вон ту высокого роста женщину с лицом в красных прожилках? Г-н интендант воображает, что влюблен в нее, хотя на самом деле он не любит никого, кроме себя. Ну что, вы видите ее?

— Да, мадам.

— Так вот, сударь! Она дочь развратника (*le roué*).

— Эка важность! Это теперь совсем не редкость.

— Да нет же. Она дочь повешенного (*le roué*).

— Какой ужас! [Tilly 1965: 110].

Каков же итог? Столетия прошли — а мы вновь сталкиваемся почти с теми же трудностями, которые стояли перед восемнадцатилетним Храповицким, взявшимся переводить свой «Любовный лексикон». И признаем, что нам по-прежнему трудно говорить на русском языке о любви — не теми умолчаниями, которыми так сильна была русская литература, но той эксплицитной множественностью смыслов, которой сильна литература французская.

Н. С. Автономова в своей книге «Познание и перевод» (см. рецензию на нее в настоящем издании) писала о философе Деррида, который «насыщал свои тексты непереводаемой игрой слов» и подчеркивал тем самым «языково-идиоматический характер бытия философии» [Автономова 2016: 372]. По аналогии можно было бы сказать: непереводаемая или плохо переводимая

²¹ Пример взят из «Безнравственных историй» принца де Линя. Ср.: «Вы знаете, что такое фанты и где их ищут, когда держат голову так, чтобы ничего не видеть, и оттого легко ее теряют. Когда постоянно произносишь одно и то же имя, нетрудно угадать его в игре в пятнашки; так сладостно медлить, когда наносишь шлепок или его принимаешь, продлить это мгновение, пожать тихонько руку, не говоря уже о лице, зажатом промеж колен» [Линь 2013: 609].

игра слов и смыслов французской галантно-куртуазно-либертинской литературы отчетливо выявляет также и языково-идиоматический характер бытия эротики. То есть те самые софизмы любви, о которых думали и Мариво, и Кребийон. И преодолеть которые оказывается возможным лишь тогда, когда — воспользуемся еще раз размышлением философа о непереводаемости — присутствует «желание встречи с Другим», «направленность на Другого», которое насыщает перевод — каким бы неадекватным оригиналу он ни был — «экзистенциальным и смысловым напряжением» [Там же: 652]. А именно таким было всегда отношение русской культуры к культуре французской.

Источники

- Аксаков 1986 — Аксаков С. Т. Собр. соч.: В 3 т. М.: Худ. лит., 1986.
- Александр I и др. 2016 — Александр I, Мария Павловна, Елизавета Алексеевна. Переписка из трех углов, 1804–1826. Извлечения из семейной переписки великой княгини Марии Павловны. Дневник [Марии Павловны] 1805–1808 годов / [Изд. подгот. Е. Дмитриева]. М.: Нов. лит. обозрение, 2016.
- Анонимный автор 2013 — Маленький внук Геракла // Делон М. Искусство жить либертена. Французская либертинская проза XVIII века [Кребийон-сын, Жан-Франсуа Бастид, Виван Денон, Оноре Мирабо, принц де Линь и др.] / Пер. с фр.; Под ред. Е. Дмитриевой. М.: Нов. лит. обозрение, 2013. С. 435–488.
- Баратынский 1902 — Письма Е. А. Баратынского к князю П. А. Вяземскому / [Прим. Н. П. Барсукова] // Старина и новизна. Кн. 5. СПб.: Тип. М. Стасюлевича, 1902. С. 44–62.
- Бретон 1774 — [Ретиф де ля Бретон Н. Е.] Ножка Фаншеттина, или Сирота французская. Полезная и нравоучительная повесть: В 3 ч. / [Пер. А. С. Хвостова]. СПб.: [Тип. Сухопут. кадет. корпуса], 1774.
- Бретон 1796 — Жизнь отца моего: Сочинение Ретифа де ля Бретонна. Ч. 1. М. Тип. Селивановского, 1796.
- Вигель 2005 — Вигель Ф. Ф. Записки. München: Im Werden Verlag, 2005.
- Гофман 2012 — [Гофман Э. Т. А.] Сестра Моника / Пер. Е. Угрюмова, А. Маркина. [Б. м.]: Kolonna Publications; Митин Журнал, 2012.
- Дрё Дю Радье 1768 — Дрё Дю Радье Ж. Ф. Любовной лексикон / Пер. с фр. СПб.: Тип. Сухопут. кадет. корпуса, 1768.
- Кантемир 2004 — Русско-французский словарь Антиоха Кантемира: В 2 т. / [Вступ. ст. и публ. Е. Бабаевой]. М.: Азбуковник; Языки славянской культуры, 2004.
- Карамзин 1820 — Сочинения [Н. М.] Карамзина: [В 11 т.]. СПб.: Тип. С. Селивановского, 1820.
- Лакло 1965 — Лакло Ш. де. Опасные связи, или Письма, собранные в одном частном кружке лиц и опубликованные в наиздание некоторым другим Ш. де Л. / Пер. с фр. Н. Я. Рыкова. М.; Л.: Наука, 1965.
- Линь 2013 — Линь Ш. Ж., принц де. Безнравственные истории // Делон М. Искусство жить либертена. Французская либертинская проза XVIII века [Кребийон-сын, Жан-Франсуа Бастид, Виван Денон, Оноре Мирабо, принц де Линь и др.] / Пер. с фр.; Под ред. Е. Дмитриевой. М.: Нов. лит. обозрение, 2013. С. 551–662.
- Одоевский 1977 — Одоевский В. Ф. Повести. М.: Сов. Россия, 1977.
- Пушкин 1937–1959 — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1937–1959.
- Сад 1806 — Садиевы повести: [В 4 ч.]. М.: Тип. Христоф. Клаудия, 1806.

- Сад 2013 — *Сад Ж. А. Ф. де*. Обольщение двух женщин // Делон М. Искусство жить либертена. Французская либертинская проза XVIII века [Кребийон-сын, Жан-Франсуа Бастид, Виван Денон, Оноре Мирабо, принц де Линь и др.] / Пер. с фр.; Под ред. Е. Дмитриевой. М.: Нов. лит. обозрение, 2013. С. 791–832.
- Тихонравов 1874 — Русские драматические произведения 1672–1725 годов: К 200-летию юбилею русского театра собраны и объяснены Николаем Тихонравовым, проф. Моск. ун-та: В 2 т. СПб.: Д. Е. Кожанчиков, 1874.
- Храповицкий 2019 — Любовный лексикон. Переведен с Французского в Санкт-Петербурге 1768 года // Французские и франкоязычные рукописи в России (XVIII — начало XX в.): Коллективная монография / Под ред. Е. Е. Дмитриевой, А. В. Голубкова М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 49–84.
- Шенин 1879 — *Шенин А. Ф.* Похождения пажа: Поэма в двух частях // *Eros Russe* = Русский Эрот не для дам. Женева: [б. и.], 1879. С. 20–22.
- Dreux du Radier 2019 — Dreux du Radier J.-F. Dictionnaire d'amour dans lequel on trouvera l'explication des termes les plus usités dans cette Langue. Par M. de ***. A la Haye, MDCCXLI // Французские и франкоязычные рукописи в России (XVIII — начало XX в.): Коллективная монография / Под ред. Е. Е. Дмитриевой, А. В. Голубкова. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 85–167.
- La Fare 1733 — *La Fare de M.* Réponse à une Ballade dont le refrain était: On n'aime plus comme on aimait jadis // *Poésies de M. le Mis de la Farre* [sic]. A Amsterdam: Издательство, 1733.
- La Mettrie 1987 — *La Mettrie*. L'Art de jouir // *La Mettrie. Œuvres complètes*. Paris: Fayard; Corpus des œuvres de philosophie en langue française, 1987. Т. 2. P. 314–315.
- Tilly 1965 — [Tilly A. de.] Mémoires du comte Alexandre de Tilly pour servir à l'histoire des mœurs de la fin du 18 siècle. Paris: Mercure de France, 1965.

Словари

- Бабкин, Шенденцов 1994 — *Бабкин А. М., Шенденцов В. В.* Словарь иноязычных слов и выражений. 2-е изд., испр. СПб.: Квотам, 1994.
- БАСРЯ — Большой академический словарь русского языка: В 30 т. / Под ред. К. С. Горбачевича и др. СПб.: Наука, 2004.
- Гак, Триумф 2006 — *Гак В., Триумф Ж.* Французско-русский словарь активного типа = *Gak V., Triomphe J.* Dictionnaire français-russe. 7-е изд., стер. М.: Рус. яз. — Медиа, 2006.
- Щерба и др. 2004 — *Щерба Л. В., Матусевич М. И., Воронцова Т. П. и др.* Большой русско-французский словарь = *Grand dictionnaire russe-français*. М.: Рус. яз. — Медиа, 2004.

Литература

- Автономова 2016 — *Автономова Н. С.* Познание и перевод. Опыты философии языка. 2-е изд., испр. и доп. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016.
- Бабаева 2004 — *Бабаева Е.* Русско-французский словарь Антиоха Кантемира: описание, лексикографические источники // Русско-французский словарь Антиоха Кантемира: В 2 т. / [Вступ. ст. и публ. Е. Бабаевой]. Т. 1. М.: Азбуковник; Языки славянской культуры, 2004. С. i–lii.
- Буачидзе 1972 — *Буачидзе Г. С.* Произведения Ретифа де ла Бретонна в России. Тбилиси: [Изд-во Тбилис. ун-та], 1972.

- Вацуро 1994 — Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры. СПб.: Наука, 1994.
- Виролайнен 2010 — Виролайнен М. Н. Гетерогенность языковой структуры в черновиках «Евгения Онегина» // Мультилингвизм и генезис текста = Multilinguisme et genese du texte: Материалы междунар. симпозиума, 3–5 октября 2007 / [Редкол.: О. Д. Анохина и др.]. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 44–61.
- Делон 2013 — Делон М. Искусство жить либертена. Французская либертинская проза XVIII века [Кребийон-сын, Жан-Франсуа Бастид, Виван Денон, Оноре Мирабо, принц де Линь и др.] / Пер. с фр.; Под ред. Е. Дмитриевой. М.: Нов. лит. обозрение, 2013.
- Дмитриева 2009 — Дмитриева Е. *Re-volutio* чувства и чувственности: (о некоторых особенностях французского либертинажа XVIII века) // Антропология революции / Сб. ст. / Сост. и ред. И. Прохорова и др. М.: Нов. лит. обозрение, 2009. С. 141–177.
- Дмитриева 2011 — Дмитриева Е. Е. Кодекс поведения «honnête homme» или кодекс либертена? (роман Кребийона-сына «Заблуждения сердца и ума») // Западный сборник: В честь 80-летия Петра Романовича Заборова / Сост. М. Э. Маликова, Д. В. Токарев. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2011. С. 106–119.
- Дмитриева 2015 — Дмитриева Н. Л. Особенности французско-русского двуязычия на примере писем Пушкина // Россия и Франция: Диалог культур: Ст. и материалы / [Сост. Е. Е. Дмитриева, А. Ю. Сорочан, А. Ф. Строев]. Тверь: Изд-во М. Батасовой, 2015. С. 82–99.
- Дмитриева 2016 — Дмитриева Е. Е. Эпизод рецепции Мольера в России (Гоголь — переводчик фарса «Сганарель, или Воображаемый рогагоносец» // Русская литература. 2016. № 4. С. 63–69.
- Дмитриева 2018 — Дмитриева Е. От мадригалов и эпиграмм к эпистолярной прозе: Билингвизм и мультиязычие в текстах А. С. Пушкина // Летняя школа по русской литературе. Т. 14. № 1. 2018. С. 27–50.
- Дмитриева 2019 — Дмитриева Е. Е. Эротика эпохи Просвещения: между энциклопедизмом, либертинством и пастишем: словарь Дрё дю Радье (трудности перевода) // Французские и франкоязычные рукописи в России (XVIII — начало XX в.): Коллективная монография / Под ред. Е. Е. Дмитриевой, А. В. Голубкова. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 168–178.
- Довгий 2018 — Довгий О. Сатиры Кантемира как код русской поэзии: Опыт микрофилологического анализа. Тула: Аквариус, 2018.
- Заборов 2011 — Заборов П. Р. Русское вольтерьянство // Заборов П. Р. Россия и Франция: Литературные и культурные связи. СПб.: Петрополис, 2011. С. 126–147.
- Золотоносов 1996 — Золотоносов М. *Penis coronat opus* // Стрелец: Альманах литературы, искусства и общественно-политической мысли. 1996. № 1 (77). С. 292–301.
- Левин 1995 — Левин Ю. Д. Начало 1760 — середина 1780-х годов: Просветительство // История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век. Т. 1: Проза = *Schöne Literatur in russischer Übersetzung: von den Anfängen bis zum 18. Jahrhundert. Teil 1: Prosa* / Отв. ред. Ю. Д. Левин. СПб.: Дмитрий Буланин; Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 1995. С. 142–212.
- Левитт 2013 — Левитт М. От лубка к роману: «Бабы увертки» в «Пригожей поварихе» М. Д. Чулкова // Русская литература. 2013. № 4. С. 146–159.
- Лотман 1975 — Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: Спецкурс: Вводные лекции в изучение текста. Тарту: ТГУ, 1975.
- Лотман 1985 — Лотман Ю. М. «Езда в остров Любви» Тредиаковского и функция переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII века // Проблемы изучения культурного наследия / Отв. ред. Г. В. Степанов. М.: Наука, 1985. С. 222–230.
- Лотман 1996 — Лотман Ю. М. Очерки по истории русской культуры XVIII — начала XIX века // Из истории русской культуры. Т. 4: XVIII — начало XIX века. М.: Яз. рус. культуры, 1996. С. 13–348.

- Майков 1889 — *Майков Л. Н.* Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий. СПб.: А. С. Суворин, 1889.
- Малеин 1928 — *Малеин А.* Новые данные для биографии В. К. Тредьяковского // Сб. Отделения русского языка и словесности АН СССР. Т. 101. № 3. Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1928. С. 430–432.
- Мильчина 2006 — *Мильчина В. А.* «Адольф» Бенжамена Констан в переводе П. А. Вяземского: поиски «метафизического языка» // Вестник истории, литературы, искусства / Гл. ред. Г. М. Бонгард-Левин. Т. 2. М.: Собрание, 2006. С. 128–138.
- Неклюдова 2008 — *Неклюдова М. С.* Искусство частной жизни. Век Людовика XIV. М.: ОГИ, 2008.
- Немировский 2011 — *Немировский И.* Либералисты и либертены: случай Пушкина // Новое литературное обозрение. № 111. 2011. С. 113–129.
- Нива 1999 — *Нива Ж.* Возвращение в Европу. Статьи о русской литературе / Пер. с фр. Е. Э. Ляминой. М.: Высш. школа, 1999.
- Огибенин 1992 — *Огибенин Б.* О русской словесности и поэтике непристойного языка // *Amour et érotisme dans la littérature russe du XX^e siècle = Любовь и эротика в русской литературе XX-го века: actes du colloque de juin 1989 organisé par l'Université de Lausanne, avec le concours de la Fondation du 450^{ème} Anniversaire / Éd. par L. Heller. Bern; New York: Peter Lang, 1992. 194–212.*
- Панченко 1973 — *Панченко А. М.* Русская стихотворная культура XVII века. Л.: Наука, 1973.
- Пумпянский 1941 — *Пумпянский Л. В.* Тредиаковский // История русской литературы: В 10 т. Т. 3: Литература XVIII века. Ч. 1 / Редкол. тома: Г. А. Гуковский, В. А. Десницкий. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941. С. 215–263.
- Сазонова 1982 — *Сазонова Л. И.* Переводная художественная проза в России 30–60-х годов XVIII в. // Русский и западноевропейский классицизм: Проза / Отв. ред. А. С. Курилов. М.: Наука, 1982. С. 115–138.
- Сазонова 2019 — *Сазонова Л. И.* «Любовный лексикон» А. В. Храповицкого и его французский оригинал «Dictionnaire d'amour» Дрё дю Радье // Французские и франкоязычные рукописи в России (XVIII — начало XX в.): Коллективная монография / Под ред. Е. Е. Дмитриевой, А. В. Голубкова. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 12–48.
- Сиповский 1909 — *Сиповский В. В.* Очерки из истории русского романа. Т. 1. СПб.: Тип. Санкт-Петерб. товарищества печ. и изд. дела «Труд», 1909.
- Разумовская 1978 — *Разумовская М. В.* «Почта духов» Крылова и романы маркиза д'Аржана // Русская литература. 1978. № 1. С. 103–117.
- Топорков 2007 — *Топорков А. Л.* Русская языковая метафора в вербальной магии и лирической поэзии // Русский язык в странах СНГ и Балтии: Междунар. науч. конф., Москва, 22–23 октября 2007 г.: К Общему собранию Российской академии наук / [Под ред. А. П. Деревянко, А. Б. Куделина, В. А. Тишкова]. М.: Наука, 2007. С. 430–440.
- Abramovici 1997 — *Abramovici J.-C.* Libertinage // Dictionnaire européen des Lumières / Sous la dir. de M. Delon. Paris: Presses Universitaires de France, 1997. P. 647–651.
- Bezzola et al. 2001 — *Sade/surreal: Der Marquis de Sade und die erotische Fantasie des Surrealismus in Text und Bild / Hrsg. T. Bezzola, M. Pfister, S. Zweifel. Zürich: Kunsthaut Zürich, 2001.*
- Heller 1992 — *Amour et érotisme dans la littérature russe du XX^e siècle = Любовь и эротика в русской литературе XX-го века: actes du colloque de juin 1989 organisé par l'Université de Lausanne, avec le concours de la Fondation du 450^{ème} Anniversaire / Éd. par L. Heller. Bern; New York: Peter Lang, 1992.*
- Loubière 2006 — *Loubière S.* Un ABC libertin des Lumières: le Dictionnaire d'amour de Dreux du Radier // Dix-Huitième siècle. № 38. 2006. P. 337–350.

- Rjéoutski 2016 — Quand le français gouvernait la Russie. L'éducation de la noblesse russe, 1750–1880 / Sous la dir. de V. Rjéoutski. Paris: L'Harmattan, 2016.
- Shruba 2001 — Shruba M. «Пригожая повариха» на фоне французского порнографического романа (Чулков и Фужере де Монброн) // Reflections on Russia in the Eighteenth century / Ed. by J. Klein. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2001. P. 328–342.
- Zhivov 2015 — Zhivov V. *Love à la mode: Russian words and French sources* // French and Russian in Imperial Russia: Language attitudes and identity / Ed. by D. Offord, L. Ryazanova-Clarke, V. Rjéoutski, G. Argent. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2015. P. 214–241.

Сокращения

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).

References

- Abramovici, J.-C. (1997). Libertainage. In M. Delon (Ed.). *Dictionnaire européen des Lumières*, 647–651. Paris: Presses Universitaires de France. (In French).
- Avtonomova, N. S. (2016). *Poznanie i perevod. Opyty filosofii iazyka* [Cognition and translation. Experiments in the philosophy of language], 2nd ed, rev. and enl. Moscow; St. Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ. (In Russian).
- Babaeva, E. (2004). Russko-frantsuzskii slovar' Antiokha Kantemira: opisanie, leksiko-graficheskie istochniki [Antiokh Kantemir's Russian-French dictionary: Description, lexicographic sources]. In E. Babaeva (Ed., Intro.). *Russko-frantsuzskii slovar' Antiokha Kantemira* [Antiokh Kantemir's Russian-French dictionary] (Vol. 1), i–lii. Moscow: Azbukovnik; Iazyki slavianskoi kul'tury. (In Russian).
- Bezzola, T., Pfister, M., Zweifel, S. (Eds.) (2001). *Sade/surreal: Der Marquis de Sade und die erotische Fantasie des Surrealismus in Text und Bild*. Zürich: Kunsthau Zürich. (In German).
- Buachidze, G. S. (1972). *Proizvedeniia Retifa de la Bretonna v Rossii* [Works of Retif de la Bretonne in Russia]. Tbilisi: [Izdatel'stvo Tbilisskogo universiteta]. (In Russian).
- Delon, M. (2013). *Iskusstvo zhit' libertena. Frantsuzskaia libertinskaia proza XVIII veka* [Trans. from Delon, M. (2000). *Le savoir-vivre libertin*. Paris: Hachette Littérature]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Dmitrieva, E. (2009). Re-volutio chuvstva i chuvstvennosti: (o nekotorykh osobennostiakh frantsuzskogo libertinazha XVIII veka) [Re-volutio of feeling and sensuality (on some features of 18th century French libertinage)]. In I. Prokhorova et al. (Eds.). *Antropologiya revoliutsii* [Anthropology of revolution], 141–177. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Dmitrieva, E. (2018). Ot madrigalov i epigramm k epistoliarnoi proze: Bilingvizm i mul'tiazychie v tekstakh A. S. Pushkina [From madrigals and epigrams to epistolary prose: Bilingualism and multilingualism in Pushkin's texts]. *Letniia shkola po russkoi literature* [Summer school on Russian literature], 14(1), 27–50. (In Russian).
- Dmitrieva, E. E. (2011). Kodeks povedeniia "honnête homme" ili kodeks libertena? (roman Krebiona-syna "Zabluzhdeniia serdtsa i uma") [Code of behavior of an "honest man" or the code of a libertine? (Crebillon fils's novel *Les Égaréments du cœur et de l'esprit* (The Wayward Head and Heart))]. In M. E. Malikova, D. V. Tokarev (Eds.). *Zapadnyi sbornik: V chest' 80-letii Petra Romanovicha Zaborova* [A Western collection of articles: In honour of the 80th anniversary of Petr Romanovich Zaborov], 106–119. St. Petersburg: Izdatel'stvo Pushkinskogo Doma. (In Russian).
- Dmitrieva, E. E. (2016). Epizod retseptsii Mol'era v Rossii (Gogol' — perevodchik farsa "Sganarel", ili Voobrazhaemyi rogonosets) [An episode in Molière's reception in Russian (Gogol' — translator of the farce *Sganarelle, or The Imaginary Cuckold*)]. *Russkaia literatura* [Russian Literature], 2016(4), 63–69. (In Russian).

- Dmitrieva, E. E. (2019). Erotika epokhi Prosveshcheniia: mezhdru entsiklopedizmom, libertinstvom i pastishem: slovar' Dre diu Rad'e (trudnosti perevoda) [Eroticism of the Enlightenment: Between encyclopedia, libertinage and pastiche: Dreux du Radier's dictionary (difficulties of translation)]. In E. E. Dmitrieva, A. V. Golubkov (Eds.). *Frantsuzskie i frankoiazychnye rukopisi v Rossii (XVIII — nachalo XX v.): Kollektivnaia monografiia* [French and French-language manuscripts in Russia (18th — early 20th centuries)], 168–178. Moscow: IMLI RAN. (In Russian).
- Dmitrieva, N. L. (2015). Osobennosti frantsuzsko-russkogo dvuiazychiia na primere pisem Pushkina [Aspects of French-Russian bilingualism (based on Pushkin's letters)]. In E. E. Dmitrieva, A. Iu. Sorochan, A. F. Stroev (Eds.). *Rossii i Frantsiia: Dialog kul'tur: Stat'i i materialy* [Russia and France: Dialogue of cultures: Articles and materials], 82–99. Tver: Izdatel'stvo M. Batasovoi. (In Russian).
- Dovgii, O. (2018). *Satiry Kantemira kak kod russkoi poezii: Opyt mikrofilologicheskogo analiza* [Kantemir's satires as a code for Russian poetry: An attempt at a micro-philological analysis]. Tula: Akvarius. (In Russian).
- Heller, L. (Ed.) (1992). *Amour et érotisme dans la littérature russe du XX^e siècle = Liubov' i erotika v russkoi literature XX-go veka: actes du colloque de juin 1989 organisé par l'Université de Lausanne, avec le concours de la Fondation du 450^{me} Anniversaire*. Bern; New York: Peter Lang. (In Russian and French).
- Levin, Iu. D. (1995). Nachalo 1760 — seredina 1780-kh godov: Prosvetitel'stvo [Early 1760 — mid-1780s: The Enlightenment]. In Iu. D. Levin (Ed.). *Istoriia russkoi perevodnoi khudozhestvennoi literatury: Drevniaia Rus'. XVIII vek, (Vol. 1) Proza = Schöne Literatur in russischer Übersetzung: von den Anfängen bis zum 18. Jahrhundert, (Vol. 1) Prosa*, 142–212. St. Petersburg: Dmitrii Bulanin; Köln; Weimar; Wien: Böhlau. (In Russian).
- Levitt, M. (2013). Ot lubka k romanu: “Bab'i uvertki” v “Prigozhei povarikhe” M. D. Chulkova [From lubok to the novel: “Women's dodges” in Mikhail Chulkov's *The Comely Cook*]. *Russkaia literatura* [Russian Literature], 2013(4), 146–159. (In Russian).
- Lotman, Yu. M. (1996). Ocherki po istorii russkoi kul'tury XVIII — nachala XIX veka [Essays on the history of 18th — early 19th century Russian culture]. In *Iz istorii russkoi kul'tury* [From the history of Russian culture], (Vol. 4) *XVIII — nachalo XIX veka* [18th — beginning of the 19th century], 13–348. Moscow: Iazyki russkoi kul'tury. (In Russian).
- Lotman, Yu. M. (1975). *Roman v stikhakh Pushkina “Evgenii Onegin”: Spetskurs: Vvodnye lektsii v izuchenie teksta* [Pushkin's novel in verse *Eugene Onegin*: Special course: Introductory lessons on the study of the text]. Tartu: TGU. (In Russian).
- Lotman, Yu. M. (1985). “Ezda v ostrov Liubvi” Trediakovskogo i funktsiia perevodnoi literatury v russkoi kul'ture pervoi poloviny XVIII veka [Trediakovsky's *Voyage to the Island of Love* and the function of translated literature in Russian culture of the first half of the 18th century]. In G. V. Stepanov (Ed.). *Problemy izucheniia kul'turnogo naslediiia* [Problems of studying cultural heritage], 222–230. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Loubière, S. (2006). Un ABC libertin des Lumières: le Dictionnaire d'amour de Dreux du Radier. *Dix-Huitieme siècle*, 38, 337–350. (In French).
- Maikov, L. N. (1889). *Ocherki iz istorii russkoi literatury XVII i XVIII stoletii* [Essays on the history of 17th and 18th century Russian literature]. St. Petersburg: A. S. Suvorin. (In Russian).
- Malein, A. (1928). Novye dannye dlia biografii V. K. Tred'iakovskogo [New information on Vasily Trediakovsky's biography]. *Sbornik Otdeleniia russkogo iazyka i slovesnosti AN SSSR* [Collection of the Russian language and literature Division, Soviet Academy of Sciences] (Vol. 101, No. 3), 430–432. Leningrad: Izd-vo Akademii nauk SSSR. (In Russian).
- Mil'china, V. A. (2006). “Adol'f” Benzhamera Konstana v perevode P. A. Viazemskogo: poiski “metafizicheskogo iazyka” [*Adolphe* by Benjamin Constant in the translation of P. A. Viazemsky: In search of “metaphysical language”]. In G. M. Bongard-Levin (Ed.). *Vestnik istorii, literatury, iskusstva* [Bulletin of history, literature, art] (Vol. 2), 128–138. Moscow: Sobranie. (In Russian).

- Nekliudova, M. S. (2008). *Iskusstvo chastnoi zhizni. Vek Liudovika XIV* [The art of private life: The age of Louis XIV]. Moscow: OGI. (In Russian).
- Nemirovskii, I. (2011). Liberalisty i liberteny: sluchai Pushkina [Liberalists and libertines: The case of Pushkin]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 111, 113–129. (In Russian).
- Niva, Zh. (1999). *Vozvrashchenie v Evropu. Stat'i o russkoi literature* [Trans. from Nivat, G. (1993). *Russie — Europe. La fin du schisme: Études littéraires et politiques*. Lausanne: L'Age d'Homme]. Moscow: Vysshiaia shkola. (In Russian).
- Ogibenin, B. (1992). O russkoi slovesnosti i poetike nepristoinogo iazyka [On Russian literature and the poetics of indecent language]. In L. Heller (Ed.). *Amour et érotisme dans la littérature russe du XXe siècle = Liubov' i erotika v russkoi literature XX-go veka: actes du colloque de juin 1989 organisé par l'Université de Lausanne, avec le concours de la Fondation du 450ème Anniversaire*, 194–212. Bern; New York: Peter Lang. (In Russian).
- Panchenko, A. M. (1973). *Russkaia stikhotvornaia kul'tura XVII veka* [Russian poetic culture of the 18th century]. Leningrad: Nauka. (In Russian).
- Pumpianskii, L. V. (1941). Trediakovskii [Trediakovsky]. In G. A. Gukovskii, V. A. Desnitskii (Eds.). *Istoriia russkoi literatury* [History of Russian literature], (Vol. 3) *Literatura XVIII veka* [Literature of the 18th century], (Part 1), 215–263. Moscow; Leningrad: Izdatel'stvo AN SSSR. (In Russian).
- Razumovskaia, M. V. (1978). “Pochta dukhov” Krylova i romany markiza d'Arzhana [Krylov's *The Spirits' mail* and the novels of the Marquis d'Argent]. *Russkaia literatura* [Russian Literature], 1978(1), 103–117. (In Russian).
- Rjéoutski, V. (Ed.) (2016). *Quand le français gouvernait la Russie. L'éducation de la noblesse russe, 1750–1880*. Paris: L'Harmattan. (In French).
- Sazonova, L. I. (1982). Perevodnaia khudozhestvennaia proza v Rossii 30–60-kh godov XVIII v. [Translated artistic prose in Russia during the 1830s–1860s]. In A. S. Kurilov (Ed.). *Russkii i zapadnoevropeiskii klassitsizm: Proza* [Russian and Western European classicism: Prose], 115–138. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Sazonova, L. I. (2019). “Liubovnyi leksikon” A. V. Khrapovitskogo i ego frantsuzskii original “Dictionnaire d'amour” Dre diu Rad'e [The Love Lexicon by A. V. Khrapovitsky and its French original “Dictionnaire d'amour” by Dreux du Radier]. In E. E. Dmitrieva (Ed.). *Frantsuzskie i frankoiazychnye rukopisi v Rossii (XVIII — nachalo XX v.): Kollektivnaia monografiia* [French and French-language manuscripts in Russia (18th – early 20th centuries)], 12–48. Moscow: IMLI RAN. (In Russian).
- Shruba, M. (2001). “Prigozhaia povarikha” na fone frantsuzskogo pornograficheskogo romana (Chulkov i Fuzhere de Monbron) [*The Comely Cook* withing the context of the French pornographic novel (Chulkov and Fougeret de Monbron)]. In J. Klein (Ed.). *Reflections on Russia in the Eighteenth century*, 328–342. Köln; Weimar; Wien: Böhlau. (In Russian).
- Sipovskii, V. V. (1909). *Ocherki iz istorii russkogo romana* [Essays on the history of the Russian novel] (Vol. 1). St. Petersburg: Tipografiia Sankt-Peterburgskogo tovarishchestva pechatnogo i izdatel'skogo dela “Trud”. (In Russian).
- Toporkov, A. L. (2007). Russkaia iazykovaia metafora v verbal'noi magii i liricheskoi poezii [The Russian language metaphor in verbal magic and lyrical poetry]. In A. P. Derevianko, A. B. Kudelin, V. A. Tishkov (Eds.). *Russkii iazyk v stranakh SNG i Baltii: Mezhdunarodnaia nauchnaia konferentsiia, Moskva, 22–23 oktiabria 2007 g.: K Obshchemu sobraniui Rossiiskoi akademii nauk* [The Russian language in CIS and Baltic countries. International scientific conference, Moscow, 22–23 October 2007. For the General meeting of the Russian Academy of Sciences], 430–440. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Vatsuro, V. E. (1994). *Lirika pushkinskoi pory* [Lyric poetry of Pushkin's epoch]. St. Petersburg: Nauka. (In Russian).

- Virolainen, M. N. (2010). Geterogenost' iazykovoi struktury v chernovikakh "Evgeniia Onegina" [Heterogeneity of language structure in the drafts of *Eugene Onegin*]. In O. D. Anokhina et al. (Eds.). *Mul'tilingvizm i genezis teksta* [Multilinguism and genesis of text] = *Multilinguisme et genese du texte: Materialy mezhdunarodnogo simpoziuma, 3–5 oktiabria 2007* [Materials of the International symposium, 2007, October 3–5], 44–61. Moscow: IMLI RAN. (In Russian).
- Zaborov, P. R. (2011). Russkoe vol'ter'ianstvo [Russian Voltairism]. In P. R. Zaborov. *Rossia i Frantsiia: Literaturnye i kul'turnye sviazi* [Russia and France: Literary and cultural links], 126–147. St. Petersburg: Petropolis. (In Russian).
- Zhivov, V. (2015). Love à la mode: Russian words and French sources. In D. Offord, L. Ryazanova-Clarke, V. Rjéoutski, G. Argent (Eds.). *French and Russian in Imperial Russia: Language attitudes and identity*, 214–241. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.
- Zolotonosov, M. (1996). Penis coronat opus. *Strelets: Al'manakh literatury, iskusstva i obshchestvenno-politicheskoi mysli* [The Archer: Almanac of literature, art and social-political thought], 1996(1(77)), 292–301. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Екатерина Евгеньевна Дмитриева

доктор филологических наук
ведущий научный сотрудник, профессор,
Институт мировой литературы
им. А. М. Горького РАН
Россия, 121069, Москва,
ул. Поварская, д. 25а
Тел.: +7 (495) 690-50-30
Российский государственный
гуманитарный университет
Россия, 125047, Москва, Миусская пл., д. 6
Тел.: +7 (496) 250-62-51
✉ 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, 121069,
Povarskaya Str., 25a
Tel.: +7 (495) 690-50-30
Russian State University for the Humanities,
Russia, 125047, Moscow, Miusskaya Sq., 6
Tel.: +7 (496) 250-62-51
✉ katiadmitrieva@mail.ru

Е. М. Луценко^{ab}

ORCID: 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)*

ПЕРЕВОДЧЕСКОЕ ФИАСКО К. Д. БАЛЬМОНТА: ЧЕРНОВАЯ РЕДАКЦИЯ «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТЫ» У. ШЕКСПИРА

Аннотация. Несмотря на то что переводческая деятельность К. Д. Бальмонта не раз являлась объектом различных исследований, в том числе и диссертационных, английская драматургия в его интерпретации никогда не становилась предметом специального изучения. Задача данной статьи — не только осветить основные моменты работы Бальмонта с англоязычными пьесами, выделив важные черты этих переводов, но и прежде всего проследить трансформацию переводческого принципа Бальмонта — от ранних установок конца 1890-х ко второй половине 1910-х годов, — на примере анализа черновой редакции перевода Бальмонтом ранней трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта». В результате реконструкции переводческого метода Бальмонта, а также на основе изучения театроведческих источников высказывается гипотеза о том, что отказ А. Я. Таирова ставить пьесу Шекспира в указанном переводе и переводческий провал Бальмонта связаны со сменой установки Бальмонта (от вольного перевода к переводу, близкому оригиналу). Анализ черновой редакции показывает тесную связь версии К. Д. Бальмонта с переводом А. А. Григорьева. Фразы, казавшиеся нейтральными и не несущими стилистической нагрузки, Бальмонт в одних случаях оставлял неизменными, в других менял в них места слова, добиваясь при этом, как он думал, более точного звучания. Заимствование слов и образов у Григорьева во многих случаях придавало тексту оттенки излишней архаизации (в плохом смысле слова), а также вело к искажению смысла подлинника. Ориентация на перевод Григорьева и отказ от традиции вольного — интуитивного — перевода, в технике которого Бальмонт работал долгие годы, помешали переводчику найти свою неповторимую интонацию шекспировской трагедии.

Ключевые слова: У. Шекспир, К. Д. Бальмонт, А. А. Григорьев, А. Я. Таиров, В. Г. Шершеневич, «Ромео и Джульетта», перевод

Для цитирования: Луценко Е. М. Переводческое фиаско К. Д. Бальмонта: черновая редакция «Ромео и Джульетты» У. Шекспира // Шаги/Steps. Т. 5. № 3. 2019. С. 84–103. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-84-103.

Статья поступила в редакцию 24 декабря 2018 г.

Принято к печати 1 марта 2019 г.

Shagi/Steps. Vol. 5. No. 2. 2019
Articles

Е. М. Lutsenko^{ab}

ORCID: 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)

KONSTANTIN BALMONT'S FATAL MISTAKE: THE DRAFT TRANSLATION OF *ROMEO AND JULIET* BY W. SHAKESPEARE

Abstract. Although K. Balmont's translations have frequently been the focus of research, including advanced theses, English plays translated by him as yet haven't been studied. The aim of this article is to trace the transformation of Balmont's method of translation — from the early attempts of the 1890s to the mature period of 1910s — by analyzing his draft translation of *Romeo and Juliet*. Reconstruction of the method as well as scrutiny of the theatrical sources make it possible to argue that A. Tairov's refusal to cooperate with Balmont in staging *Romeo and Juliet* and Balmont's translation fiasco may be explained by the change in his method of translation (from free — to word by word translation). Analysis of Balmont's draft shows its close connection to a translation of *Romeo and Juliet* by Apollon Grigoriev. Practically, in some cases Balmont left unchanged A. Grigoriev's phrases that seemed neutral or stylistically unimportant, while in other cases he changed them a little bit to make the result seem closer to the English text. These borrowings made Balmont's translation sound archaic and led to a distortion of the original. The author of the article concludes that Grigoriev's influence and Balmont's abandonment of the method of free translation that he had employed for years prevented him from finding his own intrinsic intonation in putting Shakespeare's tragedy into Russian.

Keywords: W. Shakespeare, K. D. Balmont, A. A. Grigoriev, A. Ia. Tairov, V. G. Shershenevich, *Romeo and Juliet*, translation

To cite this article: Lutsenko, E. M. (2019). Konstantin Balmont's fatal mistake: The draft translation of *Romeo and Juliet* by W. Shakespeare. *Shagi / Steps*, 5(3), 84–103. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-84-103.

Received December 24, 2018

Accepted March 1, 2019

Константин Бальмонт, поэт-символист, переводчик-полиглот, долгие годы знакомил русскую публику с произведениями европейских авторов. По воспоминаниям Е. А. Андреевой-Бальмонт [1997], посетив Англию, он был шокирован холодностью и чопорностью ее жителей, однако это не мешало ему много и плодотворно переводить с английского языка. Круг английской поэзии, интересовавшей его, широк, важное место в переводческом наследии К. Д. Бальмонта занимают английские романтики. В отношении английской драматургии список имен короток, хотя и внушителен по масштабу личностей — К. Марло, У. Шекспир, П. Б. Шелли, О. Уайльд. Если о работе Бальмонта над «Трагической историей доктора Фауста», драмами Шелли и «Саломей» Уайльда известно немало, то с его переводом «Ромео и Джульетты» ни широкий читатель, ни критик практически не знакомы.

Прежде чем перейти к основному вопросу статьи, заявленному в ее названии, хотелось бы кратко осветить вопрос об отношении Бальмонта к английской драматургии¹. Нет сомнений в том, что Бальмонт шел к Шекспиру всю жизнь. И когда переводил «Трагическую историю доктора Фауста» Марло, и когда работал над пьесой П. Б. Шелли «Ченчи», и когда задумал перевести «Сон в летнюю ночь» (сохранился только небольшой фрагмент). Английской драматургией Бальмонт увлекся рано, в первой половине 1890-х, заинтересовавшись творчеством П. Б. Шелли. Бальмонт, прекрасный знаток Шекспира, чувствовал, что «Ченчи» в своем пафосе восходит к лучшим шекспировским образцам и шекспировские аллюзии играют важнейшую роль в эмоциональном мире драмы. Большая заслуга Бальмонта в переводе трагедии Шелли в том, что сквозь многие строки русского перевода проступают шекспировские мотивы, особенно — зловещее, кровавое, настроение «Макбета» в сцене заговора против Ченчи. Бальмонт передал в переводе и шекспировское сравнение умирающего человека с тающей свечой («Отелло»), и образ свинцового времени из «Сонетов», и гамлетовские мотивы сомнения, и знаменитую идею о том, что весь мир театр, и уподобление души человека музыкальному инструменту (одна из известных метафор шекспировского времени). Этот ряд можно продолжить, но, безусловно, вопрос о шекспировских аллюзиях в пьесе Шелли и их передаче в русском переводе — тема для отдельного исследования.

Переводы из Шелли обеспечили Бальмонту репутацию, при этом отразив его творческую установку — переводческий педантизм, на котором настаивали сторонники буквалистического метода, в молодости был Бальмонту чужд категорически. Увлечшись перипетиями сюжета «Ченчи», Бальмонт дал волю эмоциям, отказавшись от строфики оригинала, чем увеличил объем пьесы

¹ Подробно о переводах Бальмонта из английской драматургии см.: [Луценко 2017].

Шелли в два раза. Стремление приукрасить оригинал привело к тому, что он, по мнению критиков, испортил «изящную простоту» английского текста [Деген 1900]. Основной тезис молодого Бальмонта — поэтическое обращение с оригиналом, в котором целостность перевода, его эмоция и настроение важнее частных и мелких шероховатостей стиля. Позднее этот принцип работы над переводом (состояние с оригиналом, а не дословное следование ему) был значительно переосмыслен советской школой художественного перевода. Со всем не случайны слова Б. Л. Пастернака о том, что «русским Шелли был и остался трехтомный бальмонтковский», ибо «этот труд был находкою, подобной открытиям Жуковского» [Пастернак 2001: 300].

К. Марло в восприятии Бальмонта — не кто иной, как «сопоставитель Шекспира», достойный стоять в одном ряду с именами Данте, Сервантеса, Кальдерона, Шелли, Свифта и др., «звезда», на которую нужно смотреть «из глубины» (эссе «Звезды и тенеподобия», 1925). В переводе «Трагической истории доктора Фауста» (первая публикация — «Жизнь». 1899. Т. VII) прослеживается более строгое отношение к оригиналу по сравнению с переводами драм Шелли. В 1912 г. пьеса Марло вышла в русском переводе отдельным изданием, вызвав одобрительные отзывы критиков («Русская мысль» (1912, № 2), «Аполлон» (1912, № 5) и др.). Перевод «Трагической истории...» был важнейшим шагом не только в изучении наследия елизаветинского драматурга, но и в плане освоения новой сюжетики и образности.

В 1916 г. Бальмонт принял участие в подготовке издания в честь трехсот-летнего юбилея «эйвонского лебедя». Эссе «Гений видящего сердца», написанное в символистском ключе, свидетельствует о том, что Бальмонт любил и хорошо знал творчество английского драматурга:

Вместе с Ромео мы учимся красивым поцелуям. С Гамлетом переживаем весь ужас раздвоения личности, — черта особенно русская, великолепно переданная нашим гением Достоевским, который наряду со столькими, не избег влияния Английского творчества. Макбет восхищает нас в юности той могучестью личного порыва, той титанической волей, теми отсветами бурных достижений, за которые мы, жалея его, прощаем ему его преступления. Отелло отвращает нас от внешних проявлений низкого чудовища ревности, и имя его есть формула общежития нашего, повторное слово, в ежедневной речи запросто возникающее не только среди образованных людей. Ричард Третий соучаствует с нами, когда мы переживаем полосу Демонизма. Переживая сны наши влюбленные, сон Весенней ночи и сон Летней ночи, мы сочетаем наши грезы с пьянительными грезами Шекспира. Когда, став углубленнее и старше, мы хотим не только предаваться чувствам, но и подвергать их анализу, касаться их лезвием умственного рассмотрения, мы не находим книги более зачарованной, более тонкой и умной и переполненной вскриками сердца, чем «Сонеты» Шекспира. И в высшей поре нашего самосознания волшебник Пропсpero магически нам расскажет, что верховная радость достойного человека — быть, после бури, свободным властелином Острова [Бальмонт 1916: 508].

Текст Бальмонта был опубликован в Лондоне на двух языках, но с тех пор никогда не перепечатывался. Любопытно, что в том же 1916 г. в честь юбилея Шекспира вышли две статьи молодого А. А. Смирнова (только начинавшего свой путь в шекспироведении), которые Бальмонт вполне мог прочитать, — «Творец душ» [Смирнов 1916b] и «Тайный голос Шекспира» [Смирнов 1916a]. Смирнов писал о Шекспире как о гении универсализма и объективности, о поэте, живущем вне границ и эпох: «...за этим мастером-художником, сознательно воплощающим идеалы Ренессанса, мы внезапно ощущаем иного, необычного, вне времени стоящего поэта, голос которого еще внятно доносится до нас и требует, чтобы быть понятым, словно некой дешифровки» (цит. по: [Каганович 2018: 54]). Думаю, Бальмонт вполне разделял эту точку зрения.

* * *

Незадолго до эмиграции К. Д. Бальмонт начал переводить раннюю трагедию У. Шекспира «Ромео и Джульетта».

«Эпоха была мрачная <...> Пухли люди от голода <...> Россия стала синеть», — угрюмо скажет В. Г. Шершеневич о 1910-х годах [Шершеневич 2018: 391]. «Вообще, жизнь в Москве превратилась в какой-то зловеший балаган. Неунывающие россияне все еще не отдают себе отчета в том, что на Россию брошена мертвая петля. Голод уже устрашающе идет, уже в точности наступил», — жалуется Бальмонт своей жене (письмо от 10/23 мая 1918 г.), но упорно продолжал работать — нужны были деньги [Андреева-Бальмонт 1997: 509–510].

Вот отрывок из письма К. Д. Бальмонта Е. А. Андреевой-Бальмонт от 27 сентября (по старому стилю) 1919 г., в котором он рассказывает о своей текущей работе:

Я всецело поглощен сейчас старым испанским театром. Только что кончил «Волшебного мага» Кальдерона и завтра отдаю его в театр Корша, а дней через 10–12 кончу комедию Кальдерона «Невидимка» («Дама-Привидение»), этот перевод я делаю для Студии Художественного театра. Кальдероном и Шекспиром я, верно, буду занят весь этот год. Мне хочется сделать нечто крупное, что останется в русской литературе и русском театре надолго, на столетия [Там же: 310–311].

Взявшись за «Ромео и Джульетту», Бальмонт рассчитывал на ее постановку в Камерном театре, но сотрудничество с художественным руководителем театра А. Я. Таировым неожиданно оборвалось. Известно, что в 1921 г., когда Бальмонт уже покинул Россию, Таиров (совместно с Л. Л. Лукьяновым) поставил «Ромео и Джульетту» в другом переводе.

В «хронике театральной жизни» Москвы начала 1921 г. журналист газеты «Жизнь искусства» зафиксировал следующее:

Московский Камерный театр приступил к интенсивным репетициям «Ромео и Джульетты» Шекспира. Трагедию ставят А. Я. Таиров и Л. Л. Лукьянов. Главные роли распределены следующим образом: Ромео — Церетелли, Джульетта — Коонен, Меркуцио — Юдин,

Пьетро — Аркадин. Декорации и костюмы сделаны по эскизам худ. А. А. Экстер. Трагедия идет в новом переводе Вадима Шершеневича. Премьера трагедии предположена в конце марта [Бахтин 1921].

Перевод «Ромео и Джульетты» В. Г. Шершеневича, по всей видимости, утрачен, найти его не удалось. О том, почему же Таиров передумал работать с Бальмонтом, сам Шершеневич с едкостью написал в «Великолепном очевидце»:

Позже я сделал для Камерного театра «Ромео и Джульетту» Шекспира. Новый перевод «Ромео» был заказан Бальмонту. Если Бальмонт был всегда мне чужд как поэт, то как переводчик он был невыносим <...> Каждый перевод Бальмонта — это вольное переливание воды из пустого в порожнее. Отпадает и замысел, и форма подлинника. Так было с Шелли, с Уитменом, с Гауптманом. То же стало и с Шекспиром.

Принять этот текст было невозможно. Ставить в старом тексте, все же лучше, чем бальмонтовский, Таиров не хотел. Он заказал мне исправить бальмонтовщину. Я отказался наводить лоск на эту парикмахерскую работу. Пришлось делать новый перевод.

Позже Бальмонт с гневом упрекал меня, что я, «малышка», взялся сделать что-то лучше его. Я возразил, что молодость всегда и все делает лучше, чем старость... [Шершеневич 2018: 557]².

Надо сказать, отношения Таирова и Шершеневича не были безоблачными, особенно во время «борьбы за первенство» между Таировым и Мейерхольдом. Однако какое-то время Шершеневич все-таки сотрудничал с Таировым в Камерном театре — в частности, в переводе Шершеневича были приняты к постановке «Куклы» Маринетти (спектакль не состоялся), а также мистерия П. Клоделя «Благая весть Марии» (у Таирова — «Благовещение»).

О неприязненных отношениях Бальмонта и Шершеневича знала вся Москва. Не удивительно поэтому, что «Великолепный очевидец» изобилует злобными и ироничными высказываниями о Бальмонте. Так, в главке «Обида Бальмонта» Шершеневич рассказывает об обложке своей новой книги «Дважды два пять», которую иллюстрировал Борис Эрдман. «На ней было изображено, как Брюсов и Бальмонт, оба пигмеи (разрядка здесь и далее, кроме оговоренных случаев, моя. — Е. Л.), играют со мной, геркулесоподобным, в карты» [Шершеневич 2018: 482]. Использование уничижительного существительного, безусловно, намекало не только на рост Бальмонта, но и бесцеремонно указывало на его роль в тогдашней литературной жизни. После выхода книги в свет Бальмонт — со слов Шершеневича — был смертельно оскорблен.

Несмотря на новый перевод, таировский спектакль «Ромео и Джульетта» успеха не имел. В 1921 г. Таиров писал:

Вероятно, ни одна постановка Камерного театра за последнее время не вызывала столько разноречивых мнений и споров, как поста-

² Благодарю Т. В. Петрову-Бальмонт за указание на данный источник.

новка «Ромео и Джульетты». К Шекспиру обычно принят подход исторический, этнографический и бытово-психологический. Кроме того, на спектаклях Шекспира всегда чувствуется густой слой пыли многотомных комментариев разъяснителей и критиков его творчества, причем, конечно, в качестве определяющего берется тот критико-философский взгляд на то или иное его произведение, который получил в данное время и в данной стране господствующее влияние и признание.

Все это делается из огромного пиетета перед Шекспиром, из боязни как-нибудь исказить его замысел.

Я же полагаю, что свободная театральная транскрипция Шекспира — единственно правильный путь в работе над ним. И что она так же мало может нарушить пиетет перед Шекспиром, как мало он был нарушен и самим Шекспиром, когда он драматически транспонировал известную итальянскую новеллу XII века «Смерть двух несчастных любовников», которая в переложке англичанина Брука была издана в 1562 году уже под именем «Ромео и Юлия» [Таиров 1970: 284–285].

Вскоре после премьеры в печати появились развернутые рецензии на постановку. В некоторых из них откровенно говорилось о том, что Таиров превратил шекспировскую трагедию в «слащавую» и «приторную», «дамскую», тонушую в «общей бесформенности». Поистине, пишет рецензент «Вестника театра», «нет повести печальнее на свете», «чем повесть о Ромео и Джульетте в постановке Александра Таирова и в исполнении Камерного театра» [Треплев 1921: 13]. Оформление спектакля, по мнению критика, выражает «эпигонство футуризма», нельзя вообразить себе ничего хуже, чем «полнокровная трагедия Шекспира и дрябло-тряпичные сооружения Экстер» [Там же]. Особенно плох «опереточный финал» постановки, в котором «девы под кисейными покрывалами» «венчали бумажными цветами прах Юлии» и декламировали заключительный стих на разные голоса («многоголосная декламация»), «голосо под аккорды жиденькой, слащавенькой музычки». В целом спектакль был оценен как томительно скучный, лишенный «обреченности любви», «предчувствия рокового конца» [Там же].

Треплеву вторил журналист «Вестника работника искусств»:

Сухость вместо темперамента, черствость вместо огненных чувств, бухгалтерия сердец вместо чудесного раскрытия, открытых солнцу душ (...) Штамп заполняет пустые места игры [Марголин 1921: 123–124].

Рассудочность, сухость и скучность постановки оба рецензента связывают с геометричностью сценографии, отмечая странную архитектуру декораций.

В статье «Шекспир на советской сцене» резкую, идеологически обусловленную оценку спектаклю дал и известный шекспировед М. М. Морозов, заявив о формализме таировского спектакля, явившегося «пережитком дореволюционного эстетизма», об орнаментальности и буффонности мира вражды, противопоставленного любви Ромео и Джульетты. В трактовке Таирова герои

«гибли не от столкновения с окружающим миром, но от слепой случайности», и оттого трагический пафос Шекспира был лишен подлинного смысла — борьбы с обстоятельствами [Морозов 1954].

Таким образом, спектакль Таирова был разгромлен.

* * *

В 2011 г. перевод «Ромео и Джульетты», выполненный К. Д. Бальмонтом, был обнаружен Т. В. Петровой-Бальмонт в Российском государственном архиве литературы и искусства³, в фонде Л. Л. Лукьянова, режиссера Камерного театра, и опубликован ею в альманахе «Солнечная пряжа» [Шекспир 2012].

Совершенно очевидно, что Бальмонт не завершил работу над пьесой, и сохранившийся вариант — черновая редакция с правкой и режиссера, и переводчика — содержит много стилистических шероховатостей, возможных на первых подступах к тексту во время поиска верной интонации, но недопустимых для беловой редакции. Приведу ниже несколько примеров, указывающих на сыровость перевода, его стилистическую непроработанность: «Джульетта, если твой восторг способен, / Как мой, нагромоздиться в полной мере» (II, 6); «Я подмогу сзади» (I, 1); «Он вызовы выкрикивал мне в уши» (I, 1) и пр.

Очень вероятно, что именно ввиду косноязычия текста А. Я. Таиров был вынужден отказать Бальмонту, с которым до этого сотрудничал плотно. К примеру, на сцене Камерного театра с большим успехом играли «Саломею» Уайльда в переводе Бальмонта (премьера — 22 октября 1917 г.), в главной роли блистала, разумеется, Алиса Коонен. Помимо этого, в переводе Бальмонта шли «Сакунтала» Калидасы и «Волшебный маг» Кальдерона.

Обстоятельства, по которым Бальмонт не довел перевод до публикации, неизвестны. Причинами могли быть как поспешность в работе и большая загруженность другими текстами, так и сложные жизненные обстоятельства начала 1920-х годов.

Предполагаю, что, взявшись за пьесу о шекспировских влюбленных, переводчик оказался в растерянности. К началу 1920-х годов многие тексты английского драматурга были переведены на русский язык, однако традиция перевода шекспировских пьес все еще находилась на этапе становления.

В 1934 г. А. А. Смирнов, роль которого в издании и популяризации наследия Шекспира в 1930–1940-е годы неопределима, выскажется о дореволюционных переводах весьма однозначно: переводчики, не справляясь с задачей, пересказывают шекспировский текст своими словами [Смирнов 1934].

Какие же переводы «Ромео и Джульетты» были известны к концу 1910-х годов? Первый опыт интерпретации шекспировской пьесы о двух влюбленных, которым не благоволят звезды, относится ко второй трети XVIII в. В частности, стихотворный отрывок из «Ромео и Джульетты» — монолог Ромео из V действия — был переведен М. Сушковой еще в 1772 г. Вторая сцена из II действия переведена в 1828 г. П. Плетневым («Северные цветы»). Первая переделка «Ромео и Джульетты», выполненная В. П. Померанцевым, относится к 1795 г. В 1827 г. в Москве поставлена «мелодрама с хорами и балетами» А. Г. Ротчева «Ромео и Юлия» с П. С. Мочаловым в главной роли.

³ РГАЛИ. Ф. 2700 (Лукьянов Л. Л.). Оп. 1. Ед. хр. 2.

Первый полноценный перевод принадлежит И. В. Росковшенко (1839). За ним последовали переводы М. Н. Каткова (1841), Н. П. Грекова (1862), А. А. Григорьева (1864), А. Л. Соколовского (1880), П. А. Кускова (1891), Д. Л. Михаловского (1899). К концу XIX в. относятся и два прозаических варианта — Е. П. Гиацинтовой (1877) и П. А. Каншина (1893). Среди корифеев XX в. — А. Д. Радлова (в [Шекспир 1939]), Т. Л. Щепкина-Куперник (в [Шекспир 1941]), Б. Л. Пастернак (1943 — ранняя редакция).

В 1899 г. знаменитый издатель и переводчик Шекспира Н. В. Гербель написал предисловие к переводу «Ромео и Джульетты» Д. Л. Михаловского, в котором он подробно рассказал русскому читателю о новеллистических источниках шекспировской пьесы, в частности изложив содержание новеллы М. Банделло, использованной А. Бруком (его поэма — основной сюжетный источник для Шекспира). Сравнивая шекспировский текст с новеллистическим источником, Гербель сделал вывод о том, что Шекспир освободил легенду от ненужных подробностей, был более скромнее, чем итальянцы, в любовных описаниях и добавил некоторые свои сцены. Гербель был уверен, что Ромео и Джульетта наказаны по справедливости, ибо «вся нравственная жизнь их сосредоточивалась в одном чувстве страстной любви, которая делала их и слепыми, и глухими ко всему остальному» [Гербель 1899: 47]. Надо полагать, эту точку зрения своего современника Бальмонт совсем не разделял. Вспомним слова из его эссе: «С Ромео мы учимся целоваться...»; «пьянительные грезы Шекспира».

Бальмонт понимал, что шекспировскую пьесу нельзя было переводить вольно — как он обошелся, к примеру, с «Ченчи» П. Б. Шелли, о чем шла речь в начале статьи. Не подходила для нее и символистская палитра, столь удачно им использованная в «Саломее» О. Уайльда. Более того, время вольного перевода, казалось, прошло, и в конце 1910-х годов в Петрограде уже шли жаркие дискуссии К. И. Чуковского и Н. С. Гумилева. В 1919 г. Чуковский писал в первом издании «Принципов художественного перевода»:

Прежде чем взяться за перевод какого-нибудь иностранного автора, переводчик должен точно установить для себя стиль этого автора, его эйдолологию и ритмику (разрядка источника. — *Е. Л.*) <...> идеал нашей эпохи — научная, объективно-определимая точность... [Чуковский 1919: 8, 23].

Во второй половине 1910-х годов переводческие установки К. Д. Бальмонта претерпевают изменения. Исследователь испанских переводов Бальмонта, в частности драм Кальдерона, отмечает: «Бальмонт не только стремился к точному и поэтическому переводу текстов, но и сопровождал его значительным историко-литературным и библиографическим аппаратом» [Макогоненко 1989: 680]. Это же замечание — о стремлении прежде всего передать оригинал, а не только создать своими стилистическими средствами атмосферу текста, — справедливо и по отношению к работе Бальмонта над «Ромео и Джульеттой». Однако в данном случае последствия отказа от принципа вольного перевода были очень болезненными.

При медленном чтении перевода становится более чем очевидной мысль о том, что в начале работы над шекспировским текстом Бальмонт ознакомился

с переводами XIX в., лучшим из которых был вариант Аполлона Григорьева [Шекспир 1864]. Именно его, подводя итог XIX веку, выбрал С. А. Венгеров для полного собрания сочинений Шекспира (Т. 1. СПб.: Изд. Брокгауз — Ефрон, 1902). Многие в переводе Григорьева, казавшееся переводческим прорывом для второй половины XIX в., к 1919 г. сильно устарело, и Бальмонт это чувствовал. То ли по причине большой занятости переводами старых испанцев, то ли по другим соображениям он решил если не перелатать перевод Аполлона Григорьева, то по крайней мере взять его за основу. Фразы, казавшиеся ему нейтральными и не несущими стилистической нагрузки, он в одних случаях практически оставлял неизменными, в других — менял в них местами слова, добиваясь, как он думал, более точного звучания.

Самый банальный пример — реплика Ромео: «В тюрьму посажен, пищи я лишен» (Аполлон Григорьев, далее — АГ); «В тюрьму я заперт, и лишен я пищи» (Константин Бальмонт, далее — КБ). Путем простейшей перестановки слов и замены словоформ в переводе Григорьева создана реплика Меркуцио о слепоте чувств: «Слепа любовь — как в цель не попадет» (АГ); «Любовь слепа — так в цель попасть не может» (КБ); удвоением слов — грубость Капулетти по отношению к Тибальту: «Пошел ты!» (АГ); «Пошел! Пошел!» (КБ) и т. д.

Вторую группу примеров составляют более развернутые фрагменты перевода Бальмонта, в которых узнается почерк Аполлона Григорьева. Шекспировский текст в приведенных ниже примерах (на самом деле их гораздо больше) понят переводчиками в целом верно, поэтому речь здесь не идет об искажении оригинала. Однако повтор одних и тех же слов и выражений в двух переводах настораживает.

Во-первых, яркий образ «бесчувственного тростника», который повесы бьют пятками («A torch for me: let wantons light of heart / Tickle the senseless rushes with their heels», I, 5):

Дать факел мне. Пусть тот, кто легок сердцем,
Резвится и бесчувственный тростник
Беспечно топчет (КБ).

Мне — факел! Пусть повесы с легким сердцем
Бьют пятками бесчувственный тростник (АГ).

Ни Радлова, ни Щепкина Куперник не стали повторять дословно вариант Григорьева. У Радловой — «Нет, факел мне! Пусть молодость живая / Пол тростниковый пятками шлифует»; у Щепкиной-Куперник — «Мне факел! Пусть беспечные танцоры / Камыш бездушный каблуками топчут».

Во-вторых — слова Бенволио, рассказывающего о том, что же случилось утром на городской площади (I, 1). Очевидно, что в обоих переводах использовано одно и то же выражение, только слова переставлены местами:

...Пока мы
Менялись с ним ударами и бранью,
Толпа бойцов все больше прибывала (АГ).

...И меж тем, как мы
У д а р а м и м е н я л и с ь, приходило
Людей все больше, стороны сражались... (КБ).

Для того чтобы убедиться, что перед нами не случайное повторение слов, а перелицовка текста Григорьева, приведу два других перевода этого фрагмента — Радловой и Шепкиной-Куперник. Обе они в данном случае опирались исключительно на шекспировский текст. У Радловой: «Пока сражались мы мечом и словом, / Народ сбежался; общий бой горел»; У Шепкиной-Куперник: «Пока меж нами схватка продолжалась, / Народ сбегаться начал отовсюду».

Третий пример — использование существительного *околичность* в форме множественного числа в реплике Бенволио (I, 4): «Для этих околичностей не время» (АГ); «На околичности прошла уж мода» (КБ). У Шекспира Бенволио, откликаясь на реплику Ромео («What, shall this speech be spoke for our excuse, / Or shall we on without apology?»), говорит: «The date is out of such prolixity». В комментарии Дж. Эванса фраза имеет следующее объяснение: «...such tedious verbiage is now out of fashion» (такая нудная многословность нынче не в моде) [Shakespeare 1988: 75]. В переводе этой фразы в точности Бальмонт повторяет Аполлона Григорьева. Переводчики XX в. откажутся от этого слова. У Радловой: «Не в моде многословие такое»; Шепкина-Куперник повторит этот вариант: «Нет, нынче уж не в моде многословье...».

Займствование слов и образов у Григорьева явно вредило переводу Бальмонта, так как зачастую придавало оттенок излишней архаизации — в плохом смысле слова, а также искажало смысл подлинника. Вместо того чтобы исправить ошибки Григорьева, Бальмонт их копировал. Здесь я перехожу к третьей группе примеров.

Водосточная труба в монологе отца Джульетты (III, 5) в переводе Бальмонта родилась из желоба в переводе Григорьева: «Ну, что? Ты словно желоб, дочь, все плачешь» (АГ); «Как дочка? Водосточная труба ты?» (КБ). Оттуда же в этом монологе — приливы и отливы слез: «В твоих глазах, которые могу / Назвать я морем, слез приливы и отливы...» (АГ); «В твоих глазах я прямо вижу море, / Приливы и отливы слез текут» (КБ). У Шекспира же Капулетти сравнивает плачущую Джульетту с фонтаном (*conduit*) слез:

How now, a conduit, girl? What, still in tears?
Evermore show'ring? In one little body
Thou counterfeits a bark, a sea, a wind:
For still thy eyes, which I may call the sea,
Do ebb and flow with tears; the bark thy body is,
Sailing in this salt flood; the winds, thy sighs...

Как, девочка-фонтан? Что, все еще в слезах?
Вечно, как дождь, льющая слезы? В одном маленьком теле
Обманчиво видятся ладья, море и ветер,
Так как в твоих глазах, которые я могу назвать морем,
Приливы и отливы слез, твое тело — ладья,
Плывущая по соленому полноводью; ветра — твои вздохи⁴.

⁴ Подстрочный перевод здесь и далее мой.

В небольшом высказывании отца Джульетты сконцентрированы важные образы английского петраркизма — слезы, вздохи, сравнение человека с кораблем, плывущим по бескрайнему морю. Аполлон Григорьев не смог их распознать, так как не знал ничего об английских подражателях Петрарки, поэтому реплика Капулетти звучит в его исполнении нелепо. Вторя Григорьеву, Бальмонт повторяет эту нелепую образность, сравнивая хрупкую изящную Джульетту с водосточной трубой.

«Сало» в словах Капулетти (III, 5) выросло из «сальной рожи» в переводе Аполлона Григорьева: «Ах, погань бледно-желтая! Ах, мразь ты! / Ах, рожа сальная!» (АГ); «Ты, падаль бледнолицая! Ты сало! / Ты, потаскушка» (КБ). Сравним у Шекспира: «Out, you green-sickness carrion! Out, you baggage! / You tallow-face!» Для выражения «green-sickness carrion» Дж. Эванс дает следующий комментарий: «...someone as pale as a corpse (see 2.2.8). Juliet's pallor is stressed again in "tallow-face"» («...смертельно бледный человек (см. 2.2.8). Бледность Джульетты подчеркивается снова в выражении “бледное одутловатое лицо”»); для существительного *baggage* — «hussy, good for nothing» («дерзкая, негодная девчонка») [Shakespeare 1988: 152]. Таким образом, речь прежде всего идет о бледности Джульетты. Об этом же, кстати, говорил Ромео в ночной сцене в саду, когда умолял Джульетту не становиться прислужницей Дианы, богини луны, столь нездоровой на внешний вид. Прилагательное *tallow-face* означает здесь не сальность, а бледность лица. Не имея под рукой хорошего комментария, Аполлон Григорьев исказил образ; Бальмонт лишь повторил ошибку. В переводах XX в. этот образ смягчен: «Вон, немочь бледная! Вон, пусто-меля! / Вон, дура!» (Радлова); «Прочь, дура, прочь, беспутная девчонка! / Прочь, немочь бледная» (Щепкина-Куперник).

Следующий пример — монолог князя Эскала в первой сцене I действия:

Не слышите вы что ль? Эй! Люди! Звери,
Огонь вражды погибельной своей
Готовые тушить багряным током
Жил собственных своих! Под страхом пыток
Велю вам выбросить из рук кровавых
Злодейством оскверненные мечи
И князя гневного суду внимать (АГ).

Как, слышать не хотят? Эй, человеки!
Эй, звери, погашающие пламя
Свирепости зловредной красным током,
Что брызжет, как фонтан, из ваших жил, —
Под страхом пытки прочь из рук кровавых
Оружье неуместное на землю
И гневный приговор услыште Принца (КБ).

Прочитую начало монолога у Шекспира:

Rebellious subjects, enemies to peace,
Profaners of this neighbour-stained steel, —
Will they not hear? What, ho! you men, you beasts,

That quench the fire of your pernicious rage
 With purple fountains issuing from your veins,
 On pain of torture, from those bloody hands
 Throw your mistemper'd weapons to the ground,
 And hear the sentence of your moved prince.

Мятежники (досл. бунтующие подданные. — Е. Л.), враги мира,
 Осквернители оружия, проливающие кровь соседей,
 Разве вы не слышите меня? О, вы — люди, вы — твари,
 Которые гасят огонь своего губительного гнева
 (Выпуская) багровые фонтаны из вен,
 Под страхом пытки, из своих окровавленных рук
 Выбросите ваше скверное оружие на землю,
 И выслушайте приговор вашего обеспокоенного (событиями) князя.

Очевидно, что Бальмонт идет в этом монологе за Аполлоном Григорьевым. «Багрыйный ток жил» Григорьева родился из шекспировских «багровых фонтанов из вен». У Бальмонта — практически тот же лексический выбор — «красный ток <...> из ваших жил»; у Шекспира князь обеспокоен (*moved*), расстроен событиями на городской площади, но приговор его бесстрастен (нет эпитета к слову «приговор», англ. *sentence*). Князь у Григорьева готовится произнести гневный приговор, как и Принц у Бальмонта. «Жилы» в переводе Григорьева также не случайны. Впервые «багровая струя жил» появилась в первом переводе «Ромео и Джульетты» — у Росковшенко: «Что, слышат ли они? Вы, люди!.. звери! / Вы тушите огонь своей вражды / Багровою струею ваших жил!» Для сравнения: в переводе Грекова — «багровыми волнами вашей крови», у Михаловского — «...пурпурными струями/ Из жил своих», в прозаическом переводе Каншина — «пурпурными струями, изливающимися из собственных же ваших жил». Примечательно, что переводчики XX в. также не отказались от этого образа. Ср. у Щепкиной-Куперник: «Потоком пурпурным из жил своих»; у Радловой: «Багровыми струями ваших жил». Даже Пастернак: «Струями красной жидкости из жил!»

От Аполлона Григорьева досталась Бальмонту и нога, бродящая по кладбищу (V, 3): «Чья святотатственная здесь нога / Блуждает ночью и смущает тризну / Любви обряда верной?» (АГ); «Чья низкая нога тут бродит ночью, / Обряд любви мешая совершать мне!» (КБ). Метонимия в данном случае не следовало бы, мне кажется, переводить буквально: «What cursed foot wanders this way tonight, / To cross my obsequies and true love's rite?» Замечу при этом, что и у Радловой, и у Щепкиной-Куперник по кладбищу бродит «окаянная нога». Совершенно другой вариант предлагает лишь Пастернак: «Кого несет нелегкая к могиле / И мне побыть в раздумье не дает?»

В каких-то случаях Бальмонт явно смягчал слишком резкие выражения Аполлона Григорьева. Такова, например, замена слова *сволочь* в реплике Тибальта: «Как? Меч свой ты на эту сволочь вынул? / Вот лучше здесь на смерть свою взгляни!» (АГ); «Как, между этих / Рабов трусливых меч ты обнажил? / Бенвольо, повернись, и смерть увидишь» (КБ). Или замена просторечного глагола в словах Меркуцио: «Славную вы, однако, с нами штуку прошлую ночь с ерыжничали» (АГ); «Хорошую, сударь мой, штуку вы с нами сыграли нынче ночью» (КБ).

В некоторых монологах видна абсолютная зависимость Бальмонта от Аполлона Григорьева, но такие примеры нечастотны. Здесь я перехожу к последней группе примеров. Особенно ярко это видно в трех фрагментах — монологе Джульетты в IV действии, в первой сцене III акта, в разговоре сторожей в V акте. Опустим последний пример ввиду его громоздкости и весьма вспомогательной роли в пьесе Шекспира, остановившись более подробно на первых двух.

Встреча Бенволио и Меркуцио на городской площади (III, 1) — поворотный момент пьесы; после убийства Меркуцио в конце этой сцены трагическое начало вступит в свои законные права, оттеснив начало народно-площадное, главенствовавшее в первых двух актах. Бенволио не случайно просит Меркуцио уйти, чтобы избежать стычки с людьми дома Капулетти. Стоят жаркие дни, которые будоражат кровь, сводя людей с ума («For now, these hot days, is the mad blood stirring»), убеждает приятеля Бенволио. Не забудем, что действие происходит в июле, в самый разгар потасовок и драк [Shakespeare 1988: 121].

Представим себе жаркий день на исходе июля, такой же, как и во время потасовки слуг. Начало сцены обманчиво и настраивает на комический лад: Меркуцио подшучивает над Бенволио. Обвиняя приятеля в чрезмерной раздражительности, Меркуцио хотел бы убедить зрителей, что Бенволио не столь миролюбив и спокоен, каким хочет казаться. Зритель отлично понимал, что «один из самых вспыльчивых малых во всей Италии» совсем не Бенволио, а сам Меркуцио. Описывая похождения приятеля, Меркуцио, безусловно, рассказывает о себе, веселя публику: «...раз ты сцепился с человеком из-за того, что тот кашлянул на улице и этим будто бы разбудил спящего пса. А не напал ли ты как-то на портного <...> а еще на кого-то — за то, что он новые башмаки зашнуровал старыми тесемками?» (III, 1). Шуточки эти, как часто бывает у Шекспира, не просто касаются Бенволио, но и высмеивают типичного зрителя лож, например студентов юридических школ. Стремясь быть модными, те любили поспорить с портным и запросто вытаскивали шпагу из ножен в трактире, если слова собеседника приходились им не по нраву. Однако Бенволио не отвечает приятелю в шутливом тоне, но все решительнее и решительнее предлагает уйти с площади.

Эпизод, в котором Бенволио убеждает Меркуцио, Аполлон Григорьев переводит довольно точно, за исключением последней фразы Меркуцио, в которой переводчик не рассмотрел языковую игру:

ТЫБАЛТ

Well, peace be with you, sir: here comes my man.

MERCUTIO

But I'll be hanged, sir, if he wear your livery:
Marry, go before to field, he'll be your follower;
Your worship in that sense may call him 'man.'

ТИБАЛТ

Что же, мир с вами, сударь, вот идет мой человек.

МЕРКУЦИО

Пусть меня лучше повесят, сударь, если он сможет носить ваш наряд (вероятно, геральдический знак. — *Е. Л.*).

Подумать только, если вы только пойдете в поле, то он станет и вашим последователем,

Вот тогда ваша милость сможет — хотя бы отчасти — назвать его человеком.

Очевидно, что Тибальт здесь говорит о своем слуге (*my man*), Меркуцио же перетолковывает его слова на свой лад, вкладывая в существительное *man* более широкое — ренессансное — значение, подобное тому, какое имеет в виду Гамлет, говорят об отце: «*He was a man*». Безусловно, в словах Меркуцио звучит издевка. Аполлон Григорьев упускает ее из виду, разумеется, тем же путем идет и Бальмонт. В целом, в данном отрывке видна четкая ориентация Бальмонта на текст Григорьева:

БЕНВОЛИО

Мы говорим на площади публичной
Иль удалимтесь мы куда подальше,
Иль холодно осудим наши споры,
Иль разойдемтесь: все на нас глядят.

МЕРКУЦИО

Глаза на то, чтобы глядеть. Пусть смотрят!
Ни для кого не сдвинусь с места я.
Входит Ромео
Мессер! Мир с вами! Вот мой человек!

Ср.:

МЕРКУЦИО

Хочу повешен быть, мессер, сейчас же,
Когда ливрею вашу носит он.
Да! Черт возьми! Коль позовете вы
Его с собою в поле, — он готов к услугам,
И в этом смысле вы своим его зовите! (АГ).

БЕНВОЛИО

Мы говорим на площади публичной
Здесь людно, все глаза на нас глядят,
Уйдемте же отсюда и обсудим
Причины недовольства хладнокровно,
Иначе разойдитесь.

МЕРКУЦИО

Глаза — чтобы смотреть, так пусть и смотрят.
Кто б ни просил меня, не стронусь с места.
Входит Ромео
Прекрасно. Вот идет мой человек!

МЕРКУЦИО

Будь я повешен, если только будет
Ливрею вашу он носить, синьор.
Идите в поле, он за вами следом,
Почтеннейший, лишь в этом смысле будет
Он ваш человеком. Вот! (КБ).

В монологе Джульетты в IV акте принцип несколько иной — Бальмонт перелицовывает те моменты перевода, которые не кажутся ему удачными. Напомню контекст этой сцены. Не желая выходить замуж за Париса, Джульетта готова спрыгнуть с высокой башни, оказаться рядом со змеями или ревушими медведями и лежать в склепе с мертвецами. «...Chain me with roaring bears», — уверенно говорит Джульетта. «...Или на цепь / Меня с ревущим посади медведем», — переводит Аполлон Григорьев. Бальмонт переводит буквально: «Прикуй меня к ревущему медведю».

Интонация Григорьева в этом монологе явно не нравилась Бальмонту, так как слишком опрощала и огрубляла характер Джульетты, девушки образованной и воспитанной:

Иль ночью в складе трупов положи
Под грудой костей людских, стучащих
Друг об друга, с вонючими кусками
И с черепами желтыми без зуб,
Иль прикажи в разрытую могилу
Мне лечь живой и вместе с мертвецом
Покрыться саваном одним... (АГ).

Безусловно, у Шекспира вместо «вонючих кусков» — «испускающие запахи останки» (reeky shanks), а вместо «склада трупов» — склеп (charnel-house), вместо «черепов, желтых без зуб» — «черепа, лишенные нижней челюсти» (yellow chapless skulls):

Or shut me nightly in a charnel-house,
O'er-cover'd quite with dead men's rattling bones,
With reeky shanks and yellow chapless skulls;
Or bid me go into a new-made grave
And hide me with a dead man in his shroud...

Или запри меня ночью в склепе,
Наполненной гремящими костями умерших,
Смердящими останками, черепами без нижних челюстей,
Или положи меня в свежую могилу
И спрячь в одном саване с мертвецом.

Видно, что, работая над этим отрывком, Бальмонт старался придать монологу Джульетты большую простоту, будучи не согласен с трактовкой Григорьева:

Иль в час ночной замкни меня в костник,
Где доверху шуршат скелетов кости,

Без челюстей желтеют черепа,
Вели войти мне в свежую могилу,
Укрыться в саван вместе с мертвецом...

К сожалению, примеров такого рода в черновой редакции «Ромео и Джульетты» довольно мало.

Анализ перевода «Ромео и Джульетты» Бальмонта позволяет также говорить о том, что важные лирические сцены (встреча влюбленных на балу, ночной разговор в саду Капулетти, сцена расставания влюбленных на заре, а также монолог Меркуцио о царице Маб) Бальмонт переводил сам, не опираясь на текст Аполлона Григорьева. Поэтому эти фрагменты можно считать относительными удачами дошедшей до нас черновой редакции. Вероятно, над лирическими фрагментами переводчик работал отдельно и только потом присоединил их к основному тексту. Там, где Бальмонт не перелицовывал перевод Григорьева, получался более качественный текст. Не останавливаясь на всех примерах, разберем один — из первого акта.

Монолог Ромео перед встречей с Джульеттой переведен Бальмонтом гораздо лучше и изящнее, чем Аполлоном Григорьевым:

...Она как белоснежная голубка
Меж воронов — среди своих подруг.
Окончен танец. Посмотрю теперь я,
Куда она пойдет, и осчастливию
Свою я руку, тронувши ее.
Любило ли мое доселе сердце?
Глаза, скажите — нет. До этой ночи
Не видел красоты я настоящей.

В варианте Григорьева Ромео говорит нескладно, вычурно, грубовато и подчас нелепо — его фразы напоминают интонации дешевого городского романса, созданного на основе народной песни:

Голубь таков белоснежный средь стаи ворон,
Как она, эта дева, в толпе этих дев, этих жен.
Лишь только окончится танец, я место намечу,
Я пробьюсь к ней на встречу!
Грубой руке моей дам я блаженство вкусить,
Ручки коснуться ее... Не умело доселе любить
Сердце мое... не умело! Клянись вы, очи!
Я не видал красоты до сегодняшней ночи!

Именно такого выражения чувств и боялась шекспировская Джульетта, предупреждая Ромео в ночной сцене о неискренности и шаблонности клятв.

* * *

25 июня 1920 г. Бальмонт покинул Россию, чтобы начать свое знакомство с послевоенной Европой. «26 июня со станции Чудово поэт отправил жене последнюю весточку с родной земли. Он сообщал, что, выполнив работу для

Госиздата, вернется в Москву и будет хлопотать о новой командировке и о визе для нее. Письмо заканчивалось словами: “Я вернусь”» [Куприяновский, Молчанова 2014: 266].

Бальмонт никогда не вернулся на родину. Неизвестно, обращался ли он в дальнейшем к редактированию своего перевода «Ромео и Джульетты» У. Шекспира. Скорее всего, оскорбленный обращением Таирова к Шершеневичу, он никогда не переводил больше шекспировских пьес.

Вероятно, Бальмонт не хотел бы, чтобы черновая редакция дошла до потомков. Не имея перед собой окончательного белового текста, мы не вправе судить об этой работе со всей строгостью. Однако именно этот текст показывает, как изменились установки Бальмонта-переводчика в отношении переводов из английской драматургии. От вольной интерпретации он обратился к переводу более строгому, следующему принципу оригинала. Ориентация на перевод Аполлона Григорьева явно помешала ему найти свою неповторимую интонацию шекспировской трагедии.

Вот почему, прочитав текст «Ромео и Джульетты» в переводе Бальмонта, А. Я. Таиров пришел в ярость и наотрез отказался ставить пьесу. Возможно, он не сразу принял это решение, так как в машинописи много помет второго режиссера, пытавшегося исправить текст и приспособить его для сцены. Но в отказе от интуитивного прочтения оригинала и отношении к нему как к тексту прежде всего авторскому и заключается, на мой взгляд, неудача черновой редакции «Ромео и Джульетты» в переводе К. Д. Бальмонта.

Источники

- Андреева-Бальмонт 1997 — *Андреева-Бальмонт Е. А.* Воспоминания. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1997.
- Бахтин 1921 — *Бахтин Н.* Москва (Хроника театральной жизни) // Жизнь искусства. 1921. № 685–697. С. 2.
- Бальмонт 1916 — *Бальмонт К.* Гений видящего сердца // A book of homage to Shakespeare / Ed. by I. Gollancz. London: Oxford Univ. Press, 1916. P. 507–515.
- Гербель 1899 — *Гербель Н. В.* Предисловие к «Ромео и Джульетте» в переводе Д. Михаловского // Полн. собр. соч. Виллиама Шекспира в переводе русских писателей: В 3 т. / Под ред. Д. Михаловского. Т. 3. СПб.: Н. В. Гербель, 1899. С. 43–48.
- Деген 1900 — *Деген Е.* [Рец. на кн.: Сочинения Шелли / Пер. с англ. К. Д. Бальмонта. Вып. 7: Ченчи. М., 1899] // Мир Божий. 1900. № 5. С. 88.
- Марголин 1921 — *Марголин С.* Весна театральной чрезмерности // Вестник работников искусств. 1921. № 10–11. С. 122–124.
- Таиров 1970 — *Таиров А. Я.* Ромео и Джульетта // Таиров А. Я. О театре. М.: ВТО, 1970. С. 284–291.
- Треплев 1921 — *Треплев Г.* Камерный театр. «Ромео и Джульетта» // Вестник театра. 1921. № 91–92. С. 13–14.
- Шекспир 1864 — *Шекспир У.* Ромео и Джульетта / Пер. А. Григорьева // Русская сцена. 1864. № 8. С. 101–260.
- Шекспир 1939 — *Шекспир У.* Избр. произведения / Пер. А. Радловой; Вступ ст. и коммент. А. А. Смирнова. Л.: Гос. изд-во «Худ. лит.», 1939.

- Шекспир 1941 — *Шекспир У.* Избр. произведения: В 4 т. / Под ред. А. А. Смирнова. Т. 4. М.: Детгиз, 1941.
- Шекспир 2012 — *Шекспир У.* Ромео и Джульетта // Солнечная пряжа. 2012. № 6. С. 132–185.
- Шершеневич 2018 — *Шершеневич В. Г.* Великолепный очевидец / Вступ. ст. В. Дроздова. М.: Книговек, 2018.
- Shakespeare 1988 — *Shakespeare W.* Romeo and Juliet. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1988.

Литература

- Каганович 2018 — *Каганович Б. С.* Александр Александрович Смирнов. 1883–1962. СПб.: Европейский Дом, 2018.
- Куприяновский, Молчанова 2014 — *Куприяновский П., Молчанова Н.* Бальмонт. М.: Мол. гвардия, 2014 (Жизнь замечательных людей).
- Луценко 2017 — *Луценко Е. М.* Неужели «все они Бальмонты?» // Английский триптих Константина Бальмонта / Сост., коммент. Е. М. Луценко. М.: Рудомино, 2017. С. 5–22.
- Макогоненко 1989 — *Макогоненко Д. Г.* Кальдерон в переводе Бальмонта. Тексты и сценические судьбы // Педро Кальдерон де ла Барка. Драмы: В 2 кн. Кн. 2 / Изд. подгот. Н. И. Балашов, Д. Г. Макогоненко. М.: Наука, 1989 (Лит. памятники). С. 680–712.
- Морозов 1954 — *Морозов М. М.* Шекспир на советской сцене // Морозов М. М. Избранные статьи и переводы. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1954. С. 52–92.
- Пастернак 2001 — *Пастернак Б. Л.* Заметки переводчика // Пастернак Б. Л. Я понял жизни цель. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. С. 299–300.
- Смирнов 1916а — *Смирнов А. А.* Тайный голос Шекспира // Северные записки. 1916. № 4–5. С. i–xxi.
- Смирнов 1916б — *Смирнов А. А.* Творец душ // Летопись. 1916. № 4. С. 233–245.
- Смирнов 1934 — *Смирнов А. А.* О русских переводах Шекспира // Звезда. 1934. № 4. С. 165–172.
- Чуковский 1919 — *Чуковский К.* Переводы прозаические // Принципы художественного перевода: Статьи К. Чуковского и Н. Гумилева. Пб.: Всемирн. лит., 1919. С. 7–24.
- Rasmussen 1993 — *Rasmussen E.* A textual companion to Doctor Faustus. Manchester; New York: Manchester Univ. Press, 1993.

References

- Chukovskii, K. (1919). Perevody prozaicheskie [Translations of prose]. In *Printsipy khudozhestvennogo perevoda: Stat'i K. Chukovskogo i N. Gumileva* [The basics of literary translation: Articles by K. Chukovsky and N. Gumilev], 7–24. Petersburg: Vsemirnaia literatura. (In Russian).
- Kaganovich, B. S. (2018). *Aleksandr Aleksandrovich Smirnov. 1883–1962*. St. Petersburg: Evropeiskii Dom. (In Russian).
- Kupriianovsky, P., Molchanova, N. (2014). *Bal'mont* [Balmont]. Moscow: Molodaia gvardiia. (In Russian).
- Lutsenko, E. M. (2017). Neuzheli “vse oni Bal'monty?” [Are all of them really Balmonts?] In E. M. Lutsenko (Ed.). *Angliiskii triptikh Konstantina Bal'monta* [The English triptych by Konstantin Balmont], 5–22. Moscow: Rudomino. (In Russian).

- Makogonenko, D. G. (1989). Kal'deron v perevode Bal'monta. Teksty i stsenicheskie sud'by [Calderón in K. Balmont's translation. Texts and their stage representations]. In N. I. Balashov, D. G. Makogonenko (Eds.). *Pedro Kal'deron de la Barka. Dramy* [Pedro Calderón de la Barca's plays] (2 Vols.), (Vol. 2), 680–712. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Morozov, M. M. (1954). Shekspir na sovetskoi stsene [Shakespeare on the Soviet stage]. In M. M. Morozov. *Izbrannye stat'i i perevody* [Selected articles and translations], 52–92. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury. (In Russian).
- Pasternak, B. L. (2001). Zametki perevodchika [Translator's notes]. In B. L. Pasternak. *Ia ponial zhizni tsel'* [I comprehended the aim of life], 299–300. Moscow: EKSMO-Press. (In Russian).
- Rasmussen, E. (1993). *A textual companion to Doctor Faustus*. Manchester; New York: Manchester Univ. Press.
- Smirnov, A. A. (1916a). Tainyi golos Shekspira [Shakespeare's secret voice]. *Severnnye zapiski* [Annals of the North], 1916(4–5), I–XXI. (In Russian).
- Smirnov, A. A. (1916b). Tvorets dush [The creator of souls]. *Letopis'* [Chronicle], 1916(4), 233–245. (In Russian).
- Smirnov, A. A. (1934). O russkikh perevodakh Shekspira [On Russian translations of Shakespeare]. *Zvezda* [Star], 1934(4), 165–172. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Елена Михайловна Луценко

кандидат филологических наук
старший научный сотрудник,
Российский государственный
гуманитарный университет
Россия, 125043, Москва, Миусская пл., д. 6.
Тел.: +7 (499) 250-61-18
старший научный сотрудник,
Лаборатория историко-литературных
исследований, Школа актуальных
гуманитарных исследований, Российская
академия народного хозяйства
и государственной службы при
Президенте РФ
Россия, 119571, Москва,
пр-т Вернадского, д. 82
Тел.: +7 (917) 532-69-00
✉ lutsenko.voplit@yandex.ru

Information about the author

Elena M. Lutsenko

Cand. Sci. (Philosophy)
Senior Researcher,
Russian State University for the Humanities
Russia, 125043, Moscow, Miusskaya Sq., 6
Tel.: +7 (499) 250-61-18
Senior Researcher,
Laboratory of Historical and Literary
Studies, School for Advanced Studies
in the Humanities, The Russian Presidential
Academy of National Economy and Public
Administration
Russia, 119571, Moscow,
Prospect Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (917) 532-69-00
✉ lutsenko.voplit@yandex.ru

В. А. Мильчина^{ab}

ORCID: 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)

КАКОГО БАЛЬЗАКА МЫ ЧИТАЕМ? УДАЧИ И ПОТЕРИ В «КЛАССИЧЕСКИХ» ПЕРЕВОДАХ «ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ КОМЕДИИ»

Аннотация. После выхода 15-томного собрания сочинения Бальзака в 1951–1955 гг. и 24-томника в 1960 г. опубликованные там переводы многократно перепечатывались в новых собраниях сочинений и отдельных изданиях, но никогда не вставал вопрос об их качестве. Переводы эти прекрасно читаются до сих пор, однако при сличении с оригиналом выясняется, что в них есть места, где оригинал или просто понят неправильно, или существенно обеднен. В статье показаны ошибки и/или неточности в переводах нескольких произведений, таких как «Шагреневая кожа», «Прощенный Мельмот», «История Тринадцати», «Прославленный Годиссар», «Блеск и нищета куртизанок», «Отец Горио». Ошибки эти объясняются прежде всего недостаточным знанием исторического и культурного фона бальзаковской эпохи. В середине прошлого века переводчики не имели нашей возможности прибегать к поиску в Интернете и пользоваться текстологическими и культурологическими комментариями французских бальзаковедов, поэтому винить их в этих ошибках мы не имеем никакого права. Но замечать такие ошибки и по мере сил предлагать более правильные варианты можно и нужно.

Ключевые слова: перевод, французская литература, русско-французские культурные связи, Бальзак, «Шагреневая кожа», «Прощенный Мельмот», «Неведомый шедевр», «Отец Горио», «Прославленный Годиссар», «История Тринадцати», «Блеск и нищета куртизанок»

Для цитирования: Мильчина В. А. Какого Бальзака мы читаем? Удачи и потери в «классических» переводах «Человеческой комедии» // Шаги/Steps. Т. 5. № 3. 2019. С. 104–124. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-104-124.

Статья поступила в редакцию 22 декабря 2018 г.

Принято к печати 3 февраля 2019 г.

© В. А. МИЛЬЧИНА

V. A. Milchina^{ab}

ORCID: 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)

WHAT IS THE RUSSIAN BALZAC? SUCCESS AND ERRORS IN “CLASSIC” TRANSLATIONS OF *LA COMÉDIE HUMAINE*

Abstract. After the 1951–1955 fifteen volume and the 1960 twenty-four volume collected works of Balzac came out, translations from these editions have been reprinted many times, both in new collected works and in stand-alone volumes, yet their quality has never been questioned. These translations are still perfectly readable, but upon comparing them to the originals it turns out that more than once the original has been either misinterpreted or considerably watered down. This article demonstrates mistakes and/or elements lost in translation of several works, namely *The Wild Ass's Skin*, *Melmoth Reconciled*, *History of the Thirteen*, *The Illustrious Gaudissart*, *The Splendors and Miseries of Courtesans*, *Father Goriot*. These mistakes mainly stem from insufficient knowledge of the historical and cultural background of the Balzacian era. It is due to unfamiliarity with the contexts that houses' walls turn into Parisian outskirts, a jester with a drum is replaced by a mattress and a shed, and Seraphin, the puppet theatre owner, turns into a seraph. In other cases, the realia important for Balzac himself and his contemporaries, such as *palingenesia*, incredibly popular and on-trend in the late 1820s — early 1830s, or *the mules of Don Miguel*, that refer both to historical and to literary events, are simply omitted — which makes the translation smoother but less historically accurate. In the mid-20th century, translators lacked our access to Web search and to textual and culturological commentaries by French scholars specializing in Balzac, which is why we have no right to blame them for such mistakes. But noticing those and doing our best to suggest more correct variants is both desirable and necessary.

Keywords: translation, French literature, Balzac, Russian–French cultural interaction, *La Peau de chagrin*, *Melmoth réconcilié*, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *Le Père Goriot*, *L'Illustre Gaudissart*, *L'Histoire des Treize*, *Splendeurs et misères des courtisanes*

To cite this article: Milchina, V. A. (2019). What is the Russian Balzac? Success and errors in “classic” translations of *La Comédie humaine*. *Shagi / Steps*, 5(3), 104–124. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-104-124.

Received December 22, 2018

Accepted February 3, 2019

Стало уже общим местом отмечать разницу в подходе к «перепереводам» иностранных произведений в России и на Западе. В Европе и Америке одно и то же классическое произведение может быть переведено десятков раз в течение 20–30 лет, и это никого не трогает, не удивляет и не возмущает; одни новые переводы проходят незамеченными, другие становятся событиями и вызывают бурное обсуждение, но обсуждается при этом качество нового перевода, а не законность самого его появления на свет. В России до последнего времени отношение к «перепереводам» было иное: при существовании перевода пятидесятилетней давности вопрос считался закрытым и казалось, что о новых переводах не стоит и заговаривать. В наши дни ситуация начинает постепенно меняться; новые переводы того, что уже было переведено прежде, не только выходят из печати, но и становятся предметом исследовательской и даже журналистской рефлексии. Появляются и сравнительные анализы нескольких переводов одного и того же произведения в разные эпохи и разными литераторами (см., например: [Лешневская 2008; Кольцова 2012; Ключева 2015; Карапец 2017]). Характерно, однако, начало подборки под названием «Кто и зачем делает новые переводы классики», опубликованной на сайте Gorky.media 20 октября 2016 г.: «Новые переводы классики — удивительная, на первый взгляд, затея: зачем заново проделывать такую большую и ответственную работу?» [Цветков и др. 2016].

По всей видимости, понять, зачем нужны новые — или по крайней мере заново отредактированные — переводы классики, невозможно, если не проанализировать переводы старые. Цель данной статьи — показать на нескольких примерах, что в классических переводах Бальзака, вошедших в 15-томник, вышедший в 1951–1955 гг., и в 24-томник 1960 г., есть места, где оригинал или просто понят неправильно, или существенно обеднен. Между тем эти переводы перепечатываются без всяких изменений как в отдельных изданиях, так и в последующих собраниях сочинений, пользуются спросом, читаются и до сих пор не вызвали нареканий. Это и есть упомянутая в названии статьи «удача». Она очевидна, «потери» же до сих пор не становились предметом анализа. Именно о них и пойдет речь.

«Шагреновая кожа» (перевод Б. А. Грифцова)

1. Роман «Шагреновая кожа» (1831) начинается с фразы:

В конце октября 1829 года один молодой человек вошел в Пале-Руаяль как раз к тому времени, когда открываются игорные дома, согласно закону, охраняющему права страсти, подлежащей обложению по самой своей сущности [Бальзак 1951–1955 (13): 5].

Автор недавней монографии выражает недоумение по поводу этого пассажи: «широкая и довольно туманная метафора, приглашающая представить себе некий закон, охраняющий права страсти, почему-то “по самой своей сущности” не свободной от налогообложения» [Венедиктова 2018: 180]. И в самом деле, по-русски звучит туманно. Между тем у Бальзака никакого тумана здесь нет. В оригинале читаем:

Vers la fin du mois d'octobre dernier, un jeune homme entra dans le Palais-Royal au moment où les maisons de jeu s'ouvraient, conformément à la loi qui protège une passion essentiellement imposable [Balzac 1976–1981 (10): 57].

Неточности бросаются в глаза уже при простом сопоставлении двух текстов. Во-первых, в оригинале закон охраняет не права страсти, а саму страсть. Во-вторых, *essentiellement* вовсе не обязательно означает «по самой своей сущности»; это слово в словаре Литтре (1-е изд. 1863–1872) имеет значение «à un très haut degré» (в высшей степени). В-третьих, в оригинале нет никакой свободы от налогообложения; *imposable* — это просто «подлежащий налогообложению», а игра, по логике Бальзака, облагается налогом как никакая другая, потому-то закон так и печется об этой страсти, столь выгодной для государства; фигурально выражаясь, закон заботится о «курице, несущей золотые яйца». Каким образом закон пекся о страсти к игре, известно (во всяком случае, было хорошо известно современникам Бальзака). Дело в том, что игорный бизнес в Париже был отдан на откуп, иначе говоря, некое частное лицо приобретало у государства (точнее, у префекта департамента Сена) право устраивать в столице игорные дома. Прибыль от откупа доходила порой до 15 миллионов франков в год, и существенную ее часть получал город. Власти сознавали, что игра портит нравы, разоряет семьи, доводит неудачливых игроков до самоубийства, но запрещать ее полностью долго не решались, чтобы не утратить выгодную статью дохода. Однако ничего не предпринимать они тоже не могли, поэтому действовали полумерами, и одной из таких полумер было запрещение игры в утренние часы. Так что упоминание в этом контексте закона, охраняющего страсть, звучит иронически¹.

Заметим, кроме того, еще одну мелкую неточность, отмеченную в издании [Бальзак 1983: 418], однако до сих пор повторяющуюся в перепечатках перевода Грифцова. В оригинале написано «octobre dernier» (в прошедшем октябре), а в переводе — «в конце октября 1829 года». Между тем такого варианта ни в каких изданиях «Шагреневой кожи» не было, да и не могло быть. Действие романа, судя по политическим реалиям, упоминаемым в сцене оргии, происходит после Июльской революции 1830 г.; первое издание романа вышло из печати в августе 1831 г.; значит, «октябрь прошлого года» никак не может быть расшифрован как «октябрь 1829 года»; если уж вставлять в перевод точную дату, нужно вести речь об «октябре 1830 года», но точнее всего было бы оставить в переводе «октябрь прошлого года», а дату указать в примечании.

Если учесть все эти обстоятельства, то перевод этой фразы, на мой взгляд, должен звучать следующим образом:

В конце октября прошлого года один молодой человек вошел в Пале-Руаяль как раз к тому времени, когда открываются игорные дома согласно закону, охраняющему страсть в высшей степени выгодную для сборщиков налогов.

¹ Об азартных играх в Париже бальзаковского времени см. подробнее: [Мильчина 2017b: 648–659].

2. Рафаэль де Валантен рассказывает Эмилию:

Он [Растиньяк] полагал, что мне надобно бывать в свете, приучать людей произносить мое имя, избавиться от той унижительной скромности, которая великому человеку отнюдь не подобает [Бальзак 1951–1955 (13): 94].

Фраза выглядит логичной, грамотной и понятной; ничто в ней не указывает на какие-то промахи и/или неточности. Это если не заглянуть в оригинал, где сказано:

Selon lui, je devais aller dans le monde, égoïser adroitement, habituer les gens à prononcer mon nom et me dépouiller moi-même de l'humble *monsieur* qui messeyait à un grand homme de son vivant [Balzac 1976–1981 (10): 144].

«L'humble *monsieur*» из перевода выпал — очевидно, потому, что это выражение трудно понять, не зная историко-культурного контекста первой трети XIX в. Контекст этот разъяснен в опубликованной посмертно заметке Шарля Нодье, которая так и называется «О слове *Monsieur* и некоторых его применениях». Нодье пишет:

Многие часто спрашивают, к именам каких ученых и литераторов все еще нужно прибавлять слово *господин* и каким правилам надобно следовать, чтобы не погрешить против приличий. «...» Сегодня принято считать, что таким церемонным образом следует величать всех живых своих современников, а также тех покойников, которых говорящий еще застал живым. Так, Вольтер и Монтескье останутся господином Вольтером и господином де Монтескье для старцев, живших в их время. Однако характер человека и его таланта вносят в это общепринятое правило значительные изменения. Великие люди чаще перестают быть *господами*, чем все прочие, поскольку воображение легко привыкает возвеличивать их репутацию и заранее причисляет их к классикам. Я не могу не писать без всяких церемоний: Бернарден де Сен-Пьер, Шатобриан, Ламартин, Беранже, Виктор Гюго; мне кажется, что поступить противоположным образом было бы неучтиво; подобная вольность, которая показалась бы неуместной фамильярностью по отношению к посредственности, по отношению к гению есть не что иное, как свидетельство почтения. Многие знаменитости нашей эпохи еще долго будут зваться *господами*. А названные авторы *господами* быть перестали [Nodier 1845: 361].

Правила этого придерживался не один Нодье. Приведем чуть более ранний пример: Анри де Латуш в своем памфлете «О литературной приязни» (1829) обвинял Сент-Бёва в том, что критик неумеренно «кадит» Виктору Гюго и «неизменно, в каждой статье снимает перед этим поэтом шляпу и, произнося имя этого юноши, непременно лишает его, от избытка обожания, титула “господин”» [Мильчина 2017а: 154]. Вот, значит, почему Растиньяк рекомендует Рафаэлю самому начать избавляться от «господина» и тем самым подать при-

мер окружающим, — для того, чтобы все поняли: перед ними гений, признанный таковым при жизни. Замечу кстати, что «*égoïser adroitement*» у Грифцова вообще не переведено, т. е. в перевод нужно еще вставить «сделаться ловким себялюбцем»².

Итак, перевод должен, как мне кажется, принять следующий вид:

Он [Растиньяк] полагал, что мне надобно бывать в свете, сделаться ловким себялюбцем, отбросить скромность и приучить окружающих произносить мое имя без прибавления словечка «господин», с которым великий человек обязан распрощаться еще при жизни.

3. В русском переводе Растиньяк говорит Рафаэлю де Валантену о литературном поденщике: «Он круглый невежда» [Бальзак 1951–1955 (13): 116]. В оригинале, однако, эта фраза гораздо более конкретна: «*Il est ignorant comme la mule de don Miguel*» [Balzac 1976–1981 (10): 165]. Чтобы ее понять, требуется довольно замысловатый реальный комментарий. Дон Мигель (1802–1866), король Португалии с 1828 по 1834 г., был известен деспотизмом и безграмотностью; в 19 лет не умел ни читать, ни писать. В 1828 г. его мулы понесли и опрокинули карету, и это событие послужило поводом для «Послания к мулам дона Мигеля», которое опубликовал в 1829 г. Жан-Понс-Гийом Вьенне, прогрессист в политике (в палате депутатов в эпоху Реставрации он примыкал к левой оппозиции), но классик и старовер в литературе. Послание это носит откровенно антиромантический характер, мулы дона Мигеля служат только предлогом для обличения литературных новаторов. Мулов, опрокинувших короля-деспота, Вьенне восхваляет как потенциальных героев романтической трагедии для постановки в цирке. Антиромантический выпад Вьенне не остался без ответа; очень скоро некий аноним опубликовал собственную поэму под названием «Мулеида», где певцу мулов адресованы слова: «Наш классик наконец обрел свою эмблему» [Balzac 1976–1981 (10): 1293]. Иначе говоря, Бальзак устами Растиньяка говорит: литератор, о котором идет речь, еще глупее, чем дон Мигель, его мулы и воспевший их поэт. Аллюзии многослойные и злободневные; как и в сцене оргии, где персонажи перебрасываются ультрасовременными намеками, здесь обыгрывается недавнее событие политической и литературной жизни. Перевод «Он круглый невежда» ничего этого не воспроизводит, и потому — несмотря на риск сделать сам текст более тяжеловесным, а работу комментатора — более трудоемкой, переводить эту фразу, на мой взгляд, следует так: «Он невежествен, как мул дона Мигеля».

Подчеркну, что нам, имеющим в своем распоряжении издание «Человеческой комедии» в серии «Библиотека Пелеяды» издательства «Галлимар», эта самая работа существенно облегчена; к нашим услугам превосходный комментарий Пьера Ситрона (откуда и почерпнуты наши сведения о короле, поэте и мулах). Речь поэтому идет не о том, чтобы упрекать Бориса Грифцова, чей перевод «Шагренево́й кожи» был впервые опубликован еще в 1923 г., а о том,

² Ставлю именно «себялюбцем», а не «эгоистом», для того чтобы слово выглядело менее привычным, поскольку относительно глагола *égoïser* 6-е изд. Словаря Французской академии 1832 г. делает помету «глагол малоупотребительный», и, значит, оно бросалось в глаза первым читателям Бальзака.

чтобы указать места, где этот перевод мог бы точнее передавать бальзаковский текст.

4. Пример, аналогичный предыдущему, с той разницей, что здесь найти материал для историко-культурного комментария менее сложно.

В начале третьей части романа Бальзак говорит о старом учителе Рафаэля де Валантена Поррике: «этот воскресший Роллен» [Бальзак 1951–1955 (13): 166]. Вернее сказать, так он говорит в переводе Грифцова. И по смыслу это правильно. Шарль Роллен (1661–1741) был не только выдающимся историком, но и не менее выдающимся и знаменитым педагогом, так что уподобление учителя Поррике этому «мэтру» учительства вполне оправдано. Правильно по смыслу — но отнюдь не по форме. Дело в том, что в оригинале старый Поррик назван так: «cette vivante palingénésie de Rollin» [Balzac 1976–1981 (10): 212], т. е. дословно «эта ожившая палингенезия Роллена». Конечно, для читателя XX в., не говоря уже о веке нынешнем, эта «ожившая палингенезия» выглядит непонятной абракадаброй. Меж тем образованному читателю 1831 г. слово *палингенезия* было хорошо знакомо. Термин этот, впервые введенный в научный обиход швейцарским философом и естествоиспытателем Шарлем Бонне в труде «Философическая палингенезия, или Мысли о прошлом и будущем состояниях живых существ» (1769), вновь сделался популярным в конце 1820-х годов благодаря философу Пьеру-Симону Балланшу, который выпустил в 1827–1829 гг. двухтомник «Опыты социальной палингенезии». Палингенезия означает «новое рождение», и если Бонне пользовался этим понятием в естественнонаучных штудиях, Балланш применил его к истории обществ, которые, по его мнению, развиваются скачкообразно, обновляясь и возрождаясь после каждой очередной катастрофы (это новое рождение и есть «палингенезия»)³. О том, что Бальзак употребляет слово «палингенезия» именно с подразумеваемой отсылкой к Балланшу, свидетельствует прямое упоминание этого автора в сцене оргии:

— Моисей, Сулла, Людовик Четырнадцатый, Ришелье, Робеспьер и Наполеон, быть может, все они — один и тот же человек, вновь и вновь появляющийся среди различных цивилизаций, как комета на небе, — отзывался некий балланшист [Бальзак 1851–1855 (13): 48].

А о том, насколько популярным стало слово «палингенезия» в 1830-е годы, свидетельствует его пародийное использование в памфлете Шарля Нодье «Живописное и индустриальное путешествие в Парагвай-Ру и Южную Палингенезию, сочинение Тридаса-Нафе-Теоброба де Кау'т'чука и проч.» (1836), где Палингенезия, разумеется, подставлена на место Полинезии; замечу, что пародия эта, как выяснилось совсем недавно, придумана не самим Нодье, а его бельгийским коллегой библиофилом Анри Дельмотом, — лишнее доказательство того факта, что палингенезия была у всех на устах. Нодье, кстати, употреблял это слово не только в комическом контексте; в 1832 г. он выпустил очень серьезную статью «О человеческой палингенезии и воскресении» [Нодье 2013: 229–236].

Таким образом, Бальзак, храня верность поэтике «Шагреновой кожи», применяет к своему персонажу модное философское словечко, применяет

³ Изложение доктрины Балланша см. в [Реизов 1956: 425–443; Bénichou 1977: 74–104].

иронически, но очень точно. Поэтому, как ни коряво на первый взгляд это звучит и как ни много приходится в связи с этим давать пояснений в примечаниях, в переводе было бы правильно так и назвать учителя Поррике «ожившей палингенезией Роллена».

5. Один из приятелей Рафаэля определяет современную политику как «фокус, состоящий в том, что конституционный орех исчезает из-под королевского кубка» [Бальзак 1851–1855 (13): 39]. Так в переводе. Не очень понятно, какое отношение орех, пусть даже конституционный, имеет к кубку, пусть даже королевскому: ведь орех едят, а из кубка пьют.

Между тем фраза в оригинале четко отсылает к совершенно определенной ситуации, в которой участвуют не орех и кубок, а несколько иные предметы. В оригинале сказано: «L'escamotage de la muscade constitutionnelle sous le gobelet royal» [Balzac 1976–1981 (10): 90]. *Gobelet* и *muscade* — атрибуты ярмарочных фокусников, которые проделывали с этими предметами тот самый фокус, который мы знаем как трюк наперсточников. *Gobelet* — это не только кубок (хотя такое словарное значение у этого слова есть), но и стакан фокусника, а *muscade* — не только орех (хотя и это значение у слова имеется), а маленький шарик, который фокусники клали то под один стакан, то под другой. Между прочим, русские переводчики начала 1830-х годов это хорошо знали и, когда в переводимом тексте речь шла про *muscade*, никакого ореха не упоминали. Так, анонимный переводчик очерка Амедея Помье «Парижские шарлатаны, чудеса и диковинки» в «Московском телеграфе» переводит «*petites muscades*» как «крошечные шарики» [Помье 1832: 255]. Фокусы с шариками в начале Июльской монархии легко подвергались политической метафоризации; первое издание «Шагреневої кожи» вышло в свет 6 августа 1831 г., а за три месяца до этого, 12 мая 1831 г., газета «Карикатура» («*La Caricature*») поместила изображение фокусника, показывающего трюк с кубками и шариком, причем фокусник имел узнаваемый облик короля французов Луи-Филиппа, а монолог этого «фокусника» в подписи под карикатурой разъяснял ее смысл:

Смотрите, господа, вот три шарика, первый называется Июль, второй — Революция, третий — Свобода. Я беру Революцию, которая была слева, и кладу ее направо; то, что было справа, я кладу налево; я делаю трюк, в котором сам черт ногу сломит, да и вы тоже; я кладу все это под стакан золотой середины, я делаю пассы, я пасую, я тасую... и вот, пожалуйста, ни Свободы, ни Революции, кроме как у меня в кулаке.

Таким образом, на мой взгляд, переводить бальзаковские слова следовало бы так: «трюк, состоящий в том, что конституционный шарик исчезает из-под стакана короля-фокусника».

6. В первой части, собираясь свести счеты с жизнью, бросившись в Сену, Рафаэль де Валантен думает о себе:

Мертвый, он стоит пятьдесят франков, но живой — он всего лишь талантливый человек, у которого нет ни покровителей, ни друзей, ни соломенного тюфяка, ни навеса, чтобы укрыться от дождя, — настоящий социальный нуль... [Бальзак 1851–1855 (13): 14].

В оригинале та же фраза звучит так:

Mort, il valait cinquante francs, mais vivant il n'était qu'un homme de talent sans protecteurs, sans amis, sans paillasse, sans tambour, un véritable zéro social... [Balzac 1976–1981 (10): 66].

Перевод, на первый взгляд, совершенно точен; но при ближайшем рассмотрении выясняется, что проблема здесь все-таки есть, и связана она со словом *paillasse*. Понятно, что у него есть как минимум два совершенно разных значения и что можно переводить его как «соломенный тюфяк», но можно и как «паяц». Переводчик выбрал первое, продолжая смысловую линию обнищания: герой до такой степени сделался «социальным нулем», что даже тюфяка не имеет. Правда, в одном ряду с покровителями и друзьями этот предмет обихода выглядит чуть странно, но в общем объяснимо. Совершенно иначе предстает картина, если обратиться к уже упоминавшемуся комментарию Пьера Ситрона в издании «Плеяды» — на сей раз к его текстологической части. Из нее следует, что в изданиях до 1835 г. включительно в тексте «Шагреневой кожи» упоминался «un Paillasse» с прописной буквы [Balzac 1976–1981 (10): 1240], а значит, вариант с тюфяком следует отвергнуть. Бальзак хочет сказать, что при его герое не было никого: ни покровителей, ни друзей, ни паяцев, которые привлекли бы к нему публику (именно эту функцию имели выступления паяцев-клоунов в «парадах» — рекламных сценках, призванных заманить публику на основное представление). Что же касается «навеса», то он, по-видимому, возник в переводе исключительно как производное от тюфяка. Слово *tambour* может, конечно, обозначить пристройку перед главным входом, не позволяющую ветру проникать внутрь основного здания (именно от этого значения и произошел русский *тáмбур*), но предположение, что у героя, лишённого покровителей и друзей, не было именно *тáмбура*, звучит довольно странно. Между тем, если принять, что *paillasse* — это паяц, то и *tambour* очень логично и естественно станет барабаном — тем самым инструментом, которым пользовались клоуны-паяцы для привлечения публики.

Таким образом в переводе, на мой взгляд, следует отбросить и тюфяк, и навес (их у героя в самом деле не было, но не должно их быть и в тексте), а звучать он должен так:

Мертвый, он стоит пятьдесят франков, но живой — он всего лишь талантливый человек, у которого нет ни покровителей, ни друзей, ни паяца, ни барабана, — настоящий социальный ноль...

7. Наконец, последний фрагмент из «Шагреневой кожи». В сцене оргии один из собеседников восклицает:

Для одних образование состоит в том, чтобы знать, как звали лошадь Александра Македонского или что дога господина Дезаккор звали Беросилло [Бальзак 1851–1855 (13): 51].

Сопоставление с оригиналом сразу показывает разницу; в переводе упомянуты два предмета, о которых должны иметь представление «образованные люди»: лошадь и дог. Между тем в оригинале сказано:

Alors expliquez-moi ce que signifie le mot *instruction*? pour les uns, elle consiste à savoir les noms du cheval d'Alexandre, du dogue Bérécillo, du seigneur des Accords [Balzac 1976–1981 (10): 102].

Даже без всяких реальных комментариев очевидно, что в оригинале перечислены не два, а три предмета: имена коня, дога и некоего сеньора. Все три уже прокомментированы [Balzac 1976–1981 (10): 1262]. С конем Александра Македонского все ясно; звали его Буцефал. Этот конь вместе с догом упомянут в одной из максим Шамфора, автора, которого Бальзак очень любил и широко цитировал, особенно в первых произведениях (см.: [Citron 1969; Бальзак 2017b: 53, 99, 113, 119, 123, 141, 165, 332]):

Сколько выдающихся военных, сколько высших офицеров умерли, не передав своих имен потомству: в этом они были не так счастливы, как Буцефал и даже испанский дог Бересильо, который пожирал индейцев на Сан-Доминго и получал плату трех солдат [Chamfort 1824 (1): 347].

По причине испанского происхождения дога имя его я транскрибирую соответственно: Бересильо (ср. всем известного тореадора Эскамилло — исп. Escamillo).

А сеньор Аккордов — это литературное имя Этьенна Табуро (1547–1590), автора «Bigarrures» («Пестрые страницы сеньора Аккордов», 1582) — собрания ребусов, акrostихов и других произведений, построенных на игре слов, которое Бальзак использовал при сочинении «Озорных рассказов». В «Физиологии брака» Табуро назван в числе тех представителей «нашей восхитительной старинной литературы», которые «обожали игру слов и двусмысленности» [Бальзак 2017b: 468].

Таким образом, перевод, на мой взгляд, должен выглядеть следующим образом:

Для одних образование состоит в том, чтобы знать, как звали коня Александра Македонского, дога Бересильо и сеньора Аккордов.

8. Отдельную проблему составляет транскрипция имен собственных. Например, фамилию английского министра Castlereagh Грифцов транскрибировал как *Каслриф* [Бальзак 1951–1955 (13): 13], и так она и воспроизводится во всех перепечатках перевода «Шагреновой кожи». Между тем сейчас принято писать ее как *Каслри*; впрочем, встречается и вариант *Каслрей*, так что тут случай спорный. Но бесспорно, что если перед «мысленным взором» собирающегося утопиться Рафаэля встает некий человек, который «во всеоружии своей филантропии» приводит в движение «добродетельные весла», выискивает доктора, одним словом, пытается спасти утопленника [Бальзак 1951–1955 (13): 14], то зовут этого человека г-н Даше (Dacheux), а не Деше, как написано в абсолютном большинстве перепечаток «Шагреновой кожи», потому что именно таково было имя парижского инспектора, заведовавшего спасением утопающих, и именно так он и назван во французском тексте романа [Balzac 1976–1981 (10): 65].

«Прощенный Мельмот» (перевод Б. А. Грифцова)

1. В повести «Прощенный Мельмот» о юноше, заболевшем венерической болезнью, говорится следующее:

Стыд, — эта тупая богиня, не дерзающая на себя смотреть, — овладел заболевшим молодым человеком; решил он лечиться сам и ошибся в дозе того целебного снадобья, которое составил ему некий гений, весьма популярный на окраинах Парижа [Бальзак 1851–1855 (13): 644].

Казалось бы, все логично: болезнь дурная, грязная, а значит, и пользуется таких больных врач с окраин. Однако обращение к оригиналу показывает, что окраины тут вовсе ни при чем:

La Honte, cette stupide déesse qui n'ose se regarder, s'empara du jeune homme qui devint malade, il voulut se soigner lui-même, et se trompa de dose en prenant une drogue curative due au génie d'un homme bien connu sur les murs de Paris [Balzac 1976–1981 (10): 387].

Вообще-то, если вести речь о богине, лучше бы назвать ее не Стыдом, а — в женском роде — Стыдливостью. Но гораздо важнее другое: в оригинале о медицинском гении сказано, что он хорошо известен «sur les murs de Paris» — т. е. «на стенах Парижа». Париж в это время в самом деле был окружен крепостной стеной — так называемой стеной Генеральных откупщиков (mur des Fermiers généraux), но это еще не делает стены окраинами. А вот стены парижских домов в то время и в самом деле покрывала реклама антивенерических препаратов и докторов, предлагающих лечение от дурных болезней. Именно это имеет в виду Бальзак, когда пишет в «Физиологии брака», что взорам девишек, воспитанных в Париже, предстает «уличный музей с его страшными, дикими картинами и начертанными дьявольской рукою непристойными словами» и что их «поражают всякую минуту описания человеческих недугов, которыми пестрит во Франции любая афишная тумба» [Бальзак 2017b: 146]. Ср. также в одной из книг середины 1830-х годов упоминание «одного парижского доктора, весьма прославленного своим антисифилитическим соком, который он продавал щедрою рукой и о котором извещал в объявлениях, расклеенных на всех стенах» [Petit Code 1835: 143].

Таким образом, на мой взгляд, перевод должен иметь следующий вид:

Стыдливость — эта тупая богиня, не дерзающая на себя смотреть, — овладела заболевшим молодым человеком; решил он лечиться сам и ошибся в дозе того целебного снадобья, которое составил ему некий гений, прославленный на стенах парижских домов.

2. В финале «Прощенного Мельмота» писцы издеваются над немецким демонологом и отпускают дурацкие шуточки. В переводе один из писцов, «указуя на немца», восклицает: «Колоссально!» [Бальзак 1951–1955 (13): 645].

В оригинале, однако, в его уста вложено другое слово: «Cet homme est pyramidal» [Balzac 1976–1981 (10): 388]. Понятно, что переводчику показалось странным упоминанием пирамид в этом контексте. Однако надо иметь в виду, что модники начала 1830-х годов обожали неуместные эпитеты, а слово «пирамидальный» — плод тогдашней египтомании — было неотъемлемой частью этого жаргона [Matoré 1967: 50, 73–74]. В очерке Шарля Баллара «Мода в Париже» (1834) говорится о таких модниках, что в прошлом году они бы назвали роскошных содержанок «обворожительными, головокружительными, ошеломительными, колоссальными, пирамидальными» [Мильчина 2019: 580]. А в одной из новелл Т. Готье персонажи собираются устроить «пирамидальную» оргию, как в «Шагреновой коже» Бальзак [Gautier 1833: 319].

Так что и в русском переводе глумливый писец вполне мог и даже должен был воскликнуть: «Пирамидально!»

Два первых раздела нашей статьи касались переводов Б. А. Грифцова. Но аналогичные замечания можно сделать и по поводу работы других переводчиков.

«Неведомый шедевр» (перевод И. М. Брюсовой)

Один из героев повести, будущий великий художник Никола Пуссен, уговаривает свою возлюбленную Жилетту согласиться позировать другому художнику; Жилетта колеблется, боится и, пытаясь отсрочить решение, говорит в русском переводе: «Давай посоветуемся с дядюшкой Ардуэном» [Бальзак 1951–1955 (13): 387]. В оригинале, однако, никакого дядюшки нет; так упомянут «père Hardouin» [Balzac 1976–1981 (10): 429] — согласно указателю вымышленных персонажей «Человеческой комедии», «духовник Жилетты» [Balzac 1976–1981 (12): 1357]. Так что в переводе его следовало бы, разумеется, назвать не дядюшкой, а отцом Ардуэном⁴.

«История Тринадцати» (перевод М. И. Казас)

1. В переводе «Предисловия к “Истории Тринадцати”» сказано о членах сообщества Тринадцати, что они «пользовались по мере надобности все новыми и новыми богатствами, подобными богатствам горного духа» [Бальзак 1951–1955 (7): 11]. Увы, в оригинале никакого горного духа нет, а есть *Vieux de la Montagne* — Старец Горы. Это прозвище крестоносцы присвоили Хассану ибн Саббаху, вождю средневековой исмаилитской секты ассасинов; о популярности этой фигуры во французской публицистике 1820–1830-х годов см.: [Леруа 2001: 284–289].

2. В переводе «Феррагуса», первого романа из трилогии «История Тринадцати», переводчица опускает имя собственное — то ли потому, что не смогла определить, кто это, то ли потому, что сочла это сведение излишним для русского читателя. В переводе читаем: «у Жюля был истинный, испытанный друг» [Бальзак 1951–1955 (7): 84]. В оригинале, однако, к этому определению прибавлено еще кое-что: «un demi Pechmeia» [Balzac 1976–1981 (5): 863]. Фамилия

⁴ Сердечно благодарю Ивана Ахметьева, привлечшего мое внимание к этой фразе.

в самом деле странная, писалась по-разному, но как его ни называй, несомненно, что литератор Жан Пхмейя (или Пехмейя; 1741–1785) был известен прежде всего как образцовый друг, и именно в этом качестве Бальзак упоминает его не только в «Феррагусе», но и в «Физиологии брака» [Бальзак 2017b: 451]⁵. А раз это имя возникает под пером Бальзака не единожды, очевидна необходимость написать в переводе: «истинный, испытанный друг, новый Пехмейя».

3. В том же переводе «Феррагуса» есть и другой пропуск в таком же роде. Фрагмент этот звучит так:

И вот парижское общество ненадолго увлеклось обсуждением античного погребения. Античность была тогда в моде, и некоторые ее поклонники находили, что было бы прекрасно восстановить погребальные костры для великих мира сего. Это мнение нашло своих защитников и своих противников. Одни говорили, что великих людей стало чрезмерно много и что из-за этого обычая сильно вздорожают дрова, что французы — народ столь изменчивый в своих симпатиях, что было бы смешно на каждом перекрестке наталкиваться на вереницы предков, кочующих в своих урнах [Бальзак 1951–1955 (7): 117].

Сверившись с оригиналом, мы сразу увидим, что в переводе опущено одно слово — *Longchamp*:

Les cercles de Paris s'occupèrent alors pour un moment des funérailles antiques. Les choses anciennes devenant à la mode, quelques personnes trouvèrent qu'il serait beau de rétablir, pour les grands personnages, le bûcher funéraire. Cette opinion eut ses détracteurs et ses défenseurs. Les uns disaient qu'il y avait trop de grands hommes, et que cette coutume ferait renchérir le bois de chauffage, que chez un peuple aussi ambulateur dans ses volontés que l'était le Français, il serait ridicule de voir à chaque terme un Longchamp d'ancêtres promenés dans leurs urnes [Balzac 1976–1981 (5): 893].

В переводе есть и другие детали, с которыми трудно согласиться; например, словом *terme* обозначен здесь не древнеримский пограничный камень (отсюда у Казас «на каждом перекрестке»), а срок найма квартиры и платы за нее, французов же Бальзак называет не «изменчивыми в своих симпатиях», а «склонными к перемене места» всякий раз, когда этот срок подходит. Что же касается Лоншана, или Лоншанского гулянья, — это важнейшая реалья парижской жизни бальзаковского времени. Обычай ездить на Страстной неделе в бывший Лоншанский монастырь, располагавшийся за Булонским лесом, зародился у парижской знати еще в XVIII в. и постепенно превратился в соревнование роскошных экипажей (см. подробнее: [Мильчина 2017b: 588]); именно этому гулянию, которое начиналось на Елисейских полях, Бальзак иронически уподобляет «прогулки» покойников в урнах. А значит, в конце обсуждаемого фрагмента следовало бы, на мой взгляд, написать: «что французы — народ слишком склонный к перемене квартир и смешно было бы при каждом переезде устраивать Лоншанское гулянье для покойников в урнах».

⁵ Сведения Бальзака о дружбе Дюбрея и Пхмейи восходят, по всей вероятности, к Шамфору: [Chamfort 1824 (2): 60–61].

«Прославленный Годиссар» (перевод Н. А. Коган)

Вот случай, аналогичный ситуации с «горным духом»: незнакомая реальность в переводе заменяется знакомой — но неуместной. В переводе сказано: «в детстве няньки толковали нам о серафимах» [Бальзак 1951–1955 (4): 215]. А в оригинале никаких серафимов нет. Там сказано: «les bonnes nous ont menés chez Séraphin» [Balzac 1976–1981 (4): 591], иными словами, няньки водили своих подопечных в располагавшийся в Пале-Руаяле театр теней и марионеток, которым владел человек по фамилии Серафен (1747–1800); после смерти первого владельца театр перешел к его племяннику, но сохранил прежнее название. Так и нужно написать в переводе: «няньки водили нас к Серафену».

«Блеск и нищета куртизанок» (перевод Н. Г. Яковлевой)

Перевод этого романа — задача чрезвычайно сложная, особенно учитывая обилие тюремного аргю в четвертой части, и огромной работой, проделанной переводчицей, нельзя не восхищаться. Однако несколько замечаний сделать все-таки можно.

1. Первое из них связано с именованием заглавных «героинь». Когда Бальзак называет их *courtisanes*, проблемы не возникает. Но многократно он именует их просто *filles* — «девки». Переводчица от этого слова не отказывается полностью, однако в заглавии первой части романа («Comment aiment les filles») проявляет стыдливость и целомудренно пишет (возможно, не по своей воле, а по требованиям начальников советского издательства): «Как любят эти девушки», хотя гораздо точнее было бы сказать: «Как любят девки».

2. Гораздо более сложная проблема связана с главной героиней — Эстер. Бальзак дает ей прозвище *la Torpille*, которое в русском переводе так и передано транскрипцией — *Торпиль*. Между тем имя это значимое; *la torpille* — электрический скат, рыба, которая использует заряд, чтобы оглушить добычу или врага. Впрочем, в бальзаковское время у этого слова имелось и второе значение — «подводная контактная мина»; дело в том, что французские названия и ската, и мины происходят от одного и того же латинского слова *torpedo* (и от него же произошло современное название самодвижущегося боевого снаряда, который был изобретен уже после смерти Бальзака, во второй половине XIX в.). Называть женщину «электрическим скатом» нелепо хотя бы потому, что это два слова вместо короткого одного, да вдобавок мужского рода. Но *Торпиль* ничего не говорит ни русскому глазу, ни русскому слуху. Это, кстати, ощутила другая переводчица Бальзака, Н. И. Немчинова. Поскольку Эстер Гобсек приходилась знаменитому рождовицику дальней родственницей, она упоминается в финале повести «Гобсек»:

У Прекрасной Голландки [внучатая племянница Гобсека] осталась дочь. Я как-то раз встретил ее вечером на улице Вивьен. Хорошенькая, как купидон. У нее прозвище — *Огонек* [Бальзак 1951–1955 (3): 311].

В оригинале, естественно, стоит все та же *la Torpille*, но написать «у нее прозвище — Торпиль» у Немчиновой, очевидно, рука не поднялась. Сопоставить же переводы, напечатанные в разных томах, редакторам в голову не

пришло. Так на полвека и остались у бедняжки Эстер внутри русской «Человеческой комедии» два прозвища вместо одного, и в многочисленных перепечатках «Гобсека» она предстает Огоньком, а в не менее (если не более) многочисленных переизданиях «Блеска и нищеты куртизанок» фигурирует как Торпиль. Мое предложение звучит довольно дерзко, но мне представляется, что по-русски Эстер следовало бы именовать Торпедой; в этом случае всякий русский читатель ощутил бы и смысл этого прозвища, и его грубость.

3. Если в предыдущих случаях мотивы, заставившие переводчицу выбрать тот, а не иной вариант перевода, более или менее очевидны, то нижеследующий случай выглядит почти необъяснимым. Среди преступников, заключенных в тюрьме Консьержери, был некто Ригансон. В русском переводе мы читаем про него следующее:

Другой каторжник, по имени Ригансон, составлял со своей сожительницей по кличке *Паук*, одно из опаснейших семейств *Высокой хевры*. Ригансон, с самого юного возраста находившийся в шекотливых отношениях с правосудием, был известен под кличкой *Паучиха*. Паучиха был самцом Паука, ибо нет ничего святого для *Высокой хевры*. Эти дикари не признают ни закона, ни религии, ни даже естественной истории, над священными установлениями которой, как это видно, они издеваются [Бальзак 1951–1955 (9): 415].

Конечно, каторжникам закон не писан, и теоретически можно представить, что у них муж именуется Паучихой, а жена — Пауком, но все-таки от фразы «Паучиха был самцом Паука» голова идет кругом. Между тем в оригинале гендерные взаимоотношения имеют вид гораздо более традиционный:

L'autre forçat, nommé Riganson, formait avec sa concubine, appelée La Biffe, un des plus redoutables ménages de la haute pègre. Riganson, en délicatesse avec la justice dès l'âge le plus tendre, avait pour surnom *Le Biffon*. Le Biffon était le mâle de La Biffe, car il n'y a rien de sacré pour la haute pègre. Ces sauvages ne respectent ni la loi, ni la religion, rien, pas même l'histoire naturelle, dont la sainte nomenclature est, comme on le voit, parodiée par eux [Balzac 1976–1981 (6): 828].

Относительно этимологии этих прозвищ остаются сомнения⁶, но распределение их между мужем и женой никаких сомнений не вызывает: «Le Biffon était le mâle de La Biffe» — а вовсе не наоборот. По-видимому, Яковлева соч-

⁶ Дело в том, что слово *biffe*, насколько мне удалось выяснить, не имеет словарного значения 'паук' или 'паучиха'. В разных словарях оно толкуется как старая ткань в полоску либо как фальшивая драгоценность, а в словаре аргю, составленном знаменитым Видоком, глагол *biffer* означает 'жадно поглощать пищу, обжираться' [Vidocq 1837: 25].

Можно предположить, что переводчица остановилась именно на Пауке и Паучихе, исходя из упоминания естественной истории по соседству. Между тем Бальзак, возможно, выбрал слово *biffe* потому, что так звали «куртизанку» Аполлину Бифф (*Biffe*; 1805–1896); ее писатель упоминает в письме к Ганской 29 мая 1833 г. Однако П. Ситрон, сообщающий об этом в своем примечании, тут же прибавляет, что в рукописи романа вообще везде стоит не *Biffe*, а *Diffe*, и отчего в печатном тексте Бальзак изменил *Diffe* на *Biffe* (сознательно или по недосмотру) — неясно [Balzac 1976–1981 (6): 1458]. Впрочем, слово *Diffe* во французском языке отсутствует.

ла, что упоминаемое Бальзаком «издевательство над естественной историей» заключается в именовании мужа женским прозвищем, а жены — мужским. Но Бальзак, полагаю, мыслил не столь радикально и считал издевательством просто-напросто тот факт, что имя самца произвели от имени самки, а не наоборот. Чуть ниже он это подтверждает: «Quant à Biffon, il tirait, comme on le sait maintenant, son surnom de son attachement à la Biffe» [Balzac 1976–1981 (6): 834]⁷. Итог: чета Ригансонов может оставаться Пауком и Паучихой, но внутри этой пары прозвища следует поменять местами и отдать, так сказать, Пауково — Пауку, а Паучихино — Паучихе.

«Отец Горио» (перевод Е. Ф. Корша)

И наконец, жемчужина нашей коллекции: монолог госпожи Воке в переводе Корша. Вотрен приглашает ее и другую постоялицу пансиона в театр; госпожа Воке горит желанием посмотреть спектакль и удивляется тому, что другая дама этого желания не разделяет:

«Как, соседка?! — воскликнула г-жа Воке. — Неужели вы отказываетесь посмотреть переделку из “Отшельника”, произведения на манер “Атала” Шатобриана? А прошлым летом как мы любили его читать под липпами и плакали, точно Магдалина Элодийская, — такая это прелесть» [Бальзак 1951–1955 (3): 163–164].

Казалось бы, все логично; примечания к русскому изданию извещают вдобавок, что в театре играли пьесу Пиксерекура, переделанную из романа писателя-роялиста д'Арленкура, а «Атала» «реакционного романтика» Шатобриана — это повесть о любви девушки-индианки и индейца. Правда, действие романа д'Арленкура происходит отнюдь не среди американских индейцев, а в Гельвеции XV в., но это в конце концов комментаторские тонкости. Хуже другое; оказывается, в оригинале проблема авторства решена совсем иначе:

Comment, ma voisine! s'écria madame Vauquer, vous refusez de voir une pièce prise dans *Le Solitaire*, un ouvrage fait par Atala de Chateaubriand, et que nous aimions tant à lire, qui est si joli que nous pleurions comme des Madeleines d'Élodie sous les *tyeuilles* cet été dernier [Balzac 1976–1981 (3): 203].

Иначе говоря, самоуверенная, но не слишком грамотная госпожа Воке все путает и утверждает, что то ли роман, то ли пьесу сочинила Атала Шатобриана — та самая девушка-индианка, упомянутая в советском примечании. Пьер-Жорж Кастекс, комментатор романа «Отец Горио» в серии «Classiques Garnier», пишет в этом месте: «Чтобы подчеркнуть невежество и претенциозность г-жи Воке, Бальзак вкладывает в ее уста такую чудовищную глупость, которую мы считаем излишним комментировать» [Balzac 1960: 204]. Кастекс

⁷ В переводе Яковлевой, естественно, по-прежнему с инвертированием прозвищ: «Что касается Паучихи, он, как уже известно, получил свое прозвище потому, что любил Паука» [Бальзак 1951–1955 (6): 421].

считал излишним это комментировать, а переводчик Корш посчитал излишним это переводить, хотя постарался воспроизвести намеренно неграмотное написание слова *tilleuls* (липы)⁸.

Но это еще не все. Не меньшие открытия ждут нас в связи с «Магдалиной Элодийской». Таковой, увы, не существует; «pleurer comme des Madeleines» — это просто идиома, означающая «горько плакать», «плакать в три ручья». А Элоди — как раз героиня д'Арленкура, кроткая сирота из швейцарского монастыря.

С учетом всего этого монолог г-жи Воке должен обрести примерно такой вид:

«Как, соседка?! — воскликнула г-жа Воке. — Неужели вы отказываетесь посмотреть переделку из “Отшельника”, который сочинила Атала Шатобриана? А прошлым летом как мы любили его читать под липпами и плакали в три ручья над бедной Элоди, — такая это прелесть».

Перевод Корша впервые опубликован в 1949 г. [Паевская, Данченко 1965: 76]. Но еще в 1937 г. Корш выступил комментатором перевода Н. И. Соболевского, где и проблема авторства пьесы, и вопрос с Магдалинами решены точно так же:

Вы отказываетесь посмотреть переделку «Отшельника», произведения, написанного в подражание «Атала» Шатобриана? Мы с таким увлечением читали его, оно так красиво, что этим летом мы плакали под липпами, как Магдалины Элодийские... [Бальзак 2012: 205].

Ни Корш, ни Соболевский не обратили внимания на перевод И. Б. Мандельштама (первое изд. 1930), который правильно понял фразеологизм с Магдалинами. Впрочем, Элоди Мандельштам просто опустил, а с «Атала» обошелся так же, как и последующие переводчики:

Вы не интересуетесь пьесой, переделанной из «Отшельника», сочинения вроде шатобриановской «Атала», которое мы с таким удовольствием читали, такое прелестное, что мы плакали над ним прошлым летом в три ручья... [Бальзак 1950: 172].

А вот автор перевода, опубликованного в журнале Н.И. Надеждина «Телескоп», понял шутку насчет героини Шатобриана как сочинительницы романа «Отшельник» (или «Пустынник») совершенно правильно:

Как, соседка, вы отказываетесь видеть пиесу, взятую из Пустытника, сочиненного Аталою, которого мы так любили читать, который

⁸ По всей вероятности, намек на пользовавшийся большой популярностью роман Альфонса Карра «Под липпами» (*Sous les tilleuls*); он, правда, вышел в 1832 г., т. е. гораздо позже событий, описываемых в «Отце Горио», но это не единственный анахронизм бальзаковского романа; известно, что упоминаемая в нем диорама также была изобретена чуть позже того времени, к какому приурочено его действие.

так хорошо, что мы в это последнее лето плакали под нашими липками, как Элодийские Магдалины... [Бальзак 1835: 74].

Впрочем, как видно из цитаты, с Магдалинами телескопский переводчик (существует предположение, что им был В. Г. Белинский [Наволоцкая 1985 (1): 105]) не справился.

* * *

В моей статье рассмотрены «канонические» переводы далеко не всех произведений Бальзака, а в этих произведениях проанализированы лишь некоторые, самые «выдающиеся» неточности и неправильности. Они носят разный характер: в одних случаях речь идет об очевидных ошибках, в других — об опущении важных историко-культурных реалий, в третьих — о неловких оборотах, затемняющих смысл. Случаев таких на каждое из упомянутых в статье произведений Бальзака приходится немного (впрочем, я не сверяла весь текст перевода с оригиналом целиком от слова до слова; сверка производилась выборочно). Время для абсолютно новых переводов этих произведений Бальзака, пожалуй, еще не пришло, да и желающих что-то не видно. Но вот необходимость при переизданиях вносить в текст перевода точечные изменения, как мне кажется, назрела⁹. Тогда тот Бальзак, которого мы читаем по-русски, станет чуть больше похож на самого себя в оригинале.

Источники

Бальзак 1835 — *Бальзак О. де*. Дед Горио // Телескоп. Ч. 26. № 4. 1835. С. 24–133.

Бальзак 1950 — *Бальзак О. де*. Отец Горио / Пер. И. Б. Мандельштама, М.: Гос. изд-во дет. лит., 1950.

Бальзак 1951–1955 — *Бальзак О. де*. Собр. соч.: В 15 т. / Пер. с фр. М.: ГИХЛ, 1951–1955.

Бальзак 1983 — *Бальзак О. де*. Шагреневая кожа / [Пер. с фр.]; Вступ. ст., примеч. В. Я. Бахмутского. М.: Книга, 1983.

Бальзак 2002 — *Бальзак О. де*. Гобсек. Отец Горио. История Тринадцати. Шагреневая кожа / Пер. с фр. Н. Немчиновой, Н. Коган, М. Вахтеровой, Б. Грифцова; Вступ. ст. и примеч. В. Мильчиной. М.: Пушкинская б-ка; АСТ, 2002.

Бальзак 2012 — *Бальзак О. де*. Отец Горио / Пер. Н. И. Соболевского. СПб.: Азбука-классика, 2012.

Бальзак 2017а — *Бальзак О. де*. Гобсек. Отец Горио / Пер. Н. Немчиновой, Е. Корша; Сопроводит. ст. и примеч. В. Мильчиной. М.: Время, 2017.

⁹ В новейшем издании «Отца Горио» издательство по моей просьбе исправило фрагмент с участием Атала и Магдалин [Бальзак 2017а: 249]. В этом же томе в примечании к «Гобсеку» я пояснила, что Огонек — это не что иное, как la Torpille, но версию с Торпедой туда не включила [Там же: 365]. А в издании «Блеска и нищеты куртизанок» [Бальзак 2018], опять-таки по моей просьбе, Паук стал Паучихой, а Паучиха — Пауком; о том, что Torpille может по-русски именоваться Торпедой, рассказано в моей сопроводительной статье. К сожалению, по моей оплошности в издании [Бальзак 2017с] сохранилось в первой фразе указание на 1829 г., замененное на «прошлый год» в моем же издании [Бальзак 2002: 631]. Однако Деше в обоих этих изданиях превращен, в соответствии с оригиналом, в Даше.

- Бальзак 2017b — *Бальзак О. де*. Мелкие неприятности супружеской жизни / Пер., вступ. ст. и примеч. В. А. Мильчиной. М.: Нов. лит. обозрение, 2017.
- Бальзак 2017с — *Бальзак О. де*. Шагреневая кожа. Неведомый шедевр / Пер. с фр. Б. Грифцова, И. Брюсовой; Сопроводит. ст. и примеч. В. Мильчиной. М.: Время, 2017.
- Бальзак 2018 — *Бальзак О. де*. Блеск и нищета куртизанок / Пер. Н. Г. Яковлевой; Сопроводит. ст. В. Мильчиной. М.: Время, 2018.
- Нодье 2013 — *Нодье Ш.* Сказки здравомыслящего насмешника / Пер., сост., вступ. ст. и примеч. В. А. Мильчиной. М.: Текст, 2013.
- Помье 1832 — *Помье А.* Парижские шарлатаны, чудеса и диковинки // Московский телеграф. Ч. 45. № 11. 1832. Камер-обскура. С. 221–237.
- Balzac 1960 — *Balzac H. de*. Le Père Goriot / Éd. P.-G. Castex. Paris: Classiques Garnier, 1960.
- Balzac 1976–1981 — *Balzac H. de*. La Comédie humaine: Т. 1–12. Paris: Gallimard, 1976–1981.
- Chamfort 1824 — *Chamfort N. de*. Œuvres complètes. Т. 1–5. Paris: Chaumerot jeune, 1824–1825.
- Gautier 1833 — *Gautier T.* Les Jeunes France. Paris: Eugène Renduel, 1833.
- Nodier 1845 — *Nodier Ch.* Du mot *Monsieur* et de quelques-unes de ses applications // Le diable à Paris. Paris: Hetzel, 1845. Т. 1. P. 361.
- Petit Code 1835 — Petit Code des locataires et des propriétaires. Paris: Heideloff et Campé, 1835.

Литература

- Венедиктова 2018 — *Венедиктова Т. Д.* Литература как опыт, или «Буржуазный читатель» как культурный герой. М.: Нов. лит. обозрение, 2018.
- Карапец 2017 — *Карапец В. В.* Переводная множественность: заимствования или случайные совпадения переводческих решений (на примере переводов «*Madame Bovary*» на русский язык) // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. 2017. № 5. С. 143–153.
- Кольцова 2012 — *Кольцова Ю. Н.* Разновременные переводы новеллы Мериме «Кармен» как источник анализа эволюции русского языка // Русский язык и культура в зеркале перевода: Материалы III междунар. науч. конф.. М.: Изд. Высшая школа перевода МГУ, 2012. С. 252–256.
- Клюева 2015 — *Клюева Е. В.* Ф. Вийон. Трудности перевода // Вестник ПСТГУ. Сер. III: Филология. Вып. 51. 2015. С. 135–145.
- Леруа 2001 — *Леруа М.* Миф о иезуитах. От Беранже до Мишле / Пер. с фр. В. Мильчиной. М.: Языки славянской культуры, 2001.
- Лешневская 2008 — *Лешневская А. Ю.* Три «Гранде» // Иностранная литература. 2008. № 4. С. 283–289.
- Мильчина 2017а — *Мильчина В. А.* «Литературная приязнь во Франции и в России»: *samaraderie littéraire* и «знаменитые друзья» // Новое литературное обозрение. № 145. 2017. С. 139–157.
- Мильчина 2017b — *Мильчина В. А.* Париж в 1814–1848 годах: повседневная жизнь. 2-е изд. М.: Нов. лит. обозрение, 2017.
- Мильчина 2019 — *Мильчина В. А.* Парижане о себе и своем городе: «Париж, или Книга Ста и одного» (1831–1834). М.: Изд. дом «Дело» РАНХиГС, 2019.
- Наволоцкая 1985 — Библиографическое описание журнала «Телескоп» (1831–1836): Указатель содержания: [В 2 т.] / Сост. Н. И. Наволоцкая. М.: [МГУ им. М. В. Ломоносова], 1985.
- Паевская, Данченко 1965 — *Паевская А. В., Данченко В. Т.* Оноре де Бальзак: Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1830–1964. М.: Книга, 1965.

- Реизов 1956 — *Реизов Б. Г.* Французская романтическая историография (1815–1830). Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1986.
- Цветков и др. 2016 — [Цветков А., Стариковский Г., Мильчина В., Баевская Е., Глазова А.] Кто и зачем делает новые переводы классики / [Сост. А. Зеркалева] // Горький. 2016. 20 окт. URL: <https://gorky.media/context/kto-i-zachem-delaet-novye-perevody-klassiki>.
- Bénichou 1977 — *Bénichou P.* Les temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique. Paris: Gallimard, 1977.
- Citron 1969 — *Citron P.* Balzac lecteur de Chamfort // Année balzacienne 1969. Paris: Garnier frères, 1969. P. 293–302.
- Matoré 1967 — *Matoré G.* Le vocabulaire et la société sous Louis-Philippe. Genève: Slatkine Reprints, 1967.
- Vidocq 1837 — *Vidocq E.-F.* Les voleurs: physiologie de leurs mœurs et de leur langage. Paris: Chez l'auteur, rue du Pont-Louis-Philippe, 1837. Т. 1.

References

- Bénichou, P. (1977). *Les temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*. Paris: Gallimard. (In French).
- Citron, P. (1969). Balzac lecteur de Chamfort. In *Année balzacienne 1969*, 293–302. Paris: Garnier frères. (In French).
- Karapets, V. V. (2017). Perevodnaia mnozhestvennost': zaimstvovaniia ili sluchainye sovpadeniia perevodcheskikh reshenii (na primere perevodov "Madame Bovary" na russkii iazyk). [Translation multiplicity: Borrowing or accidental coincidence of translation solutions (on the example of Russian translations of *Madame Bovary*)]. *Vestnik Moskovskogo universiteta* [Moscow State University Bulletin], Ser. 9, *Filologiya* [Philology] 2017(5), 143–153. (In Russian).
- Kliueva, E. V. (2015). F. Viion. Trudnosti perevoda [F. Villon. Difficulties of translation]. *Vestnik PST-GU* [St. Tikhon's University Review], Ser. 3, *Filologiya* [Philology], 51, 135–145. (In Russian).
- Kol'tsova, Iu. N. (2012). Raznovremennye perevody novelly Merime "Karmen" kak istochnik analiza evoliutsii russkogo iazyka [Translations made in different times of Mérimée's *Car-men* as resource to analyse the evolution of the Russian language]. In *Russkii iazyk i kul'tura v zerkale perevoda: Materialy III mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [Russian language and culture in the mirror of translation: Proceedings of the 3rd international scholarly conference], 252–256. Moscow: Izd. Vysshaia shkola perevoda MGU. (In Russian).
- Lerua, M. (2001). *Mifo iezuitakh. Ot Beranzhe do Mishle* [Trans. by V. Milchina from Leroy, M. (1992). *Le Mythe jésuite. De Béranger à Michelet*. Paris: PUF]. Moscow: Iazyki slavianskoi kul'tury. (In Russian).
- Leshnevskaya, A. Iu. (2008). Tri "Grande" [Three "Grandet"]. *Inostrannaia literatura* [Foreign literature], 2008(4), 283–289. (In Russian).
- Matoré, G. (1967). *Le vocabulaire et la société sous Louis-Philippe*. Genève: Slatkine Reprints. (In French).
- Milchina, V. A. (2017a). "Literaturnaia priiazn' vo Frantsii i v Rossii": camaraderie littéraire et "znamenitnye druž'ia" [Literary affection in France and Russia: Camaraderie littéraire and "famous friends"]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 145, 139–157. (In Russian)
- Milchina, V. A. (2017b). *Parizh v 1814–1848 godakh: povsednevnaia zhizn'* [Paris in 1814–1848: everyday life]. 2nd ed. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Milchina, V. A. (2019). *Parizhane o sebe i svoem gorode: "Parizh, ili Kniga Sta i odnogo" (1831–1834)* [Parisians about themselves and their city: "Paris, or the Book of one hundred and one"]. Moscow: Izdatel'skii dom "Delo" RANKhiGS. (In Russian).

- Navolotskaia, N. I. (Ed.) (1985). *Bibliograficheskoe opisaniie zhurnala "Teleskop" (1831–1836): Ukazatel' soderzhaniiia* [Index for the journal "Telescope" (1831–1836)]. Moscow: [Lomonosov Moscow State University]. (In Russian).
- Paevskaia, A. V., Danchenko, V. T. (1965). *Onore de Bal'zak: Bibliografiia russkikh perevodov i kriticheskoi literatury na russkom iazyke. 1830–1964* [Honoré de Balzac: Bibliography of Russian translations and Russian-language criticism. 1830–1964]. Moscow: Kniga. (In Russian).
- Reizov, B. G. (1956). *Frantsuzskaia romanticheskaia istoriografiia (1815–1830)* [Historiography of the French Romanticism (1815–1830)]. Leningrad: Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta. (In Russian).
- [Tsvetkov, A., Starikovskii, G., Milchina, V., Baevskaia, E., Glazova, A.] (2016, October 20). Kto i zachem delaet novye perevody klassiki [Who and why makes new translations of classics]. A. Zerkaleva (Compl.). *Gorkii* [Gorky]. Retrieved from <https://gorky.media/context/kto-i-zachem-delaet-novye-perevody-klassiki>. (In Russian).
- Venediktova, T. D. (2018). *Literatura kak opyt, ili "Burzhuaiznyi chitatel'" kak kul'turnyi geroi* [Literature as an experience, or The "bourgeois reader" as cultural hero]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Vidocq, E.-F. (1837). *Les voleurs: physiologie de leurs mœurs et de leur langage* (Vol. 1). Paris: Chez l'auteur, rue du Pont-Louis-Philippe. (In French).

* * *

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
Тел.: +7 (499) 250-66-68
ведущий научный сотрудник,
Лаборатория историко-культурных
исследований, Школа актуальных
гуманитарных исследований,
Российская академия народного
хозяйства и государственной службы
при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т
Вернадского, д. 84
Тел.: +7 (499) 956-96-47
✉ 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, Chaianova Str., 15
Tel.: +7 (499) 250-66-68
Leading Researcher,
Laboratory of Historical and Cultural
Studies, School of Advanced Studies
in the Humanities, The Russian Presidential
Academy of National Economy
and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospect
Vernadskogo, 84
Tel.: +7 (499) 956-96-47
✉ vmilchina@gmail.com

М. Б. Смирнова

ORCID: 0000-0002-3378-4097

✉ smirnovamb7@gmail.com

*Российский государственный
гуманитарный университет (Россия, Москва)*

НЕПЕРЕВОДИМОЕ И НЕПЕРЕВЕДЕННОЕ ОСТРОУМИЕ «НАЗИДАТЕЛЬНЫХ НОВЕЛЛ» СЕРВАНТЕСА

Аннотация. В центре внимания — единственный полный перевод с испанского языка «Назидательных новелл» Мигеля де Сервантеса, выполненный в начале 1930-х годов Б. А. Кржевским. Данный перевод естественным образом сохранил архаичную структуру русского языка, что удачно согласуется со стилистической природой литературного памятника XVII в. Вместе с тем ощущается несовершенство текстологической базы перевода, которая на сегодняшний день существенно скорректирована обширной комментаторской традицией, позволяющей разглядеть в сервантесовском тексте следы аллюзий, микроцитат, философских и риторических топосов, исторических реалий и поставить вопрос о способах их компенсации средствами перевода. Важнейшим качеством «новеллистического» языка Сервантеса является остроумие (*ingenio*), переместившееся в позднеренессансной и барочной культуре в центр эстетической рефлексии. В статье рассматриваются два источника подобного остроумия: использование «готового», или риторического слова, помещенного в новый контекст, с одной стороны, и обращение к конкретно-историческому, «реальному» фону, будь то персоналии, бытовые объекты, социальные или религиозные практики, — с другой.

Ключевые слова: Сервантес, «Назидательные новеллы», Б. А. Кржевский, перевод, остроумие, *ingenio*, риторическое слово, «готовое слово», перевод реалий, метафора, барокко

Для цитирования: Смирнова М. Б. Непереводимое и непереуведенное остроумие «Назидательных новелл» Сервантеса // Шаги / Steps. Т. 5. № 3. 2019. С. 125–137. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-125-137.

*Статья поступила в редакцию 29 декабря 2018 г.
Принято к печати 14 марта 2019 г.*

M. B. Smirnova

ORCID: 0000-0002-3378-4097

✉ smirnovamb7@gmail.com

Russian State University for the Humanities (Russia, Moscow)

UNTRANSLATABLE AND UNTRANSLATED WITTINESS IN CERVANTES'S *EXEMPLARY NOVELS*

Abstract. The article focuses on B. A. Krzhevskii's translation of Cervantes's *Exemplary Novels* (*Novelas ejemplares*), which he made at the beginning of the 1930s. This translation conserved the slightly archaic structure of the Russian language of that time, and this aptly correlates with the stylistic features of the original 17th century text. At the same time, we can perceive the limitations of the textual research underlying the translation. By contrast, today extensive new commentaries have enriched our interpretation of Cervantes' text. Over the last 100 years, scholars and commentators have revealed and clarified hidden allusions, "microquotes", rhetorical and philosophical topoi, and culture-specific concepts: all this allows us to raise the issue of trying to compensate for them by filling in the gaps in the Russian translation. One of the most significant attributes of Cervantine language can be defined as wittiness (*ingenio*) which in the late Renaissance and Baroque culture had become a matter of special concern. The article deals with two aspects of such wittiness: how Cervantes applies a so called "ready-made" (rhetorical) word in a new context, on the one hand, and how he involves specific elements of the historical, "real" background, on the other (information about individuals, objects encountered in daily life, social or religious practices). In both cases, word-for-word or more equivalent translation runs to risk of being too exotic or even alien for the Russian language. Apparently B. A. Krzhevskii, leaving aside unrecognized allusions, chose the strategy of adapting his translation, which made it sound as more «organic», but which resulted in the loss of some meaningful witticisms.

Keywords: Cervantes, *Exemplary Novels* (*Novelas ejemplares*), B. A. Krzhevskii, translation, wittiness, ingenio, rhetorical word, "ready-made word", culture-specific concepts, metaphor

To cite this article: Smirnova, M. B. (2019). Untranslatable and untranslated wittiness in Cervantes's *Exemplary novels*. *Shagi / Steps*, 5(3), 125–137. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-125-137.

Received December 29, 2018

Accepted March 14, 2019

Единственный полный перевод «Назидательных новелл» Сервантеса с испанского языка был выполнен представителем ленинградской школы переводчиков Борисом Аполлоновичем Кржевским (1887–1954) в начале 1930-х годов¹. Однако его первые подступы к этой работе относятся к более раннему времени. Об интересе, в том числе и переводческом, к «Назидательным новеллам» свидетельствует статья «Сервантес и его новеллы (1616–1916)», опубликованная в связи с 300-летней годовщиной смерти испанского писателя в апрельско-майском номере «Северных записок» в 1916 г. В ней А. Б. Кржевский сетует на то, что эта книга находится в тени великого «Дон Кихота», «до сих пор из новелл Сервантеса на русский язык переведено 3–4», и они «неизвестны читающей публике» (цит. по: [Табункина 2015: 139]). Таким образом, если отсчитывать от рождения замысла, русской версии «Назидательных новелл», которой мы располагаем на сегодняшний день, почти век².

Человек гимназической выучки, выходец из школы А. Н. Веселовского, Кржевский в 1914–1916 гг. прослушал университетские курсы в Париже и Мадриде, а затем всю жизнь занимался исследованиями в области западно-европейских литератур. Этот личный биографический багаж свидетельствует о том, что речь идет о фигуре масштабной, перекидывающей мост от русской культуры к советской и от европейской традиции к русской. Он вырос из языка и культуры XIX в., а потому его перевод отличается естественной и непринужденной архаичностью — качеством, ради которого современному переводчику пришлось бы вырабатывать специальную стратегию.

Наряду с этим неоспоримым достоинством почтенный возраст перевода оборачивается и некоторыми смысловыми потерями. С одной стороны, за прошедшие годы существенно изменилась текстологическая база для перевода «Назидательных новелл». Причем речь идет даже не о каком-то революционном открытии в области оригинала, скажем, об обнаружении новой рукописи или утраченного издания. Кржевский работал по лучшему на то время научному изданию — полному собранию сочинений Сервантеса, подготовленно-

¹ Впервые он был опубликован в 1934 г. в знаменитом издательстве «Academia» [Сервантес 1934]. В XVIII в., когда начинается история русских «Назидательных новелл», публиковались лишь разрозненные новеллы, переведенные главным образом с французского языка, за исключением вышедшей в Смоленске в 1795 г. «Прекрасной цыганки», переведенной, как считает К. С. Корконосенко, с испанского при посредничестве французского (см.: [Корконосенко 2004: 118]; дату первого перевода — 1763 г. — скорректировал О. М. Буранок, обнаруживший и описавший неизвестную рукопись Н. И. Ознобишина «Корнелия» (1761), см.: [Буранок 2006; 2012]). Первый полный перевод, вышедший в начале XIX в. под названием «Повести Михайлы Сервантеса», был сделан Федором Кабритом с французского текста. Подробнее см.: [Умикян 1959].

² Перевод Б. А. Кржевского несколько раз переиздавался, в частности, со вступительной статьей Н. Я. Берковского (М.: Гослитиздат, 1955) и в составе пятитомного собрания сочинений Сервантеса [Сервантес 1961], подвергаясь косметической модернизирующей редактуре, которая коснулась преимущественно орфографии и синтаксиса. При этом некоторые такие исправления оказались не столь уж и безобидными, поскольку меняли смысл на противоположный. Так, слово *наврное* было всюду выделено запятыми и таким образом переведено в разряд вводного слова, выражающего сомнение, в то время как у Сервантеса (и у Кржевского в первом издании) оно употреблен в наречном значении «навверняка».

му Рудольфом Скевиллом и Адольфо Бонильей (Madrid, 1922–1925)³, которое, как и самые современные издания, опиралось на *editio princeps* 1613 г. (в котором были исправлены типографские ошибки и проведена адаптация к современным нормам оформления текста: деление на абзацы, введение кавычек и т. п.) с учетом разночтений с контрафактным изданием 1614 г., носивших принципиальный характер. Сегодняшние научные издания новелл отличаются, пожалуй, лишь более детальной фиксацией этих разночтений и уточнений орфографического и синтаксического характера, не влияющих существенным образом на текст перевода. Главное обретение современной текстологии лежит в области комментаторского освоения сервантесовского текста. За прошедшие десятилетия накопился большой опыт выявления обширного аллюзивно-цитатного и реально-исторического слоя новелл, играющего значительную роль в обновлении жанра, который Сервантес, как считает он сам, впервые выносит «на широкую площадь <...> отечества» как некий «шарокатный стол» [Сервантес 1961 (3): 5]. Именно эта игровая стихия слова, в которую вовлечены канонические и вновь создаваемые метафоры, народные пословицы и присказки, риторические топосы и социально-экономические термины, фонетические каламбуры и говорящие имена, разные жанровые стили и конкретно-исторические реалии, должна быть воспроизведена в переводе настолько полно, насколько это вообще возможно. Ибо все перечисленное (а отнюдь не сюжет, который зачастую либо традиционен, предсказуем и узнаваем, либо почти отсутствует) и является главной областью сервантесовского изобретательства (*invención*).

Ограничимся рассмотрением двух разнонаправленных стратегий, которые применяет Сервантес, выстраивая остроумное высказывание. В первом случае речь пойдет об использовании готовых формул, понятий или риторических топосов, которые направлены на то, чтобы активировать у читателя соответствующий исходный контекст. Иронический эффект возникает из внутреннего противоречия (стилистического или смыслового) этого исходного контекста и контекста нового — игрового пространства «новеллистического», «развлекательного» слова. Во втором, наоборот, — об обращении к конкретно-историческому, «реальному» фону, будь то персоналии, бытовые объекты, социальные или религиозные практики. И тогда возникает эффект серьезно-смехового «опредмечивания» общих понятий. Воспроизведение построенных таким способом фигур речи в переводе делает его более трудным для восприятия, нагружает экзотическими словами, не всегда ассимилированными русским языком, зато сохраняет то впечатление, которое оставляет испанский оригинал, — впечатление изощренного словотворчества и языковой игры, многозначности, требующей вчитывания и расшифровки. Как станет видно, Б. А. Кржевский зачастую (порой сознательно, а порой неосознанно⁴) выбирает путь нейтрального перевода, частично нивелирующего ассоциативную насыщенность сервантесовского языка.

³ Следующее критическое издание полного текста «Назидательных новелл» появилось только в 1981 г. (Ed. Harry Sieber. Madrid: Cátedra).

⁴ Конечно, не всегда можно точно установить, где Кржевский намеренно отказался от «культистского» (в испанском смысле слова *culto* ‘ученый’) варианта перевода, а где просто не прочитал аллюзию или не выявил соответствующий реально-исторический контекст.

1. «Готовое слово» превращается в становящееся

В название статьи вынесен термин, который к XVII в. оказался в центре эстетической мысли. В середине века он получил теоретическое осмысление в трактате Балтасара Грасиана «Остроумие и искусство изощренного ума» (*Agudeza y arte de ingenio*, вторая редакция 1648). Популяризированному Грасианом барочному термину *agudeza* Сервантес предпочитает более традиционное понятие *ingenio*, которое исследует не логически-дискурсивным путем, а через металитературную рефлексия, в частности, вынося его в название обеих частей «Дон Кихота» (*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 1605; *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*, 1615) и превращая в важную тему «Назидательных новелл» (особенно в новелле «Беседа собак»). Оставляя в стороне долгую историю этого термина, отметим лишь, что в Испании, начиная с латино-романского словаря Альфонсо де Паленсия (*Universale Compendium Vocabulorum* = *Universal vocabulario en latín y en romance*, 1490) вплоть до современного Сервантесу «Сокровища кастильского языка» (*Tesoro de la lengua castellana*, 1611) Коваррубиаса, *ingenio* понимается как «внутренняя сила духа» [Palencia 1490: ССХIIIr] или «природное свойство ума» [Covarrubias 1673–1674 (2): 78r], побуждающее к изобретательству, а по существенному добавлению Коваррубиаса, еще и к хитрости и обманам.

При этом не стоит забывать, что важную часть поэтической изобретательности составляло умение виртуозно пользоваться «риторическим» словом (в самом широком смысле, будь то философский термин или устойчивая поэтическая метафора), владеть своего рода *ars combinatorica*, которая позволяла решать разнонаправленные задачи: уплотнять смысл за счет «свернутых» цитат и «остранять», переименовывать, «освежать» топоним за счет его помещения в чуждый контекст. Понятно, что такого рода остроумную игру «чужим» словом сложнее передать в переводе, нежели оригинальное острословие. Трудность здесь заключается не только в том, что переводчик для начала должен сам опознать «общее место», но и в том, что он должен сделать его опознаваемым также и для читателя. Историческая дистанция, затемняющая подобные аллюзии даже для современного испанского читателя, умножается на разницу в языковых традициях, а потому многие такие случаи остроумия оказываются практически непереуменными. Тогда главную роль берет на себя историко-культурный комментарий, хотя можно попытаться частично компенсировать утраченный смысл и средствами перевода, стилистически маркируя данное место текста, что послужит своего рода сигналом о вторжении «чужого» слова.

Например, в зачине к «Цыганочке» — новелле, открывающей книгу, а потому задающей тон всем следующим новеллам, — дается описание цыган, типичное для эпохи Сервантеса, не жаловавшей это маргинальное «племя»:

Похоже на то, что цыгане и цыганки родились на свет только для того, чтобы быть ворами: от воров они рождаются, среди воров вырастают, воровскому ремеслу обучаются (...), так что влечение к воровству и самые кражи суть как бы неотделимые от них признаки (*acidentes inseparables*), исчезающие разве только со смертью [Сервантес 1961 (3): 15; Cervantes 2013: 27].

В оригинале инвектива против цыган смягчена ироничной игрой слов, которая усложняет точку зрения Сервантеса, вводя некий подголосок, словно принадлежащий ученому-схоласту, вздумавшему наукообразно высказаться на сей низменный предмет. В переводе этот подтекст гораздо менее очевиден. Русское слово *признаки* почти лишено терминологичности, в отличие от испанского *acidente*, которое отсылает к восходящему к Аристотелю и переосмысленному средневековой схоластикой термину «акциденция», обозначающему несущественное, изменчивое, случайное в противоположность сущностному, «эссенциальному» в предмете или в определении предмета. Иронический эффект у Сервантеса достигается не только тем, что термин помещен в стилистически и сюжетно сниженный контекст (быт цыган), но и тем, что применительно к цыганам акциденция (т. е. временное, преходящее, несущественное — желание воровать и само воровство) становится неотчуждаемым качеством, самой сущностью. В идеале для сохранения комического оксюморона следовало бы также сохранить философский термин и перевести данное место как «неотчуждаемые акциденции». Но, поскольку русский термин стилистически гораздо меньше интегрирован в обыденный язык, чем испанский, можно ограничиться более явной стилизацией схоластического стиля: «...суть неотчуждаемые от них свойства / качества» (как принято в русскоязычной философской традиции).

Схожая проблема, возникающая в «Беседе собак», кажется, еще в меньшей степени может быть решена средствами самого перевода. Сервантес описывает четырех безумцев-параноиков (алхимика, поэта, математика и «прожектора»), оказавшихся в одной больничной палате на соседних койках. Каждый из них маниакально одержим какой-нибудь утопической идеей: поэт грезит об идеальной рыцарской поэме, алхимик ищет философский камень, математик — точку долготы и квадратуру круга, а прожектор строит планы, как избавить корону от долгов. Несбыточность их мечтаний (очевидная для автора и читателя) вовсе не очевидна для них самих. Единственное, в чем они соперничают, — в трудностях, которые им предстоит преодолеть на пути к цели. Сервантес снова прибегает к откровенному вторжению схоластической терминологии, комически дискредитируя беспочвенные мечты. Сравнивая свое положение с поэтом и алхимиком, математик говорит:

Поистине, вы преувеличиваете свои несчастья <...> ведь как-никак у одного из вас есть книга для посвящения, а у другого — близкая возможность (*potencia propinqua*) найти философский камень [Сервантес 1961 (4): 87; Cervantes 2013: 619].

Испанское выражение *en potencia propinqua* (букв. «в ближайшей потенции») — непосредственная калька латинского выражения *in potentia propinqua*, расхожего термина схоластической философии аристотелевского толка, которая различала между «актуальным» и «потенциальным» бытием, а внутри потенциального — между «ближайшим» и «отдаленным». Квазифилософский строй речи в данном случае призван усилить комический эффект и одновременно архаизировать упования свихнувшихся мечтателей, опровергаемые творящейся на глазах у Сервантеса и его современников новой наукой. Нельзя не признать, что в русском переводе подобная аллюзия достижима лишь ценой насилия над русским языком, да и в случае такого насилия все

равно потребуются разъясняющий комментарий. Однако следует учесть, что и в испанском языке XVII в. (несмотря на ближнее сродство с латынью) слово *propincuo*, употребленное в обыденной речи, было своего рода лексическим скандалом.

В некоторых случаях «готовое» слово переводится лишь частично. Например, в новелле «Лицензиат Видриера» читаем:

Вырядился Томас попугаем, снял с себя студенческую одежду и настроился на лад — «хоть святых вон выноси!» (*púsose a lo de Dios es Cristo* — настроился на лад «Бог есть Христос». — М. С.) [Сервантес 1961 (3): 226; Cervantes 2013: 270].

Перевод сохраняет две составляющие словесной игры Сервантеса: как и в оригинале, используется фразеологизм, и этот фразеологизм также имеет религиозную коннотацию. Однако при этом меняется сопутствующий подтекст. Семантика русского фразеологизма, отсылающая к практике выносить иконы, когда творились непотребные «мирские» дела, далека от испанского *Armar la de Dios es Cristo*, восходящего к непримиримой схватке на I Никейском соборе ариан, отвергавших единую сущность Бога Отца и Иисуса, и их оппонентов. Таким образом, испанская фраза означает, что Томас, который только что записался в солдаты-головорезы, настроился на молодецкий, боевой лад, а не приготовился к непотребству.

Есть в русских «Назидательных новеллах» и целый риторический пласт, почти исключенный из перевода, — это язык ренессансной натурфилософии, исходившей из аналогии макро- и микрокосма, с одной стороны, и мировой души и жизненных духов — с другой. В своих новеллах (прежде всего в причисляемых к так называемой идеально-сентиментальной группе) Сервантес, описывая эмоционально-психические состояния людей, т. е. явления, относящиеся к сфере иррационального, часто прибегает к языку, сложившемуся внутри этой традиции. Радость, горе, волнение передаются через соответствующее поведение «жизненных духов», которые управляют поведением человека. Так, объясняя свою непостижимую склонность к добродетели и нравственную стойкость (удивительную для «цыганочки»), Пресьоса говорит: «...где-то глубоко во мне таится неумный дух, который толкает меня на великие дела» (в пер. Кржевского: «в душе у меня сидит некий с в о е н р а в н ы й б е с е н о к» [Сервантес 1961 (3): 34]). Описывая чувство радости, охватившее двух влюбленных при возвращении домой после многочисленных испытаний, Сервантес пишет: «...их духи были растрожены новой радостью» (в пер. Кржевского: «...новое, неиспытанное блаженство потрясло и х д у ш и» [Там же: 130]). В «Ревнивом эстремадурце» схожим способом описывается воздействие гнева: «...гнев произвел в нем свое обычное действие и оживил его угасшие ж и з н е н н ы е с и л ы» [Там же: 130], — хотя в действительности речь идет о «жизненных духах»; к героине «Двух девиц» возвращаются «утраченные духи» (в пер. Кржевского: «п р и с у т с т в и е д у х а» [Там же: 387]). Очевидно, отход от буквального (но в силу этого более «темного», нуждающегося в комментарии) перевода в данном случае является сознательным решением Кржевского, перелагающего ренессансную психологию на более современный язык.

Подобная адаптация из соображений благозвучия или «ясности», к сожалению, наносит ущерб смыслу и оборачивается не только стилистическими потерями. Так, в «Беседе собак» пес Берганса, рассказывающий о том, как кончилась его студенческая вольница и отцы-иезуиты изгнали его из школы, куда он сопровождал детей своего очередного хозяина, говорит:

Этого блаженства и покоя лишили меня так называемые
«приличия» (*una señora que, a mí parecer, llaman por ahí razón
de estado*), а когда начинают считаться с ними, тогда не считаются
со многими другими соображениями [Сервантес 1961 (4): 41;
Cervantes 2013: 565].

В данном случае для сохранения риторического топоса (который довольно легко и без помощи комментаторов опознается) не понадобилось бы даже прибегать к особым стилистическим уловкам, достаточно дословного перевода: «...лишил меня некий сеньор, которого, кажется, величают “государственное благо”». Учение о государственном благе (или интересе) было весьма популярно в XVI–XVII вв., особенно после выхода в свет сочинения Джованни Ботеро «Государственное благо» (*Della ragion di Stato*, 1589), где разрабатывается консервативная модель государства, которое должно осуществлять полный контроль над населением, и главное орудие этого влияния — христианский закон, дающий государю власть не только над телами людей, но и над их душами. Осуществляя манипуляцию умами и чувствами людей и имея высшей целью улучшение их природы, государство вместе с тем должно учитывать стремление подданных к удовольствию и удобству и идти им навстречу, не теряя контроля над ними. Ирония в данном случае возникает не просто из-за несоразмерности жалкой собачьей жизни и государственного интереса и не только из-за интерполяции доктринального термина в плутовское повествование Бергансы (такого рода совмещение вполне характерно и для пикарески как жанра), но и за счет внелитературных обстоятельств, которые, скорее всего, всплывали в сознании читателя XVII в. (по крайней мере читателя образованного). Учитывая, что Ботеро, сам иезуит, не ладил со своим орденом и в 1580 г. был из него изгнан, а также его антииспанские настроения, тот факт, что подобная терминология ассоциируется у Сервантеса с отцами-иезуитами, придает данному пассажию особо утонченный иронический оттенок, хотя в данном случае современный испанский и русский читатели уравнины в правах: и тот и другой в равной мере нуждаются в затекстовом примечании.

Последний пример демонстрирует, что сервантесовское остроумие зиждется не только на риторическом слове, но и на конкретно-историческом контексте. Более того, само совмещение подобных крайностей оказывается важнейшим качеством языка новелл, то возносящих читателя к рафинированному языку неоплатонической или схоластической мысли, а то низвергающей его в стихию фольклорного смеха и бытовой конкретики.

2. Бытовое слово становится фигурой речи

Метафоричность является настолько очевидным свойством языка Сервантеса, что не передать ее в переводе просто невозможно, тем более в переводе,

сделанном таким чутким филологом, как Кржевский. Однако степень концентрации словесной игры в исходном тексте и в русском все же различается не в пользу последнего. Так, в одном только двухстраничном «Прологе к читателю», где Сервантес буквально упивается возможностями серьезно-смехового слова (традиционно определяемого сервантистами как ирония) разворачивается не менее восьми метафор (не считая игры синонимией и антонимией, остроумными эпитетами, буквализацией переносных значений и т. д.), из которых половина передана гораздо более нейтральными аналогами или вовсе опущена. Так, о себе он говорит как о человеке с «орлиным лицом» (в пер. Кржевского — «с овальным лицом»), «тяжеловатом на спину и не слишком легком на ноги» (в пер. Кржевского — «слегка сутулый и тяжелый на ноги»), оставшемся «с носом да без лица»⁵ (у Кржевского — «без образа и подобия») из-за того, что в книге отсутствует портрет автора; свои сочинения сравнивает с бродягами, которые «скитаются по свету неприкаянные, а иной раз и без имени их хозяина» (у Кржевского — «которые ходят по рукам искаженными, а иной раз и без имени сочинителя»); предупреждает читателя, что из его новелл «не удастся приготовить <...> рагу, потому что ты не найдешь в них для этого ни головы, ни ног, ни потрохов» (у Кржевского — «не удастся подцепить мои *Новеллы* на удочку, потому что ты не найдешь в них для этого ни головы, ни ног, ни туловища») [Сервантес 1961 (3): 4–5].

Как видно, преобладающая тенденция — овеществление и визуализация образа. Абстрактной лексике Сервантес предпочитает конкретную и обыденную. Перевод Кржевского иногда проделывает обратную операцию.

Например, говоря о бойцах на скотобойне, которые разворачивают мясо, Берганса («Беседа собак») замечает: «Нет такой убитой скотины, от которой эти люди не урвали бы частицы» [Сервантес 1961 (4): 25]. На самом деле сказано: «...не урвали бы десятины и примисии», т. е. в основе метафоры лежат церковные налоги — десятая часть дохода прихожанина и первые плоды урожая. Соотнесение «резников» со священнослужителями, а заклания животных с жертвоприношением вводит сквозной мотив духа и плоти, который будет варьироваться во всей цепочке эпизодов новеллы, как уже в следующем, где Берганса делается пастушьей собакой и обнаружит, что овец-«агнцев» убивают сами пастухи-пастыри.

Аналогичная замена исторической реалии абстрактным понятием происходит в рассуждении Сципиона (Сипион — в пер. Кржевского⁶) о сатире, к

⁵ В данном случае мы предлагаем вариант перевода испанского выражения *en blanco y sin figura*, на наш взгляд, более соответствующий общему тону «Пролога».

⁶ Перевод имен — отдельная проблема, которой мы не касаемся в данной статье. Однако заметим, что Кржевский сохраняет испанизированное звучание имени *Cirión*, в то время как оно, по сути, и есть то, что в русском языке звучит как Сципион. Имена протагонистов нарочито противопоставлены друг другу как латинизированное, отсылающее к классическому и интеллектуальному контексту (Сципион) и романское, возможно, даже вульгарное (Берганса). Один из наиболее известных Сципионов — римский военачальник и политический деятель Публий Корнелий Сципион Африканский — имел особое значение для Испании, поскольку вел войны на Пиренейском полуострове, в Иберии, находившейся под властью Карфагена; впоследствии Корнелии контролировали так называемую Ближнюю Испанию, хотя Сципиону так и не удалось добиться наместничества. Важно и то, что античная легенда приписывала ему особую связь с богами (см., например: Полибий. Всеобщая история. X.2.), а сам Сципион утверждал, что ему дает советы «божественный го-

которой у Сервантеса было неоднозначное отношение: «...я готов тебе позволить посплетничать, но только слегка и отнюдь не злостно», букв. «...позлословить немного огнем, но не кровью (*consinteré que murmures un poco de luz y no de sangre*)» [Сервантес 1961 (4): 29; Cervantes 2013: 551–552]. Имеется в виду практика покаянных процессий, участники которых надевали белые колпаки и одежды и устраивали шествие во исполнение обета или молитвы; при этом кающиеся могли либо просто нести свечи и факелы (*de luz*), либо выбирать более фанатичный вариант и подвергать себя бичеванию до крови хлыстом с металлическим наконечником (*de sangre*). Далее Сципион поясняет, что под первым типом сатиры он подразумевает критику обычаев, а под вторым — персональную сатиру, наносящую вред конкретным людям.

В других случаях неточно переведенная метафора разрушает всю острую конструкцию, которой она служит опорой:

Один «двуголовый» дублон сразу развеселит сердитое лицо прокуратора (*un dublón de dos caras se nos muestra alegre la cara triste del procurador*) и всех прислужников смерти [Сервантес 1961 (3): 38; Cervantes 2013: 58].

Имеются в виду золотые монеты, на аверсе и реверсе которых чеканились бюсты (а не головы) Изабеллы Кастильской и Фердинанда Арагонского. Сервантес включает обыденную языковую метафору *de dos caras* в смысловую и фонетическую игру, соотнося два разных значения слова *cara* 1) ‘лицо’; 2) ‘сторона монеты’: «Один двуликий дублон сразу прогонит грусть с лица прокурора». Здесь в одной краткой фразе сходятся и двуличие правосудия, и профанация идеологической опоры государства — святой Католической Церкви, репрезентированной в символическом изображении католических королей, и обманная власть мирского богатства (которая превращается в одну из главных тем литературы барокко, где Дон Дублон выступает в качестве аллегорического персонажа).

Конкретная метафора здесь конструирует обобщенное понятие, как и в «Беседе собак», где идея экономиста-прожектера наполнить государственную казну, посадив на один день в год все взрослое население страны на хлеб и воду, передается через образ жатвы и молотбы, буквально «Или ваши милости сочтут за грязь три миллиона реалов в месяц, словно после обмолота (*tres millones de reales como ahechados*)?» (в пер. Кржевского: «Неужели же это пустяки: каждый месяц получать чистоганом три миллиона реалов?»). Чуть ниже метафора «обмолота подданных» получит развитие: «Вот вам мой план без соломы и пыли (*Éste es arbitrio limpio de polvo y paja*)» (в пер. Кржевского: «Вот вам мой план во всей его чистоте!») [Сервантес 1961 (4): 88; Cervantes 2013: 621].

лос», к чему, возможно отсылает Сервантес, нарекая своего персонажа этим именем (далее в новелле развивается тема «божественного дара речи»). Имя Берганса, по одной из версий, — производное от *bergante* ‘плут, мошенник’, по другой — аллюзия на португальскую фамилию Браганса, получившую в Испании пейоративную окраску, поскольку выходцы из Португалии, особенно в Севилье, считались евреями (кстати, в просторечье крещеных евреев и мавров часто называли *perros* ‘собаки’ или *galgos* ‘борзые’) (см.: [Márquez Villanueva 1991: 166]).

Замена одного конкретного слова другим, как кажется, близким по значению, может нивелировать эмблематический смысл высказывания. Так происходит в «Ринконете и Кортадильо», где, рассуждая о подкупе полицейских, герои используют бытовую метафору *смазать*: «...если же их не “смазать”, то скрипу от них будет больше, чем от самых скрипучих колес!» [Сервантес 1961 (3): 336]. Вместо «скрипучих колес» в испанском тексте стоит «повозка с волами», которая выступает не просто как бытовая деталь, но и как распространенная эмблема правосудия. В качестве другого примера можно привести описание старухи Пипоты (кстати, тоже метафорический антропоним, указывающий на пристрастие к вину, букв. «Бочка»), которая появляется «в пышных юбках (*una vieja halduda*)» (в пер. Кржевского — «в длинном платье») [Сервантес 1961 (3): 336; Cervantes 2013: 183], что является иконографической отсылкой к Селестине, старухе-сводне из «Трагикомедии о Калисто и Мелибее» Ф. де Рохаса — литературного памятника, составляющего важнейшую часть интертекстуальной игры в новеллах Сервантеса.

* * *

Одной из особенностей сервантесовского то ли позднеренессансного, то ли барочного *ингениума* (и жанрового⁷, и стилистического) становится смешение абстрактно-ученой и конкретно-бытовой лексики. Перевод «готового» слова (своего рода микротекста), которое ориентировано на узнавание и на припоминание непосредственного контекста его бытования, как и перевод исторической или национальной реалии — два полюса одной проблемы общеметодологического характера. В обоих случаях есть риск сделать перевод излишне «чужим» и экзотическим. Имеющийся у нас русский перевод «Назидательных новелл» порой ради легкости восприятия избегает подобных острых углов, что ведет к неизбежной утрате сопутствующих смыслов.

Вместе с тем перевод Кржевского не утратил своей ценности и по сей день. И не только потому, что он единственный. Если какие-то аспекты сервантесовской интеллектуальной игры и упущены, то все же большее их число передано колоритным и выразительным языком. Не все риторические и поэтические топосы, фразеологизмы, фонетические остроты или говорящие клички нашли адекватный русский аналог, но в то же время немало и переводческих находок, встающих вровень с оригиналом. Наконец, особую прелесть языку Кржевского придает ненадуманная, естественная архаичность, о которой уже было сказано в самом начале статьи. В качестве утопической мечты можно было бы предположить, что наилучший результат мог бы дать даже не переперевод (хотя почему бы и нет?), а союз Кржевского с современным редактором, который, сохранив все лучшее, смог бы переработать текст новелл и восполнить потери.

⁷ А то, что язык принимает непосредственное участие в сотворении жанра, впервые обозначенного словом *novela* (преобразованная на испанский лад итальянская *novella*), не вызывает сомнения. Уже само название «*Novelas ejemplares*», сочетающее в себе легкомысленно-рекреативное начало, связанное с новеллистической традицией, и начало назидательно-поучительное, связанное с жанром примера (*ejemplo*), являет образец остроумия и скрытой полемики с новеллой итальянского типа, поскольку содержит отсылку к книге новелл наиболее известного в Испании итальянского новеллиста М. Банделло, которая при жизни Сервантеса трижды выходила в испанском переводе под названием «*Historias trágicas ejemplares, sacadas del Bandello veronés*» (1589, 1596, 1603).

Источники

- Сервантес 1934 — *Сервантес Сааведра М. де*. Назидательные новеллы: В 2 т. / Пер. и примеч. Б. А. Кржевского; Вступ. ст. Ф. В. Кельина; [Пер. стихов М. Л. Лозинского]. М.; Л.: Academia, 1934.
- Сервантес 1961 — *Сервантес Сааведра М. де*. Назидательные новеллы / Пер. с исп. и примеч. Б. Кржевского; Пер. стихов М. Лозинского // Сервантес Сааведра М. де. Собр. соч.: В 5 т. / Под ред. Ф. В. Кельина. М.: Правда, 1961. Т. 3–4.
- Cervantes 2013 — *Cervantes M. de. Novelas ejemplares* / Ed., estudio y notas de J. García Lopez. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2013.
- Covarrubias 1673–1674 — *Covarrubias Orozco S.* Tesoro de la lengua castellana o española según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicidades en la de 1674: en 2 vol. Madrid: por Melchor Sánchez, a costa de Gabriel León, 1673–1674.
- Palencia 1490 — *Palencia A. de.* Uniuersale Compendium Vocabulorum = Universal vocabulario en latín y en romance. Sevilla: Paulus de Colonia Alemanus cum suis sociis, 1490.

Литература

- Буранок 2006 — *Буранок О. М.* Русский Сервантес: начало освоения // Проблемы филологии и культурологии. 2006. № 2. С. 177–180.
- Буранок 2012 — *Буранок О. М.* Первый перевод Сервантеса в русской литературе XVIII в.: «назидательная новелла» «Сеньора Корнелия» // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Т. 14. № 2(3). 2012. С. 706–709.
- Корконосенко 2004 — *Корконосенко К. С.* Перевод с испанского в XVIII веке: «Прекрасная цыганка» Сервантеса // Русская литература. 2004. № 4. С. 117–124.
- Табункина 2015 — *Табункина И. А.* Профессор Б. А. Кржевский в Пермском университете // Вестник Пермского университета. Сер. Российская и зарубежная филология. 2015. Вып. 3(31). С. 136–148.
- Умикян 1959 — Мигель де Сервантес Сааведра: Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1763–1957 / Сост. А. Д. Умикян. М.: Изд-во Всесоюз. кн. палаты, 1959.
- Márquez Villanueva 1991 — *Márquez Villanueva F.* La interacción Alemán–Cervantes // Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas: Alcalá de Henares, 6–9 nov. 1989 (II-CIAC). Barcelona: Anthropos, 1991. P. 149–181.

References

- Buranok, O. M. (2006). Russkii Servantes: nachalo osvoeniia [Russian Cervantes: The beginning of assimilation]. *Problemy filologii i kul'turologii* [Problems of Philology and Culturology], 2006(2), 177–180. (In Russian).
- Buranok, O. M. (2012). Pervyi perevod Servantesa v russkoi literature XVIII v.: “nazidatel’naia novella” “Sen’ora Korneliia” [The first translation of Cervantes in Russian literature: The “exemplary novel” *The Lady Cornelia*]. *Izvestiia Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiiskoi akademii nauk* [Izvestia of Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences], 14(3), 706–709. (In Russian).
- Korkonosenko, K. S. (2004). Perevod s ispanskogo v XVIII veke: “Prekrasnaia tsyganka” Servantesa [Translations from Spanish in the 18th century: *The beautiful Gipsy girl* by Cervantes]. *Russkaia literatura* [Russian Literature], 2004(4), 117–124. (In Russian).

- Márquez Villanueva, F. (1991). La interacción Alemán–Cervantes. In *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas: Alcalá de Henares, 6–9 nov. 1989 (II-CIAC)*, 149–181. Barcelona: Anthropos. (In Spanish).
- Tabunkina, I. A. (2015). Professor B. A. Krzhevskii v Permskom universitete [Professor B. A. Ktzhevskii in Perm University]. *Vestnik Permskogo universiteta* [Bulletin of Perm University], Ser. Rossiiskaia i zarubezhnaia filologiiia [Russian and Foreign Philology], 2015(3(31)), 136–148. (In Russian).
- Umikian, A. D. (Ed.) (1959). *Migel' de Servantes Saavedra: Bibliografiia russkikh perevodov i kriticheskoi literatury na russkom iazyke. 1763–1957* [Miguel de Cervantes Saavedra: Bibliography of Russian translations and critical literature in Russian. 1763–1957]. Moscow: Izdatel'stvo Vsesoiuznoi knizhnoi palaty. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Маргарита Борисовна Смирнова

кандидат филологических наук
доцент, Институт филологии и истории,
Российский государственный
гуманитарный университет
Россия, 125047, Москва, Миусская пл., д. 6
Тел.: +7 (499) 250-61-15
✉ smirnovamb7@gmail.com

Information about the author

Margarita B. Smirnova

Cand. Sci. (Philology)
Associate Professor,
Institute for Philology and History,
Russian State University for the Humanities
Russia, 125047, Moscow, Miusskaya Sq., 6
Tel.: +7 (499) 250-61-15
✉ smirnovamb7@gmail.com

К. А. Чекалов ^{ab}

ORCID: 0000-0002-9050-0636

✉ ktchekalov@mail.ru

^a Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ
(Россия, Москва)

^b Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН
(Россия, Москва)

ТРУДНОСТИ И ЗАГАДКИ ПЕРЕВОДОВ «ТАИНСТВЕННОГО ОСТРОВА»

Аннотация. Впервые опубликованный в 1874–1875 гг. роман Жюль Верна «Таинственный остров» принадлежит к самым знаменитым и одновременно самым совершенным в литературном отношении произведениям французского писателя. В статье анализируются разнообразные русскоязычные версии «Таинственного острова», начиная с самых ранних (Марко Вовчок) и заканчивая наиболее часто издаваемым в наше время переводом Н. И. Немчиновой и А. А. Худачевой (впервые он был опубликован в 1957 г.), в том числе ряд анонимных переводов. Рассматриваются некоторые сложные для перевода реалии и конструкции, анализируются разные подходы переводчиков к передаче стиля и языка первоисточника. Особое внимание уделено проблеме контаминации переводов разного времени, а также характерному для советской эпохи воздействию цензурных ограничений при передаче религиозной тематики. Кроме того, обсуждается анонимная студенческая работа, размещенная в Интернете, в которой детально анализируются советские переводы «Таинственного острова».

Ключевые слова: роман, перевод, издание, версия, лексика, стиль, купюра, персонаж, термин

Для цитирования: Чекалов К. А. Трудности и загадки переводов «Таинственного острова» // Шаги/Steps. Т. 5. № 3. 2019. С. 138–152. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-138-152.

Статья поступила в редакцию 25 декабря 2018 г.
Принято к печати 1 февраля 2019 г.

K. A. Chekalov^{ab}

ORCID: 0000-0002-9050-0636

✉ ktchekalov@mail.ru

^a The Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration (Russia, Moscow)

^b A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences (Russia, Moscow)

PROBLEMS AND MYSTERIES OF *THE MYSTERIOUS ISLAND*'S TRANSLATIONS

Abstract. *The Mysterious Island*, a novel by Jules Verne, published in 1874–1875, is probably his most famous and most stylistically refined work, a true literary chef d'œuvre. The French author perfectly succeeded here in creating an initiation novel, a literary task he had been trying to accomplish throughout his *Voyages extraordinaires* series. The article deals with various Russian versions of this novel, from the earliest examples (a translation created in 1874 by Marko Vovchok) up to the translation most frequently published in our time — that of N. I. Nemchinova and A. A. Khudadova (first published in 1957). Some translations remain anonymous. The author examines certain constructions and expressions that can be difficult to translate, analyzes various approaches to conveying the style and language of the source text (for example, choosing between bookish and colloquial style). The author analyzes the problem of contamination of translations from different times, as well as the attitude different translators developed towards the translation of technological terms, which were so important for Verne. Special attention is paid to the way religious themes and images are rendered in translations: the author shows that reduction of such material does not come solely from the censorship of religious themes characteristic for the Soviet period. Such treatment of passages with religious elements leads to considerable simplification of the image of the novel's protagonist, Captain Nemo. The article also discusses an anonymous student's work found in the Internet that contains a detailed analysis of two Soviet translations of *The Mysterious Island*.

Keywords: novel, translation, edition, version, lexicon, style, cut, character, term

To cite this article: Chekalov, K. A. (2019). Problems and mysteries of *The Mysterious Island*'s translations. *Shagi / Steps*, 5(3), 138–152. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-138-152.

Received December 25, 2018

Accepted February 1, 2019

Роман Жюль Верна «Таинственный остров» был впервые напечатан на страницах журнала «Magasin d'illustration et de récréation». Публикация заняла 48 выпусков (с 1 января 1874 г. по 15 декабря 1875 г.). В ноябре 1875 г. Жюль Этцель выпустил отдельное издание книги.

«Таинственный остров» — не только один из наиболее известных, часто переиздаваемых и успешных в коммерческом отношении романов Жюль Верна. Это, вне всякого сомнения, одна из вершин творчества французского писателя. Автор классической диссертации о Верне Симона Вьерн настаивает на необычайном нарративном богатстве книги, на ее принципиальных двусмысленностях, игре повествовательных планов, авторефлексивности; наконец, считает С. Вьерн, именно в «Таинственном острове» присутствующая во всем цикле «Необыкновенные путешествия» установка на создание инициатического романа достигает своего апогея [Vierne 1978: 31].

В Интернете можно обнаружить довольно примечательную анкету, адресованную всем любителям творчества французского классика и призванную выявить их отношение к многообразию имеющихся переводов «Таинственного острова» [Переводы б. г.]. Действительно, в России именно этот роман писателя — в противоположность сюжетно связанному с ним и никак не менее популярному у широкой публики роману «Дети капитана Гранта» — стал предметом многообразных переводческих версий, создававшихся в промежутке с 1874-го по 1957 г. Анкета (нам не известны ни точная дата ее обнаружения, ни принесенные ею плоды) начинается со слов:

Читатель Жюль Верна! Ответь, пожалуйста, на несколько простых вопросов — и ты поможешь сделать книги Верна ещё более читаемыми и популярными!

Анкета небезынтересна вне своего прикладного назначения, поскольку позволяет узнать о существовании довольно своеобразных переводческих версий. Так, один из вопросов гласит: «Какой перевод “Таинственного острова” вы читали первым?» и содержит информацию об основных (но не всех!) доступных читателю вариантах перевода книги. Мы приводим перечень этих вариантов в том виде, как они фигурируют в анкете, добавляя в квадратных скобках — там, где в этом есть необходимость, — год первой публикации каждого из переводов и некоторые иные подробности:

- Перевод Марко Вовчок [1875].
- Перевод Игн. Петрова [1933].
- Перевод М. А. Салье [1942].
- Перевод Н. Немчиновой и А. Худачевой [1957, в составе 5-го тома 12-томного собрания сочинений Верна].
- Переиздание неавторизованного дореволюционного перевода («Логос» [Б-ка П. П. Сойкина, 1999, 1-е изд. — 1907], «Белый город» [2010]).
- Вариант «Эксмо» (2009–2014 гг.).
- Харьковское издание 2013 года, где вместо указанного Игн. Петрова издан М. А. Салье.
- Ни один из перечисленных, в моей книге не указано имя переводчика.

Нетрудно заметить, что данная анкета представляет интерес скорее для специалиста, нежели для широкого читателя — последнего она может лишь запутать. Особенно загадочно выглядит формулировка «вариант “Эксмо”». Можно предположить (и анализ перевода подтверждает это предположение), что речь здесь идет о компиляции различных версий.

Следует отметить, что в анкете не учтено еще одно насыщенное тайнами издание романа [Верн 2007]. Таинственно здесь всё: и уточнение «перевод с английского» (приводится даже английское название романа — «The Mysterious Island»), и имя переводчика. Вера Оскаровна Анисимова (1890–1967) — писательница, переводчица (печаталась под девичьей фамилией как В. Станевич), когда-то принадлежала к кругу российских антропософов. В числе других писателей она переводила и Ромена Роллана; совершенно неясно, с какой стати Станевич стала бы переводить Верна с английской версии, если она превосходно владела французским? Другая странность: коль скоро Станевич ушла из жизни в 1967 г., речь должна идти о старом переводе — почему же он на протяжении сорока лет ни разу не издавался?

Мы не в состоянии постигнуть издательские тайны «Комсомольской правды», выпустившей данный перевод. Мы лишь рискуем предположить, особенно с учетом полученных из анкеты сведений, что речь идет на самом деле о каком-то другом переводчике, а имя Станевич — условность. И действительно, на проверку приписанный Станевич перевод во многом совпадает с переводом того же Михаила Салье.

Настало время сказать несколько слов об этом переводчике. Михаил Александрович Салье (1899–1961) — известный ученый, арабист, ученик академика И. Ю. Крачковского, автор ряда научных работ и переводов, в том числе «Книги тысячи и одной ночи». Первый и единственный выполненный им перевод Жюль Верна можно считать скорее исключением в его переводческой биографии (правда, на его счету еще один перевод с французского — повесть Ш. Нодье «Последняя глава моего романа»). Первое издание выполненной М. А. Салье версии перевода «Таинственного острова» вышло в военном 1942 г., причем эта версия является более полной по сравнению с последующими переизданиями.

В разделе «Переводы Жюль Верна на русский язык в историческом контексте» студенческой работы, размещенной в Интернете без указания автора [Проблема 2015], содержится фронтальное сопоставление двух русских версий «Таинственного острова» — перевода Игнатия Петрова и перевода Н. И. Немчиновой и А. А. Худачевой. Автор работы анализирует контекст создания первого и второго переводов (в первом случае это стремление партийного руководства познакомить советского читателя с лучшими достижениями мировой литературы в новых переводах; во втором — хрущевская оттепель и установка на публикацию наиболее полных, не пострадавших от идеологической цензуры, аутентичных версий зарубежных книг). Отмечается также, что именно перевод Петрова (впервые опубликованный в 1933 г.) был положен в основу отечественной экранизации «Таинственного острова» (1941, реж. Эдуард Пенцлин).

По поводу перевода Петрова в работе говорится следующее:

Игнатий Петров конструирует стройное, строго следующее литературной норме единство. Он стремится педантично соблюдать рамки книжной лексики и избегает даже нейтральных эквивалентов, отдавая несомненное предпочтение книжным («напротив» вместо «наоборот»). Игнатий Петров лаконичен, стремится к сокращению форм и синтаксических конструкций, которые, по его мнению, не дополняют смысловую нагрузку и лишь эмоционально окрашивают текст. Игнатий Петров неровно и не специализированно использует разговорную лексику, не всегда замечая необходимость заменить ею книжную речь [Там же].

В противоположность Петрову Немчинова и Худадова отдают предпочтение нейтральной или даже разговорной лексике (в противовес книжной).

Во многом солидаризуясь с мнением анонимного молодого исследователя, мы будем обращаться к более широкому спектру переводческих версий. При этом мы не ставим себе целью выработать полноценный «рейтинг» этих версий — мы лишь хотели бы обратить внимание на некоторые переводческие, а равно и издательские стратегии. С учетом уже известного нам стремления современных издателей привлекать (иногда негласно) дореволюционные анонимные переводы мы цитируем не только созданные после 1917 г. версии, но и те, которые публиковались у Сытина (перевод выходил неоднократно; мы пользовались изданием 1903 г.), в типографии Васильева (переведена была только первая часть книги; 1875) и перевод из собрания сочинений Жюль Верна, изданного П. П. Сойкиным (1906–1907). Разумеется, мы не могли оставить без внимания и перевод «Таинственного острова» на русский язык, принадлежащий Марко Вовчок и впервые опубликованный в том же 1875 г. (мы использовали издание 1915 г.).

Обратимся к начальному эпизоду романа. Как известно, книга открывается взволнованной беседой терпящих бедствие героев: воздушный шар, на котором они летят, того и гляди упадет в воду, отсюда и короткие, обрывистые реплики.

Таблица 1
Table 1

Оригинал	Dehors tout ce qui pèse !... tout ! et à la grâce de Dieu !
Верн 1875: 7	Долой всякую тяжесть... всё долой... и остается одно, надеяться на Бога!
Верн 1903: 3	Бросайте всё, что только можно выбросить! Не жалейте ничего! Бросайте скорей, иначе мы погибнем!
Верн 1907: 3	Долой все тяжести... всё долой... Скорее!
Верн 1915: 3	Бросайте всё!.. Пускай всё пропадает! Лишь бы мы остались целы!
Верн 1933: 3	Всё тяжелое за борт!
Верн 1942: 3	Всё тяжелое за борт! Всё!...
Верн 2010: 5	Долой все тяжести... всё долой... Скорее!
Верн 2012: 5	Выбрасывайте всё, что только можно!.. Не жалейте ничего!.. Бросайте скорей, иначе мы погибнем!
Верн 2018: 5	Всё тяжелое за борт!.. Всё бросай! Господи, спаси нас!

Из табл. 1 совершенно ясно, что создатели компилятивного «варианта “Эксмо”» (см. выше) наряду с переводом Марко Вовчок использовали также анонимный перевод, неоднократно публиковавшийся издательством Сытина (мы пользовались изданием 1903 г.), тогда как вариант издательства «Белый город» в данном случае буквально воспроизводит версию, опубликованную ранее в «Библиотеке П. П. Сойкина».

Еще один вывод, который позволяет сделать табл. 1: устранение аллюзий на Всевышнего не является особенностью одних только советских версий — в данном случае как Марко Вовчок, так и неизвестный сытинский переводчик считают возможным исключить упоминание о «Господней благодати». Собственно, причина здесь не столько идеологического, сколько лингвистического свойства: французское *à la grâce de Dieu!* не имеет столь выраженного религиозного оттенка, как русское «с Божьей помощью!», и скорее должно переводиться «будь что будет!».

Следующий пример относится к приводимой во второй главе книги характеристике одного из ключевых персонажей романа — Сайруса (в других версиях Сайреса) Смита. В этом «американском» эпизоде романа излагается предыстория героя и описывается его характер (см. табл. 2).

Таблица 2
Table 2

Оригинал	Très instruit, tres pratique, très « débrouillard », pour employer un mot de la langue militaire française, c'était un tempérament superbe...
Верн 1875: 17	С отличными познаниями, весьма практичный это был человек превосходного характера...
Верн 1903: 10	Суровая школа, которую он прошел, выработала его характер и приучила не терять самообладания даже и в самые критические минуты
Верн 1907: 10; 2010: 16	Суровая школа, которую он прошел, выработала в нем твердый характер и приучила не терять самообладания даже в самые критические минуты
Верн 1915: 14	При своем образовании и опытности он никогда не унывал.
Верн 1933: 9	Отлично образованный, практичный, изворотливый, он обладал тремя качествами...
Верн 1942: 11	Образованный, практичный, как говорится, «оборотистый», Сайрес Смит был замечательной личностью. При любых обстоятельствах он всегда владел собой.
Верн 2013: 11	Образованный, практичный, как говорится, «оборотистый», Сайрес Смит при любых обстоятельствах всегда владел собой...
Верн 2018: 12	Большие познания сочетались у него с практическим складом ума и, как говорят солдаты, с большой смёткой; к тому же он выработал в себе замечательную выдержку...

Как видим, в данном случае сойкинская и сытинская версии, а также вариант «Белого города» почти идентичны, тогда как версия Станевич воспроизводит версию Салье с минимальной купюрой.

Камнями преткновения для переводчиков в этом пассаже становятся два слова: *débrouillard* и *tempérament*. Первое слово закрепилось во французском

разговорном языке и ныне употребляется весьма широко; однако во времена Верна оно еще выглядело как жаргонное и никак не общеупотребительное. Интересно, что именно приведенная нами цитата фигурирует в соответствующей статье французского электронного словаря «Le Trésor de la Langue Française informatisé», подготовленного Национальным центром текстологических и лексикологических ресурсов [Le Trésor 2012]. Из статьи следует, что слово *débrouillard* входит в литературный французский язык как раз в тот период, когда и создавался роман — в 1870-е годы.

Марко Вовчок, верная своему принципу малых купюр, убирает это слово; точно так же поступают и другие дореволюционные переводчики. Напротив, Салье и Петров предлагают свои, вполне убедительные варианты, но зато полностью исключают ссылку на упоминаемый в оригинале «военный жаргон». Иное дело Немчинова и Худадова — стремясь к максимальной точности, они сохраняют вводную конструкцию оригинала. Но можно ли считать этот путь верным? Нам представляется, что для современного читателя уточнение «как говорят солдаты» выглядит несколько странно — русское слово *сметка* является совершенно нейтральным и никак не ассоциируется с солдатским лексиконом. Итак, в данном случае переводы Михаила Салье и Игнатия Петрова кажутся нам более удачными.

Некоторые проблемы возникли у русских переводчиков и при передаче конструкции «с’était un tempérament superbe». Речь идет здесь, конечно, вовсе не о темпераменте, а о выдержанном, твердом характере. Игнатий Петров попросту опускает эту важную для характеристики героя подробность. Анонимный перевод 1875 г. в данном случае явно неточен, все же остальные приводимые нами варианты имеют право на существование.

Как известно, после своего спасения герои романа приступают к упорным поискам пропавшего Сайруса Смита. В конце концов они обнаруживают его на берегу — полуживого и замерзшего (лишь в конце романа читатель узнает, что инженера спас капитан Немо). Чтобы согреть несчастного, его требуется растереть. Но чем? (В табл. 3 искомое слово выделено нами.)

Таблица 3
Table 3

Оригинал	Pour le moment, il s’agissait de le rappeler à la vie, et il était probable que des frictions amèneraient ce résultat. C’est ce qui fut fait avec la vareuse du marin.
Верн 1915: 89	Спиллет: — Теперь надо постараться привести его в чувство. Давайте его растерать. — Чем? —спросил Герберт. — А вот моим к и т е л е м, — сказал моряк.
Верн 2018: 60	А сейчас нужно вернуть его к жизни. Может быть, для этого нужны растирания? Моряк скинул с себя куртку и принялся изо всех сил растирать ею закованное тело Сайруса Смита.
Верн 1875: 78	В описываемую минуту дело шло о возвращении его к жизни и вероятнее всего этого результата можно было достигнуть трением. Для этого послужило пальто моряка.

- Верн 1903: 55;
2012: 86** В этом случае, по мнению Гедеона Спиллета, одним из лучших средств является растирание тела сукном. Фланелевая рубашка матроса как раз годилась для этой цели, и ее немедленно пустили в дело.
- Верн 1933: 37** Теперь же надо было возвратить его к жизни. Гедеон Спилет предложил растереть его. Пенкроф немедленно снял с себя фуфайку и начал энергично растирать ею тело инженера.
- Верн 2013: 43;
1942: 62;
2007: 50** Теперь же его надо возвратить к жизни. Энергичное растирание должно привести к этой цели. Основательный массаж быстро согрел инженера.
- Верн 1907: 59;
2010: 92** В настоящую же минуту дело шло о возвращении его к жизни, и для достижения этой цели товарищи стали растирать его тело, воспользовавшись для этой цели пальто моряка.

Как видим, французское слово *la vareuse* вызвало у отечественных переводчиков определенные трудности. Радикальнее всех поступили Игнатий Петров и Михаил Салье, вообще элиминировавшие это слово. Что касается Марко Вовчок, то в передаче соответствующего эпизода она демонстрирует вообще свойственную ее переводческой манере тенденцию — по мере возможности заменять косвенную речь на прямую, а то и (как в данном случае) самостоятельно вводить прямую речь там, где в оригинале ничего похожего не обнаруживается. Но для нас здесь важнее иное: использованное Марко Вовчок слово *китель* ассоциируется в сознании современного читателя с парадным обмундированием и выглядит в данном контексте не совсем уместно. Иное дело в XIX в. — некоторые изданные в тот период францужско-русские словари действительно приводят для *la vareuse* перевод «китель». Однако если опираться на французские словари языка, то следует признать, что приводимые ими описания этого вида моряцкой одежды гораздо более соответствуют русскому *фуфайка* — по Далю, «короткая, теплая поддевка, байковая, вязаная шерстяная либо стеганая и пр.» (из всех переводчиков этот вариант применил только Игнатий Петров). Вот, например, дефиниция из «Живописного морского словаря» Жюль Леконта: «Короткая рубаха из холста или грубого крашеного хлопка, которую матросы надевают при выполнении определенных работ, связанных с использованием пачкающих и жирных материалов — таких, как смола» [Lecomte 1835: 231–232].

Само собой, сойкинский вариант с *пальто*, прилежно воспроизведенный издательством «Белый город», выглядит совершенно неуместным. Немчинова и Худадова вводят в текст риторический вопрос, который выглядит здесь куда как менее органично, чем трансформация, предложенная у Марко Вовчок. И, наконец, нам представляется вполне обоснованным тот эллипсис, к которому прибегли Петров и Салье: в русском языке конкретизация — чем именно растирали инженера — выглядит чрезмерной и необязательной.

Теперь от Сайруса Смита перейдем к главному персонажу верновской трилогии — капитану Немо, едва ли не самому знаменитому из созданных фантазией писателя образов. Этот «скрытый бог острова», как именует его современный исследователь [Huet 2012b: 1146], явно тяготеет к могучим «супергероям», наделенным совершенно не доступными обычным смертным возможностями; в случае с Немо эти возможности прежде всего связаны с

достижениями научно-технического прогресса. В то же время позитивистская составляющая вовсе не исчерпывает образа, сохраняющего свою энигматичность и после смерти; хорошо известная читателям трилогии хронологическая несообразность, связанная с возрастом Немо, может быть следствием вполне осознанной авторской стратегии — приподнять героя на котурны, придать ему особый, символический, неподвластный обычной логике статус. Интересно, что в первоначальной рукописной версии содержалось сопоставление капитана с персонажами Байрона, которое было изъято из окончательной версии («avec toutes ses qualités qui révèlent les types immortels de Byron» [Huet 2012a: 1184]).

Колонисты «Таинственного острова» долгое время находятся под опекой Немо и в какой-то момент начинают догадываться о присутствии на Линкольне неведомого благодетеля. Но он упорно не показывается им на глаза, так что персонажам Верна остается лишь строить догадки относительно его внешности. В этом смысле интересен эпизод из пятой главы третьей части романа, где содержится весьма примечательная гипотетическая иконография Немо. (Когда Немо наконец-то предстает перед взором колонистов, обнаруживается, что набросанный Пенкрофом портрет не так уж далек от действительности.) «Спорное» слово в табл. 4 выделено нами.

Таблица 4

Table 4

Оригинал

— Il me semble qu'il doit être beau, grand, fort, avec une belle barbe, des cheveux comme des rayons, et qu'il doit être couché sur des nuages, une grosse boule à la main !

— Eh mais, Pencroff, répondit Gédéon Spilett, c'est le portrait de Dieu le père que vous nous faites là !

— Possible, monsieur Spilett, répliqua le marin, mais c'est ainsi que je me le figure !

Верн 2012: 619

— Мне кажется, что он должен быть очень красив, высокого роста, сильный, с длинной густой бородой и такими же длинными волосами, которые развеваются, как солнечные лучи, а сам он сидит на облаках и держит в одной руке большой шар!

— Но послушайте, Пенкроф, — сказал Геден Спилет, — да ведь таким изображают Господа Бога.

— Да, мистер Спилет, — ответил ему моряк, — но я представляю его себе именно в таком виде.

Верн 2018: 408

— Надо полагать, он красивый мужчина, сильный такой, высокий; борода у него длинная, волнистая, волосы — словно сияние; возлежит он, должно быть, на облаках и в руках держит большой такой шар...

— Да ведь вы нам нарисовали самого Господа Бога, — прервал моряка Геден Спилет.

— Не спорю, — ответил Пенкроф, — но что ж поделаешь, если он именно таким мне представляется.

Верн 1903: 46

— Мне кажется, что он должен быть очень красив, высокого роста, сильный, с длинною густою бородой и такими же длинными волосами, которые развеваются как солнечные лучи, а сам он сидит на облаках и держит в одной руке большой шар!

— Но послушайте, Пенкроф, — сказал Гедеон Спилет, — да ведь таким изображают на иконах Бога Отца.

— Да, мистер Спилет, — отвечал ему моряк, — но я представляю его себе именно в таком виде.

Верн 1942: 456

— Мне кажется, он должен быть могуч, красив, с роскошной бородой и волосами, словно лучи. Он, наверное, спит на облаках, с огромным шаром в руках.

— Помилуйте, Пенкроф, да ведь вы нарисовали портрет господи бога! — сказал Гедеон Спилет.

— Возможно, мистер Спилет, — согласился моряк, — но именно таким я его представляю себе.

Верн 1915: 583

— Мне сдается, что он должен быть красивый, высокого роста, сильный, что у него прекрасная, такая борода, а волосы золотые и этак, точно солнечные лучи, светят во все стороны, и что он держится на облаках, а в руке у него большой шар...

— О, Пенкроф, — ответил Спилет, — да вы рисуете образ Бога Отца!

— Может быть, г. Спилетт, ответил моряк, — но мне так представляется этот неизвестный.

**Верн 1907: 433;
2010: 579–680**

— Я его себе представляю человеком высокого роста, стальной силы, с красивым лицом, исполненным выражения ума и энергии, и мне даже кажется, что он сидит на облаках и держит большой шар в руке.

— Послушайте, Пенкрофф, — обратился к нему корреспондент, — так изображают Бога на иконах.

— Именно, мистер Спилетт, — воскликнул моряк, — и таким он мне представляется!

Коль скоро в данном эпизоде книги фигурирует Всевышний, этот фрагмент не мог не вызвать пристального внимания со стороны советской цензуры. В результате он оказался полностью элиминирован из версии Игнатия Петрова; в первом издании версии Михаила Салье он присутствует, но вот из переизданий по цензурным соображениям изъят. В версии Н. И. Немчиновой и А. А. Худадовой эпизод восстановлен, зато в ней имеется одна неточность иконографического порядка: вообще-то восседающий на облаках Бог Отец обычно изображается держащим шар в левой руке, а не в обеих. Судя по всему, неточность эта своим происхождением обязана переводу, выполненному Марко Вовчок. Кроме того, в языковой характеристике Пенкрофа по версии Немчиновой и Худадовой обращает на себя внимание некоторое усиление разговорности по сравнению с оригиналом («сильный такой», «большой такой шар»); опять-таки ориентиром здесь могла стать версия Марко Вовчок (соответственно — «эдакая», «эдак»).

У Марко Вовчок и у Сытина *Dieu Père* точно передано как «Бог Отец», чего нельзя сказать о других изданиях («Господь Бог»). Странно, что «версия “Эксмо”», по существу повторяющая в этом пассаже сытинскую, именно в передаче *Dieu Père* следует за Михаилом Салье (хотя, разумеется, восстанавливает в правах заглавные буквы).

Наконец, представляет несомненный интерес передача разными переводчиками предсмертной реплики капитана Немо, которая в свое время стала предметом разногласий между Верном и Этцелем. Следует напомнить, что в оригинальной рукописи стояло одно-единственное слово — *L'indépendance!* («Независимость!»), тогда как Этцель заменил его на *Dieu et patrie!* («Бог и Отечество!»). Замена эта, прямо скажем, искажает первоначальный замысел Верна — его герой космополит, гражданин мира; индийская версия его происхождения выглядит довольно искусственно (как известно, по политическим причинам Верн отказался от идеи сделать Немо поляком).

Таблица 5
Table 5

Оригинал	Vers une heure du matin, toute la vie s'était uniquement réfugiée dans son regard. Un dernier feu brilla sous cette prune, d'où tant de flammes avaient jailli autrefois. Puis, murmurant ces mots : « Dieu et patrie ! » il expira doucement.
Верн 1915: 713	Около часу он очнулся опять. Его глаза, в которых когда-то было столько огня, блеснули в последний раз. Он тихо проговорил: «Родина!» — и скончался.
Верн 1907: 530; 2010: 838	К часу ночи весь остаток жизни сосредоточился в глазах умирающего. В них, некогда столь пламенных, догорал последний огонек. Произнеся шепотом: «Бог и отечество», он испустил последний вздох.
Верн 2018: 513	Около часа ночи вся жизнь сосредоточилась у него в пристальном взгляде. Последний раз сверкнули огнем его зеницы, когда-то горевшие пламенем. Потом он прошептал: «Бог и родина!» — и тихо скончался.
Верн 1903: 157	К часу ночи весь остаток жизни сосредоточился в глазах умирающего. Глаза его, некогда метавшие молнии, горели слабым огнем. Затем он прошептал: «Бог и родина!»... и тихо скончался.
Верн 1942: 569	К часу ночи вся его жизнь сосредоточилась в глазах. Зрачки в последний раз вспыхнули огнем, который когда-то сверкал так ярко. Старец прошептал: «Бог и родина!». Потом он тихо испустил дух.
Верн 2012: 776	К часу ночи вся его жизнь сосредоточилась в глазах. Глаза в последний раз вспыхнули огнем, который когда-то сверкал так ярко, он прошептал: «Бог и родина!» — и тихо скончался.
Верн 1933: 388	К часу ночи все проявления жизни у него сосредоточились только в глазах. Но скоро и они закрылись. Капитан Немо умер.

Как видим в табл. 5, и здесь первая версия перевода Салье передает фразу оригинала безо всяких купюр (во всех переизданиях упоминание о Всевышнем исчезает). «Версия “Эксмо”» в этом конкретном случае следует за версией Салье; первые фразы в сойкинском и сытинском вариантах идентичны. В варианте Марко Вовчок странным образом исчезает «Бог» и остается «родина», отчего конструкция приобретает еще менее верновский характер. Зато определенная вольность предложенного ею перевода облегчает чтение, устраняет некоторую стилистическую спорность оригинала. Напротив, Немчинова и Худачова стремятся привнести в эпизод дополнительную торжественность и прибегают к высокому стилю («зеницы»). Наконец, Игнатий Петров не только

избавляется от трансцендентной составляющей эпизода (по идеологическим соображениям), но и придает ему совершенно неуместный в данном случае телеграфный стиль.

Для тезауруса Верна в высшей степени характерно использование научно-технических терминов, с особым предпочтением по отношению к тем, которые в его время пользовались высокой популярностью. К числу последних относится термин *атом*, частотность употребления которого повысилась после первого международного конгресса химиков в Карлсруэ (сентябрь 1860 г.). В произведениях Верна интересующее нас слово встречается неоднократно, причем иногда в переносном смысле. Приведем примеры из двух знаменитых романов писателя — «Двадцать тысяч лье под водой» и «Путешествие к центру Земли»:

1. Как я очутился на палубе, я не знаю. Может быть, перенес меня туда канадец. Так или иначе, но я дышал. Я втягивал в себя животворящий воздух моря. Рядом со мной мои товарищи упивались его освежающими м о л е к у л а м и. Несчастливым, долго голодавшим людям нельзя набрасываться на первую предложенную пищу. Нам же, наоборот, не надо было сдерживать себя, мы могли всей силой своих легких вдыхать а т о м ы морского воздуха, а морской бриз сам собой вливал в нас этот сладостный пьянящий воздух [Верна 1956: 391].

2. Затем магнитная стрелка, сотрясаемая электрическими явлениями, подтверждала мое предположение. Древние слои земной коры грозили распасться, гранитные массивы сомкнуться, трещины исчезнуть, пустоты заполниться, и мы, бедные а т о м ы, обречены быть раздавленными этим грозным извержением! [Верна 1955: 213].

Как видим, в известнейших романах Верна термин *атом* присутствует как в буквальном, так и в переносном смыслах; авторы процитированных нами (и ставших классическими!) переводов во всех случаях его сохраняют. Теперь вернемся к «Таинственному острову». В этом романе интересующее нас слово возникает только один раз, а именно в седьмой главе первой части. Герои отправляются на поиски Сайруса Смита, причем в крошечной тьме (интересующее нас слово выделено в табл. 6 нами):

Таблица 6
Table 6

Оригинал	Il semblait qu'il n'y eût pas un a t o m e de lumière diffuse dans l'atmosphère.
Верна 1875: 71	Казалось, в атмосфере не было ни одного а т о м а света.
Верна 1942: 55; 2013: 40	Казалось, ни единый а т о м света не проник в атмосферу.
Верна 2018: 55	Казалось, в мире нет ни единой искорки света.
Верна 2012: 78	Ничего нельзя было рассмотреть во мраке.
Верна 1907: 54; 2010: 85	Казалось, в атмосфере не было ни одного луча света.
Верна 1903: 50	Трудно было бы что-нибудь рассмотреть среди окружающего мрака.

Итак, подавляющее большинство переводчиков «Таинственного острова» предпочитает в данном случае обойтись без слова *атом*, явно считая его в данном случае посторонним и необязательным. Что касается Марко Вовчок и Игнатия Петрова, то они вообще убирают из перевода интересующую нас фразу. Однако нам представляется более убедительным выбор анонимного русского переводчика 1875 г., к которому присоединился и М. А. Салье: именно в их версиях сохранена важная для Верна — пусть и употребленная «всуе» — лексическая единица.

В настоящее время именно версия Н. И. Немчиновой и А. А. Худаковой публикуется наиболее часто. В Российской государственной библиотеке насчитывается около 50 ее изданий (точную цифру назвать крайне сложно, поскольку некоторые издатели, как мы уже видели, не склонны указывать имя переводчика). Мы разделяем точку зрения автора анонимной студенческой работы относительно того, что Немчинова и Худадова стремятся «уйти от излишней академичности и найти баланс между живой речью и следованием языковой литературной норме» [Проблема 2015]. Между тем реанимация и активное присутствие в издательской практике последнего десятилетия перевода Марко Вовчок свидетельствуют о том, что — несмотря на купюры — эта версия также востребована читателями в силу ее несомненных литературных достоинств.

В указанной работе содержится пожелание создать новый перевод классического романа, причем мотивировка приводится довольно спорная: «...ибо если Игнатий Петров преследовал цель сформировать высокую читательскую культуру, привить молодому поколению правильную речь и излечить его от невежества, а Н. Немчинова и А. Худадова намеревались подать “Таинственный остров” как роман о жизни будущего с живыми Новыми Людьми, то сегодняшний переводчик мог бы задуматься над вопросом, сколь важны для современной молодёжи нравственность, твёрдость духа и чистота сердца» [Там же]. Этот неожиданный патетический финал, странным образом контрастирующий с весьма добросовестной в научном отношении работой, выглядит ненужным привеском из другой эпохи. Со своей стороны, мы сомневаемся в том, что новый перевод «Таинственного острова» на русский язык будет создан в обозримом будущем. И напротив, кажется вполне устойчивой нынешняя установка, направленная на одновременное присутствие в издательской практике разных переводческих версий.

Источники

- Верна 1875 — Таинственный остров: Сочинение Жюль Верна. Ч. 1: Воздушные крушения. СПб.: Изд. Книгопродавца С. В. Васильева, 1875.
- Верна 1903 — Верн Ж. Таинственный остров: Роман в 3 ч. М.: Тип. Т-ва И. Д. Сытина, 1903.
- Верна 1907 — Верн Ж. Таинственный остров // Верн Ж. Полн. собр. соч.: [В 88 т.]. Т. 20–22. СПб.: Книгоизд-во П. П. Сойкина, 1907.
- Верна 1915 — Верн Ж. Таинственный остров: В 3 ч / Пер. Марка Вовчка. 4-е изд. Пг.: Кн. скл. тип. М. М. Стасюлевича, 1915.

- Верн 1933 — *Верн Ж.* Таинственный остров / Пер. И. Петрова. М.: Мол. гвардия, 1933.
- Верн 1942 — *Верн Ж.* Таинственный остров / Пер. М. Салье. М.; Л.: Детгиз, 1942.
- Верн 1955 — *Верн Ж.* Путешествие к центру земли / Пер. Н. А. Егорова под ред. Н. Г. Яковлевой // *Верн Ж. Собр. соч.: В 12 т. / Под ред. Б. Н. Агапова и др. Т. 2.* М.: Гос. Изд-во Худ. Лит., 1955. С. 7–225.
- Верн 1956 — *Верн Ж.* Двадцать тысяч лье под водой / Пер. Н. Г. Яковлевой, Е. Ф. Корша (Верн. Ж. Собр. соч.: В 12 т. / Под ред. Б. Н. Агапова и др. Т. 4). М.: Гос. Изд-во Худ. Лит., 1956.
- Верн 2007 — *Верн Ж.* Таинственный остров / Пер. с англ. В. Станевич. М.: Изд. дом «Комс. правда», 2007.
- Верн 2010 — *Верн Ж.* Таинственный остров. М.: Белый город, 2010.
- Верн 2012 — *Верн Ж.* Таинственный остров / Пер. М. Вовчок. М.: Эксмо, 2012.
- Верн 2013 — *Верн Ж.* Таинственный остров / Пер. И. Петрова. Харьков; Белгород: Клуб семейного досуга, 2013.
- Верн 2018 — *Верн Ж.* Таинственный остров / Пер. Н. Немчиновой, А. Худадовой. М.: Эксмо, 2018.
- Переводы б. г. — Переводы «Таинственного острова»: какой читали Вы? // Опросы & анкеты. URL: <https://www.surveio.com/survey/d/U7E1X8R6I3C2U2J8S>.

Литература

- Проблема 2015 — [Аноним]. Проблема индивидуального стиля переводчика (на материале сопоставительного анализа переводов «Таинственного острова» Жюль Верна): [Курсовая работа]. [2015] // Студенческая библиотека онлайн. URL: https://studbooks.net/2105670/literatura/problema_individualnogo_stilya_perevodchika_na_materiale_sopostavitelnogo_analiza_perevodov_tainstvennogo_ostrova_zhyulya_verna.
- Le Trésor 2012 — Débrouillard // *Le Trésor de la Langue Française informatisé* / Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. 2012. URL: <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9brouillard>.
- Huet 2012a — *Huet M.-H.* L'Île mystérieuse. Notes // Verne J. *Voyages extraordinaires. L'Île mystérieuse.* Le Sphynx des glaces. Paris: Gallimard, 2012. P. 1158–1187.
- Huet 2012b — *Huet M.-H.* L'Île mystérieuse. Notice // Verne J. *Voyages extraordinaires. L'Île mystérieuse.* Le Sphynx des glaces. Paris: Gallimard, 2012. P. 1123–1152.
- Lecomte 1835 — *Lecomte J.* Dictionnaire pittoresque de marine. Paris: Bureau Central de la France Maritime, 1835.
- Vierne 1978 — *Vierne S.* Kaleïdoscope de *L'Île mystérieuse* // *Revue des lettres modernes.* N 523–529: L'Écriture vernienne. 1978. P. 19–32.

References

- Anonymous [2015]. Problema individual'nogo stilya perevodchika (na materiale sopostavitel'nogo analiza perevodov "Tainstvennogo ostrova" Zhiulia Verna) [The problem of translator's individual style (on the material of comparative analysis of translations of Jules Verne's *The Mysterious Island*)] [Course paper]. [2015]. *Studencheskaia biblioteka onlain* [Student's online library]. Retrieved from https://studbooks.net/2105670/literatura/problema_individualnogo_stilya_perevodchika_na_materiale_sopostavitelnogo_analiza_perevodov_tainstvennogo_ostrova_zhyulya_verna. (In Russian).

- Débrouillard (2012). *Le Trésor de la Langue Française informatisé* (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales). Retrieved from <https://www.cnrtl.fr/definition/d%C3%A9brouillard>. (In French).
- Huet, M.-H. (2012a). L'Île mystérieuse. Notes. In J. Verne. *Voyages extraordinaires. L'Île mystérieuse. Le Sphinx des glaces*, 1158–1187. Paris: Gallimard. (In French).
- Huet, M.-H. (2012b). L'Île mystérieuse. Notice. In J. Verne. *Voyages extraordinaires. L'Île mystérieuse. Le Sphinx des glaces*, 1123–1152. Paris: Gallimard. (In French).
- Lecomte, J. (1835). *Dictionnaire pittoresque de marine*. Paris: Bureau Central de la France Maritime. (In French).
- Vierne, S. (1978). Kaleïdoscope de *L'Île mystérieuse*. *Revue des lettres modernes*, 523–529 (*L'Écriture vernienne*), 19–32. (In French).

* * *

Информация об авторе

Кирилл Александрович Чекалов

доктор филологических наук
ведущий научный сотрудник,
Лаборатория историко-литературных
исследований, Школа актуальных
гуманитарных исследований,
Российская академия народного
хозяйства и государственной
службы при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т
Вернадского, д. 82
Тел.: +7 (499) 956-96-47
заведующий отделом
классических литератур Запада
и сравнительного литературоведения,
Институт мировой литературы
им. А. М. Горького РАН
Россия, 121069, Москва,
ул. Поварская, д. 25а
Тел.: +7 (495) 690-50-30
✉ ktchekalov@mail.ru

Information about the author

Kirill A. Chekalov

Dr. Sci. (Philology)
Leading Researcher,
Centre for Studies in History and Literature,
School of Advanced Studies
in the Humanities,
The Russian Presidential Academy
of National Economy
and Public Administration
Russia, 119571, Moscow,
Prospect Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (499) 956-96-47
Director; Department of Classical Literature
of the West and Comparative Literature,
A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
Russia, 121069, Moscow,
Povarskaya Str., 25a
Tel.: +7 (495) 690-50-30
✉ ktchekalov@mail.ru

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)

КАК ПЕРЕВОДИТЬ ЖАНР? ОСТРОМЫСЛИЕ В АНГЛИЙСКОМ РЕНЕССАНСНОМ СОНЕТЕ

Аннотация. Остроумие в елизаветинскую эпоху стало одной из обязательных характеристик «достойной» личности. Оно проявляло себя в разных речевых формах, в том числе в жанре сонета на пути пародийного переосмысления петраркистской условности и трансформации ее в антипетраркизм, «поэтику двойственности» (Брукс-Дейвис). Эта черта сонета не была в полной мере оценена русскими переводчиками, что облегчило в процессе перевода фактическое преобразование ренессансного сонета в «жестокый» романс, особенно отличающее переводческую практику С. Маршака. Остроумное инверсирование сонетной формы свойственно манере Ф. Сидни, с первых сонетов в сборнике «Астрофил и Стелла» связавшего вопрос, как писать, с вопросом, как вознести хвалу даме сердца, чтобы хвала не показалась лестью. Шекспир подхватил этот мотив (сонет 39 и другие), но по мере того как возрастает степень рефлексивности в его сонетах, он все чаще обращается к теме внутренней речи, проникновению на душевную глубину собственного «я» (self), вокруг которого в сонетах не раз остроумие проявляет себя в местоименной круговерти (сонеты 13, 36, 39).

Ключевые слова: остроумие, петраркизм/антипетраркизм, «поэтика двойственности», инверсия, сонет, рефлексивный жанр, перевод, Маршак, Сидни, Шекспир, Донн

Для цитирования: Шайтанов И. О. Как переводить жанр? Остроумие в английском ренессансном сонете // Шаги / Steps. Т. 5. № 3. 2019. С. 153–170. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-153-170.

Статья поступила в редакцию 20 декабря 2018 г.
Принято к печати 15 февраля 2019 г.

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)*

HOW TO TRANSLATE GENRE? WIT IN THE ENGLISH RENAISSANCE SONNET

Abstract. In Elizabethan England, wit was associated with dignity, an attribute of a model courtier, and existed in various speech manifestations, anti-Petrarchism being one of them. During the European Renaissance the sonnet, the most influential genre of love poetry, had flourished for three centuries, and England was among the last to adopt it. This is why Petrarchism was inseparable there from its reverse — anti-Petrarchism — in the ‘poetics of doubleness’ (Brooks-Davies). For English sonneteers, the question “how to write?” was invariably transformed into “how to praise?” so that the language of true love would not be tinged with conventional flattery. Sir Philip Sidney was the first to draw on this motif in his witty inversions of the Petrarchan vertical when he toppled over the conventional comparison, and instead of looking for heavenly glimpses on earth found human qualities manifested in heavenly objects. Shakespeare, practically all through his sequence, instead of making fun of conventional praise (as he did so memorably in sonnet 130) explored the new depths of love relations. Among his favorite witticisms was a game of pronouns, when around the word ‘self’ he raised a whirlwind of repetitions as if sliding down into inwardness: “...that you were yourself, but, love, you are / No longer yours than you yourself here live” (sonnet 13). This wordplay, demonstrating an uncertainty of one’s own identity (practiced later by John Donne), is usually missed by Russian translators, who focus not on the reflective nature of the Renaissance sonnet but transform it into the much later lyrical genre of the ‘cruel romance’.

Keywords: wit, Petrarchism/anti-Petrarchism, ‘poetics of doubleness’, inversion, sonnet, reflective genre, translation, Marshak, Sidney, Shakespeare, Donne

To cite this article: Shaytanov, I. O. (2019). How to translate genre? Wit in the English Renaissance sonnet. *Shagi / Steps*, 5(3), 153–170. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-153-170.

Received December 20, 2018

Accepted February 15, 2019

Сонеты Шекспира в России дают пример переперевода в полном смысле этого слова, поскольку новые переводы появляются скорее не для того, чтобы обновить классический оригинал, а чтобы отменить старый перевод. Уже несколько десятилетий перепереводчики борются преимущественно не с Шекспиром, а с Маршаком. Тому есть несколько причин. Во-первых, стремление то ли преодолеть, то ли подхватить инерцию редкого успеха, выпавшего переводному тексту, который вот уже более полувека продолжает выходить — в совокупности — миллионными тиражами. А во-вторых, желание прислушаться к экспертному мнению, уже давно высказавшему претензию Маршаку, дескать, перевел он как-то не так, отклонившись от оригинала, разрушив его метафорическую сложность, в духе поздней послепушкинской стилистики отредактировав стиль. Эти замечания справедливы, но недостаточны для решения собственной задачи.

Если оценить полувековые усилия перепереводчиков, то нужно признать, что в борьбе с Маршаком они не слишком преуспели в приближении к Шекспиру. Полагая, что все дело в неверном стиле, в колею которого угодил Маршак, они легко идут на стилистическую прозаизацию и даже на снижение, но с гораздо меньшим успехом возвращаются на лирическую высоту. Осознанное только как стилистическое, отступление от оригинала не приводит к пониманию того, что Маршак совершил жанровый сдвиг, трансформировав ренессансный сонет в сторону русского жестокого романа. Уйти от Маршака, выбрать другой путь значило бы сегодня понять природу ренессансного сонета, аналог которому отсутствует в русской поэтической традиции, достаточно поздно возникшей, где сонет так и остался строфической формой, не поднявшись до жанра, т. е. до высказывания со своей отчетливой речевой установкой (если воспользоваться тыняновским термином).

Приняв это общее положение о жанровой природе слова, или о речевой природе жанра, остается предложить, какой же была речевая установка сонета, обеспечившая ему трехвековую — с начала XIV по XVII в. — роль самого популярного жанра в системе европейской лирики. Мне приходилось ссылаться на гипотезу американца Пола Оппенгеймера, которая кажется убедительной: сонет — первая форма лирического стихотворения со времен античности, не рассчитанная на музыкальное сопровождение [Oppenheimer 1989]. Отсюда следует вывод, который я делаю уже с опорой на тыняновское определение жанра, предлагая понимать ренессансный сонет как *высказывание с установкой на рефлексирующее слово*.

О жанровой природе ренессансного сонета и в том числе о ней как о проблеме для переводчика я писал в других статьях [Шайтанов 2014; 2016а; 2016b]. Сейчас речь пойдет об одной из форм сонетной рефлексии, именно в английском сонете обретшей особую изощренность и настойчивость, — об остроумии, или *остромыслии*, если воспользоваться более архаическим русским словом. Именно оно употреблено при переводе испанского трактата Бальтасара Грасиана, подводящего итог ренессансно-барочному складу ума:

...Мастерство остроумия состоит в изящном сочетании, в гармоническом сопоставлении двух или трех далеких понятий, связанных единым актом разума [Грасиан 1977: 175].

Хотя переводчица трактата — Евгения Лысенко — в определении острого ума «смело и счастливо» воспользовалась этим русским анахронизмом, но в названии самого трактата (1642) его поставить не решилась (или этого не допустил редактор?): «Остроумие, или Искусство изощренного ума».

Грасиан сознавал искусство остроумия в его новизне, принадлежащей новому времени: «Продолжать начатое легко, изобретать трудно, а по прошествии стольких веков — почти невозможно, да и не всякое продолжение есть развитие». Древние установили правила относительно многих приемов поэтической речи, «но остроумие не трогали — то ли боясь его оскорбить, то ли не надеясь его объяснить и предоставляя его целиком отваге изощренного ума» [Там же: 169].

В Англии за полвека до Грасиана остроумие (Wit) стало непременной принадлежностью достойного ума, известного по имени героя романа Джона Лили как *эвфуизм*. А первая из частей романа получила название «Анатомия остроумия» (1578). Роман Лили по времени совпадает с созданием Филипом Сидни сборника «Астрофил и Стелла», посмертная публикация которого в 1591 г. и положила начало моде на написание сонетов — *sonneteering*. Сонетный жанр, с момента своего появления предполагавший игру рефлексии острого ума, теперь окрасился иронией, вышел на грань самопародии, устав от условностей петраркистской моды. В Англии практически каждый значительный сонетист выступал одновременно иконофилом и иконокломом (по выражению Дугласа Брукса-Дейвиса, результатом чего стала «поэтика двойственности» (poetics of doubleness) [Brooks-Davies 1992: xliii]. Эта двойственность и определяется игрой поэтического остроумия.

Сидни с изяществом придворного и с интеллектуальной глубиной, оцененной в Европе (ему посвящали десятки книг, в том числе Джордано Бруно), в сонетах скользил по платонической вертикали, привычно соотносившей земные чувства с небесными ценностями. В потоке сравнений и метафор традиционный петраркист различал в своей возлюбленной сияние небесных добродетелей и отблеск драгоценных камней. Сидни пародийно инверсировал ситуацию, угадывая в небесном сходство с земным, как в сонете «With how sad steps, O Moon, thou climb'st the skies». В ряду всей английской поэзии, включаемой в антологии и сборники, он занимает 45-е место по частотности, а среди стихотворений английского ренессанса в жанре сонета входит в первую пятерку, представляя собой один из самых остроумных образцов инверсирования петраркистской условности. В образе Месяца, бледного, изможденного, Поэт узнает жертву несчастной любви.

Финальный вопрос обращен к Месяцу: неужели на небе все так же, как на земле, любовь жестока, а неблагодарность (ungratefulness) считается добродетелью?

Do they above love to be loved, and yet
Those lovers scorn whom that love doth possess?
Do they call Virtue there ungratefulness?

В русском академическом (да, по сути дела, единственном) издании Сидни в «Литературных памятниках» (1982) этот сонет перевел Владимир Рогов:

Ужели даже в горней вышине
Красавиц горделивая толпа
Любимой любит быть и мучит всех,
А Добродетель вызывает смех?
[Сидни 1982: 38]

Достаточно точный во всех отношениях — смысловом и поэтическом — перевод, кроме финальной строки. У Сидни дело не в том, что Добродетель поднимают на смех, а в том, что умение быть благодарным, отвечать взаимностью не считается добродетелью. Таким образом, остроумный пуант оказывается сорванным.

У Рогова переведено не вполне точно, но гораздо точнее, чем в новейшем переводе Г. Кружкова, где неверно буквально всё:

О бледный Месяц, бедный мой собрат!
Ответь, ужели верность там считают
За блажь — и поклонения хотят,
Но поклоняющихся презируют?
Ужель красавицы и там, как тут,
Неблагодарность гордостью зовут?
[Кружков 2006: 132]

Поэтически очень слабо, а по смыслу невнятно и далеко от оригинала: почему «неблагодарность» объявлена «гордостью»? В оригинале речь идет совсем о другом — о том, что можно или нельзя считать добродетелью. Замена понятия совершенно лишает пуант острого (да, пожалуй, и любого) смысла.

Обратим внимание еще на одно обстоятельство, разрушающее стиль остроумия. У Сидни в этих строчках, как вообще часто у него, есть повторяющееся слово: в последних трех строках — четыре раза слово *love*. У Рогова — два раза, у Кружкова ключевое слово снято вообще, а повторено *поклонение* — *поклоняющихся*. Опять замена понятия и опять — против смысла.

Повторы в данном случае — это не только напоминание о ключевом понятии, но и создание почвы для каламбура, для взаимного замещения небесного земным. В данном сонете это напрямую не происходит, но повторяемость у Сидни — черта выходящая вокруг главного слова и играющего оттенками (вплоть до противоположности) смысла.

Приведу последние шесть строк в собственном переводе. Оговорюсь: моя задача прежде всего — филологическая: продемонстрировать, что переводчики упускают из того, что не должно быть упущено. В своем переводе к ренессансному остроумию я добавил возможность современной языковой шутки, но она не противоречит ни смыслу этого сонета, ни характеру петраркистской любви, *излучающей свет*, ни частой у Сидни интонации внутренней иронии. Сохраняя верность авторскому смыслу, я не упустил возникшей возможности подмигнуть современному читателю:

Глупцом слывет ли тот, кто любит верно
Красавиц гордых в горней вышине,
Что любят быть любимыми безмерно?
Но в них влюбленным там любовь не светит,
И благодарность там не добродетель?¹

¹ Мои переводы из Сидни не были опубликованы.

Эпиграмматические концовки особенно трудно даются переводчикам. И дело не в том, что они не умеют складывать афоризмы, а в том, что их афоризмы плохо соотносятся с предшествующим текстом. Приведу пример еще одной концовки у Сидни (сонет 35), выполненной маститым Александром Ревичем [Сидни 1982: 42], где вместе со стилем утрачивается или сильно нивелируется острота платонического каламбура, связывающего земное понятие *хвалы* с его небесным первоисточником — платонической первоидеей (во втором значении слово должно бы писаться с заглавной буквы).

Одна из главных тем у Сидни, сопровождающая тему любви, — как говорить о любви, как писать сонет. Поэт в первом же сонете своего сборника [Там же: 7] сказал, что готов последовать совету Музы и писать, заглядывая в собственное сердце, чтобы быть правдивым. Но как быть правдивым там, где правда невольно звучит как лесть: «Так верить слову иль не верить слову, / Где Правде суждено звучать как лесть?» (пер. И. Шайтанова).

Ответ в заключительном двустишии:

Not thou by praise, but praise in thee is raised;
It is a praise to praise, when thou art praised.

Замечу, что Шекспир запомнил этот каламбурный пассаж и отозвался на него в «Эдуарде III», в сцене, где король объясняет секретарю, как писать любовное письмо [Шайтанов 2013: 204–205].

Чтобы понять платонический смысл остроты, нужно решить, в каком случае слово *praise* должно быть написано с заглавной буквы, превращаясь в платоновскую первоидею (не банальная разовая хвала, а идеальный образ Хвалы).

Александр Ревич постарался свести каламбурный смысл к минимуму, введя здесь чужое слово *почет*: «Не ты хвалой — тобой хвала горда, / Хвалима ты — почет и ей тогда».

Дело даже не в том, что в оригинале пять повторов, а у Ревича — три. Он ввел понятия, отсутствующие в оригинале, — *гордиться* и *почет*, призванные комментировать смысл, а на деле уничтожающее остроумие и точность мысли. Даже просто возвращенное слово *хвала* вместо придуманного «почета» улучшило бы смысловую ситуацию, хотя высшая Хвала едва ли может *гордиться* земными похвалами. И *гордость*, и *почет* — лишние, чужие слова, введенные, вероятно, для того, чтобы успокоить редактора, не допускающего пятикратного повтора, хотя он и есть в оригинале.

Предложу собственный перевод, в котором попытаюсь учесть все смысловые знаки, определяющие смысловое движение в данном сонете:

Так верить слову иль не верить слову,
Где Правде суждено звучать как лесть?
Где вечное сопутствует земному,
Разве предел для любованья есть?
Уймёт ли пыл вся мудрость Несторова,
Коль жар сам Разум раздувает здесь?
Надежда стать Надеждою готова,
Коль Купидон оберегает Честь?
Достоинство достойно потому

Что служит Стелле, имя чье доставит
И насыщение ненасытной Славе,
И совершенство остроуму.
Хвала тебе Хвалы прославит имя,
Не ты хвалой, Хвала в тебе хвалима.

Поэтическая аргументация должна продемонстрировать, что Поэт, вознося хвалу возлюбленной, не льстит ей, поскольку, сближая хвалу с именем Стеллы, он делает комплимент самой идее Красоты. А если современному читателю такого рода витиеватое стихотворство кажется не блестящим остроумием, а натянутой схоластикой, то с этим трудно что-либо поделать без попытки понять природу ренессансной речевой игры, доставлявшей и Поэту, и читателям интеллектуальное наслаждение. Это была аудитория, обеспечившая искусству эмблемы успех самого популярного жанра, поскольку разгадывание того, как соотносятся рисунок, латинская подпись под ним и английский стихотворный текст к нему, занимали публику не менее, чем чайнворды и ребусы современного потребителя. Сонет также был загадкой, но для более изощренного ума и вкуса. Правила этой игры менялись довольно стремительно.

Шекспира уже не увлекает остроумное инверсирование земного и небесного. Пожалуй, лишь однажды и со всей определенностью он высказался по этому поводу в знаменитом 130-м сонете: «Но милая ступает по земле...» И в то же время «она уступит тем едва ли, / Кого в сравненьях пышных оболгали» (пер. С. Маршака). Если Сидни искусно балансировал на грани с условностью, то Шекспир с комической решительностью переступил грань, снижая и пародируя условность. Впрочем, пародировали оба. И это важно понять.

Если связывать пародию только с возможностями смешного, моделировать по эстраднему варианту, то область ее явлений сильно сузится. Шекспир обходится с петраркистской условностью в сонете 130 вызывающе, огрубляя то, что ранее воспевалось и возносилось. Сама возможность хвалить со времен Ф. Сидни — повод для размышления и остроумной игры; остроумной, но не огрубляющей и некомичной, от этого не менее пародийной, поскольку «ходячее в XIX веке и окончательно упрочившееся у нас представление о пародии как о комическом жанре чрезмерно сужает вопрос и является просто нехарактерным для огромного большинства пародий» [Тынянов 1977: 286].

Что же представляется Ю. Н. Тынянову характерным для жанра и обычно не принимаемым во внимание, чему отказывают в праве считаться пародией?

Пародия — важнейший механизм литературной эволюции, *пере-песнь*, т. е. перепев, орудие литературной борьбы, которое не всегда просто рассмотреть не только потомкам, но и современникам, поскольку пародия, особенно поэтическая, «требуется очень тонкого, микроскопического литературного зрения, для того, чтобы по достоинству оценить постепенное превращение виртуозности в изысканность, а изысканности в нарочитость» [Там же: 287]. Описанная Тыняновым ситуация очень близка к тому, что происходит в антипетраркистской «поэтике двойственности». Тынянов счел необходимым даже терминологически закрепить эту сторону пародии: «*пародичность* и есть приращение пародийных форм в непародийной функции» [Там же].

В отношении шекспировского сонета требуется «микроскопическое зрение», и его-то переводчики обнаруживают редко и достаточно случайно, про-

пуская даже то, что лежит на поверхности. Если Шекспир по какой-то причине настойчиво, даже навязчиво повторяет звук, связывая им комплекс лексически близких слов, или сами слова, то нужно ли это заметить и счесть себя обязанным в переводе на это каким-то образом среагировать? Чаще всего переводческой реакции на такого рода повторы нет. Мне приходилось говорить о сонете 9 (названном одним из комментаторов «сонетом о букве W»), где едва ли не впервые в своем сборнике Шекспир предложил сыграть читателю в игру остроумия [Шайтанов 2017а; 2017б]. В этой игре в сборнике рождается первый намек на личные отношения с адресатом, на то, что из-под маски условности впервые проглядывает лицо.

* * *

Остроумие в сонете является в разных формах и приемах. Это может быть неожиданно найденная метафора или неожиданно проработанный топос; это может быть повтор слова, в путешествие по смысловым оттенкам которого поэт приглашает читателя, обнаруживая в чем-то заштампованном и пародируемом неожиданность иных смысловых возможностей.

В английском сонете с момента его рождения остроумие было обозначено и формальным приемом — рифмованным двустушием, которого не подразумевал итальянский сонет. Предположу, что этот формальный ход в сонете был подсказан примером другого жанра — эпиграммы, в соседстве с которым английский сонет родился под пером сэра Томаса Уайета за 60–70 лет до Шекспира. Эпиграмма Уайета — восьмистишие с меняющейся рифмовкой, но с обязательным рифмованным куплетом под занавес. Он же положил начало форме английского сонета.

Эпиграмматическая концовка не просто суммировала сказанное (что значит в отношении поэтического смысла «суммировать?»), но открывала возможность заново взглянуть на весь текст, выстроить с ним далеко не однозначные отношения. Ведь даже в басне концовка предполагает не только однозначное написание, но и остроумно брошенный свет на весь рассказанный сюжет. Во всяком случае, именно так представил развитие жанра от моральной аллегории в направлении поэзии Л. С. Выготский. Отношение между основным рассказом и моралью осложняется и перестает быть однозначным по мере того, как «басня рассказывается в приеме литературной маски, и, если взять ту мораль, которую автор выводит из своей басни, мы увидим, что она ни в малой степени не вытекает из самого рассказа и скорей служит шуточным дополнением к тону всего рассказа» [Выготский 1968: 149]. В сонете роль финального куплета еще сложнее. Он не только шуточно дополняет, но остроумно переиначивает сказанное.

Отношение шекспировских рифмованных концовок к предшествующему тексту нередко остроумнее и разнообразнее по смыслу, чем это можно предположить по переводу, хотя быть вполне уверенным в том, каково это отношение, невозможно. Смысл остроумно бликует, и эти блики переводчики улавливают с трудом. Это едва ли не общая ситуация, но особенно она очевидна там, где концовка полностью переосмысляет, переворачивает ранее сказанное. Таких сонетов не так много, но они есть, к примеру, сонет 62.

В первых двух катренах Поэт повествует о том, как «самовлюбленность мною завладела» (пер. Игоря Фрадкина²), поскольку я «всеми совершенствами увенчан». Но это обольщение длится лишь до того третьего катрена, когда Поэт взглянул в зеркало и увидел грустную реальность старости: «Мое лицо изрезали года». Финальное двустиишие опровергает и самовлюбленность, и отчаяние. «Нет, я в себе твою красу пою, / Что старость вдруг украсила мою». Фрадкину в достаточной мере удалась эта парадоксальная концовка, хотя оригинал явно более сложен (или запутан) в отношении «я» и «ты»: «*'Tis thee, myself, that for myself I praise, / Painting my age with beauty of thy days*».

Почему Поэт решил, превознося себя, таким образом восхвалить красоту Друга? Сидни, воспевая Стеллу, возносил хвалу Красоте, но почему у Шекспира произошел новый сдвиг: в себе пою Друга?

Ключевое слово — *self/myself*, сопровождаемое многократным повторением местоименных форм первого лица единственного числа: *I — my — mine*, меняет свое значение по ходу лирического сюжета: первоначально — предмет греховного самолюбования, а в финале — новое «я», открывшееся в любви и преображенное красотой юного Друга.

В полной мере в этом сонете (как и в других аналогичных случаях) русские переводчики не решаются пойти на настойчивый повтор. Без сохранения в переводе местоименной вязи текст кажется лишь описательным пересказом оригинала, не поспевающим за мыслью Поэта, как будто гротескно сосредоточенной на самом себе, а в результате приводящей к пониманию своего истинного «я». И. Фрадкин по крайней мере точен в передаче заключительной мысли, тогда как нередко получается, будто Поэт просто ошибся — думал, что воспевает себя, а воспел Друга: «Ведь тот, кого я так превозносил, / Не я, а ты в расцвете юных сил» (пер. Игн. Ивановского) [Шекспир 2016: 349].

В оригинале мысль метафизичнее: истина в том, что Друг предстает как подлинное и спасительное «я», которым обладает Поэт. Идея греха обрамляет все три катрена, первый из которых открывается словом «грех» (*sin*), а третий завершается одним из иносказательных именовании дьявола — *iniquity*. Порочный круг греха разрывает красота Друга.

Помимо эпиграммы, пример для подобного смыслового кульбита в жанре сонета могла подать и античная поэзия. Ямбы — жанр (большинство греческих образцов жанра не дошли до нас или дошли в отрывках), классическим примером которого был эпод Горация «На Альфия», где ростовщик рассуждает о прелестях уединенной сельской жизни, собираясь приобрести имение, но заключительная ремарка ставит крест на его мечтаниях: «И все собрал он было к Идам денежки, / Да вновь к Календам в рост пустил!» (пер. А. Семенова-Тян-Шанского [Гораций 1970: 221]). Что это, факультативный иронический жест или условность жанрового построения? Жанровая условность, свойственная, во всяком случае, одной из разновидностей жанра: «...текст-выходка, построенный на смене планов, на “падении” из высокого в низкое» [Левинская 2003: 108].

² Переводы И. Фрадкина цитируются по сайту: <http://velchel.ru/index.php?cnt=5&sn=73&tr=21>.

Смысловое инверсирование в шекспировских сонетах носит более индивидуальный характер, чем у Сидни. Сидни отталкивался от петраркистской условности. Шекспир работает преимущественно внутри сложной сюжетной ситуации — тех личных отношений, что возникли в его сборнике. В себялюбии Поэта можно увидеть остроумно перевернутой начальную ситуацию всего сборника (сонеты 1–17), когда Друг, любя лишь самого себя, не хотел позаботиться о том, чтобы сохранить свою красоту в потомстве. Теперь же, якобы подверженный нарциссизму, Поэт в своем самолюбовании восходит от совершенства тела (*no shape so true*) к внутренним достоинствам (*worth*), которых никому не дано превзойти. Однако в третьем катрене зеркало открывает ему, какие печальные перемены рука времени в действительности произвела в нем.

* * *

Еще более личной складывается ситуация в сонете 42, где Поэту предстоит каким-то образом смириться с так называемой двойной изменой: Друг изменил ему с его же возлюбленной. Каким должен быть парадоксальный ход мысли, чтобы доказать самому себе, что измена случилась не вопреки любви к Поэту, а как ее новое свидетельство? В трех катренах дана ситуация и не скрыто горестное к ней отношение Поэта. Финальное двустилишие — выход из нее, как будто бы обретенный *happy end*: «*But here's the joy; my friend and I are one; / Sweet flattery, then she loves but me alone*». Текст приходится привести на языке оригинала, поскольку ни один русский перевод в полной мере не передает иронии смыслового перевертыша.

Сонет, играя остроумием, призван аргументировать, будто Друга и возлюбленную Поэта связывает прежде всего любовь к нему самому. Иными словами, их с Другом единство не утрачено, и в этом — радость, а если так, то и возлюбленная верна Поэту, что противоречит реальности ситуации. Вот почему в последней строке Поэт прерывает ход своей остроумно успокаивающей мысли то ли восклицанием, то ли обращением: «*Sweet flattery...*». В тексте 1609 г. после этих слов стоит запятая. Современные редакторы нередко меняют ее на восклицательный знак, отменяя возможность безличного обращения и усиливая восклицание, обращенное Поэтом к самому себе с горьким напоминанием о том, что все его логическое построение не более чем лесть или самоутешительный обман (*gratifying deception*) [Crystall, Crystall 2002: 178]. Это слово отменяет утешительный вывод, даже до того как он произнесен: «*...then she loves but me alone*».

Решающим доказательством самообмана служит то, что если все сказанное выше — правда, тогда нужно было бы согласиться, что и дама любит Поэта — его одного (!), а в ее верную и исключительную любовь он не имеет основания верить. Поэт ее любит и дважды в этом признается, а ее отношение характеризует глагол «обманывать, наносить обиду» (*to abuse*). И лишь в последней строке речь заходит о возможности ее любви, предваряя (точнее — отменяя) эту возможность словами о лести-обмане. Здесь в очередной раз намечены отношения Поэта с Дамой, которые получают развитие во второй части сборника.

Произведя в тексте замену знака на восклицательный, английские редакторы, как правило, не оговаривают того факта, что последняя строка застав-

ляет видеть лирический сюжет в совершенно ином свете, не доверяясь его риторике. Они, вероятно, (как и К. Данкен-Джоунз), находят аргумент в пользу того, будто «любя юношу, женщина в действительности любит одного Поэта», «логически и эмоционально слабым» [Duncan-Jones 2015: 194]. Впрочем, точнее говорить не о слабости аргумента, а о его остроумной обманчивости.

Не заметить в этом сонете горькой иронии как приема остроумия означало бы разрушить лирический сюжет, что и происходит в русских переводах. Они варьируют мысль о любви к Поэту и Друга, и Дамы, принимая на веру и любовь, и доказательство, произведенное в сонете: «Но если друг и я — одно и то же, / То я, как прежде, ей всего дороже...» (С. Маршак [Шекспир 2016: 185]); «Но ведь недаром ты и я — одно, / Пусть я не с ней, любим я все равно» (Игн. Ивановский [Там же: 339]). Слово *flattery* не переводится вовсе, и ирония улетучивается! А если его все же и замечают, то трактуют вопреки шекспировскому словоупотреблению и даже с противоположным смыслом: «Но друг и я — о счастье! — мы одно: / Любим я буду ею все равно» (А. Финкель [Там же: 262]).

* * *

В обоих приведенных сонетах, где концовка работает на переосмысление лирической ситуации, смысловой перевертыш возможен в силу необычайно личных и глубоких отношений с Другом на грани их двойничества. В нескольких сонетах эта новизна связи отрабатывалась одним и тем же стилистическим приемом — местоименной вязью, в которой «ты» и «я» становились неразличимы.

Русские переводчики не различают самого приема, проходят мимо него. А им отмечено самое начало личных отношений, когда еще в рамках первого, как принято считать, заказного цикла (сонеты 1–17) Поэт убеждает молодого человека (по просьбе его матери?) не растратить свою Красоту, продлить ее в потомстве, т. е. жениться. Более близкое знакомство заставляет сменить дидактику, пусть и украшенную петраркистскими блестящими стилями, на остроумие. Поэт заговорил на эвфуистическом языке светской молодежи, на языке острого ума с присущими ему каламбурными и метафизическими хитросплетениями. Таков сонет 13 — первый, где появляется местоименная вязь.

Именно здесь впервые отношения Поэта с молодым человеком окрашиваются словом *love*, дважды — в начале и в конце сонета — прозвучавшим в качестве обращения. Одновременно с этим впервые раскручивается пружина личных местоимений, как это неоднократно будет впоследствии, обозначая напряженность проникновения во внутренний мир, вырабатывая прием, подхваченный в метафизической поэзии, особенно Дж. Донном. Как будто в повторе местоимений — *ты — твой — ты сам (yourself)* — содержится призыв к молодому человеку проникнуться пониманием *себя самого*. Это русское словосочетание в полной мере соответствует неоднократно разделенному в оригинале написанию *your self*. Русских переводчиков не заинтересовала местоименная игра, пожалуй, за исключением В. Миклушевича, ограничившегося беглым повтором *ты — твой* [Шекспир 2016: 402].

O, that you were yourself, but, love, you are
 No longer yours than you yourself here live:
 Against this coming end you should prepare,
 And your sweet semblance to some other give.
 So should that beauty which you hold in lease
 Find no determination: then you were
 Yourself again after yourself's decease,
 When your sweet issue your sweet form should bear.
 Who lets so fair a house fall to decay,
 Which husbandry in honour might uphold
 Against the stormy gusts of winter's day
 And barren rage of death's eternal cold?
 O, none but unthrifths! Dear my love, you know,
 You had a father, let your son say so.

Поскольку текст 1609 г. не считается исправным, то в него вменяются. Одна из тенденций исправления, с которой трудно согласиться, — снятие некоторых запятых, которые кажутся лишь разбивающими ровное течение текста. Но текст и не должен катиться ровно, он изобилует паузами, договариванием (afterthought).

В тексте кватро 1609 г. в первой строке перед союзом *but* стоит запятая, которую современные редакторы заменяют восклицательным знаком, что едва ли верно, поскольку здесь звучит не столько пожелание молодому человеку оставаться собой, сколько сослагательное «если бы ты оставался собой [всегда], но...». Однако в тексте 1609 г. обращение *love* не выделяется запятыми, которые даже в большей мере, чем теперь, для Шекспира — знаки смысловых пауз, но не исполнения грамматических правил.

Самим собой, любимый, можешь быть,
 Пока ты здесь себе себя являешь,
 Но следует до времени решить,
 Кого себе подобным оставляешь.
 Пусть срок в аренду взятой красоты
 Не знает истечения; по кончине
 Самим собой опять предстал бы ты
 Еще милей собою в милом сыне.
 Кем будет тот, чей рухнет славный дом,
 Что мог он укрепить своею властью,
 Отринув бурю с ледяным дождем
 И голый холод смертного ненастья?
 Транжирой, милый, — здесь ответ один!
 Ты знал отца, и твой пусть знает сын.
 (пер. И. Шайтанова [Шекспир 2019: 535])

По мере того как складываются и развиваются отношения, мотив вины Друга (готового изменить Поэту) сменяется мотивом недостойности Поэта, впервые возникшим в сонете 25 и далее сопровождающим их отношения. Эта мысль посещает Поэта, устыдившегося своей настойчивой склонности простить и тем преувеличить обиду, нанесенную ему Другом в сонете 35.

Связь мотивов в стыке стоящих рядом сонетов не редкость в сборнике, свидетельствующая в пользу неслучайности композиции.

В сонете 36 ситуация изначально двусмысленна уже в силу слова *twain* в первой строке, противопоставленного слову *two*: «Let me confess that we two must be twain». Согласно Oxford English Dictionary (OED), *twain* имеет в качестве специальных значений и раздельность, и слитность, причем на оба приводятся шекспировские примеры. В первом значении (*separate, parted asunder; disunited, estranged*) приведен именно 36-й сонет, а в качестве противоположном (*a group of two; a pair, couple*) — фраза из «Бури» (IV, 16 104): «To blesse this twaine, that they may prosperous be», предваряющая брачный союз героев.

Let me confess that we two must be twain,
Although our undivided loves are one:
So shall those blots that do with me remain
Without thy help by me be borne alone.
In our two loves there is but one respect,
Though in our lives a separable spite,
Which though it alter not love's sole effect,
Yet doth it steal sweet hours from love's delight.
I may not evermore acknowledge thee,
Lest my bewailed guilt should do thee shame,
Nor thou with public kindness honour me,
Unless thou take that honour from thy name:
But do not so; I love thee in such sort
As, thou being mine, mine is thy good report.

Поэтика метафизических двусмысленностей трудно дается переводчикам. Они пытаются прояснять ситуацию, конкретизируя ее вопреки оригиналу. «Простимся несмотря на единенье...» (И. Фрадкин), «С тобою врозь мы будем с этих пор...» (А. Финкель [Шекспир 2016: 259])... Однако в оригинале ничто напрямую не указывает на разлуку (даже если предположить, как делали некоторые комментаторы, что она все еще продолжается). Попытка передать ситуацию раздельного существования в единстве любви приводит к уродливым выражениям и даже к такому поразительному признанию: «На две любви у нас один предмет» (В. Микушевич)³. Домысливание обстоятельств не спасает дела: «Внезапно павший на меня позор» (А. Финкель). Трудно сказать, справедливо ли предположение, что позор — пятно рождения или актерского ремесла, но ничто в оригинале не заставляет предполагать его «внезапности».

Вдвоем, но порознь будем мы с тобой,
Хоть на двоих любовь у нас одна:
Не поделюсь с тобой своей виной,
Со мной одним останется она.
Нам на двоих — одна любовь и честь,
Но в жизни нашей — горестный разрыв,

³ Именно таким был ранний вариант перевода (<http://velchel.ru/index.php?cnt=5&sn=73&tr=21>), впоследствии исправленный.

Он у любви, какой была и есть,
 Часы крадет, их срок укоротив.
 Мне не пристало узнавать тебя,
 Чтоб ты со мной позора не делил,
 И ты не признаешься, честь любя,
 Любовью чтобы честь не умалил.

Пусть будет так: и все же мы вдвоем,
 Ты — мой, и я чтим в имени твоём.
 (пер. И. Шайтанова; печатается впервые)

Мини-цикл, начатый сонетом 36, завершается сонетом 39: открывавшийся в первом из сонетов рифмой *twain* — *remain* цикл ею и закольцовывается. Ключевое слово *twain*, играющее оттенком смысла «вдвоем — двое», задает проблему для обсуждения: хотя и в единой любви, мы обречены быть отдельно друг от друга. Но в этом есть и свое преимущество, поскольку лишь взглядом со стороны Поэт имеет возможность воспеть Друга, восполняя их единство. Смысловая игра по поводу близости-далекости, сопровождаемая в цикле перебором числительных: *one* — *two* — *twain*, — приобретает метафизический характер (ср. «слиянность-неслиянность» у А. Блока) и не может быть сведена к разлуке, что постоянно делают русские переводчики и порой делали английские комментаторы.

В сонете 39 поводом для выяснения местоименных отношений становится обычное в елизаветинском сонете размышление на тему, как писать, как восхвалять, чтобы не впасть в лесть. Если мы составляем единое целое, то как я могу воспевать тебя, поскольку в этом случае я буду хвалить самого себя?

O, how thy worth with manners may I sing,
 When thou art all the better part of me?
 What can mine own praise to mine own self bring?
 And what is't but mine own when I praise thee?
 Even for this let us divided live,
 And our dear love lose name of single one,
 That by this separation I may give
 That due to thee which thou deservest alone.
 O absence, what a torment wouldst thou prove,
 Were it not thy sour leisure gave sweet leave
 To entertain the time with thoughts of love,
 Which time and thoughts so sweetly doth deceive,
 And that thou teachest how to make one twain,
 By praising him here who doth hence remain!

Переводчики со всей определенностью усиливают, договаривают мотив разлуки, сверх того что написано в оригинале: «Разлука тяжела нам, как недуг, / Но временами одинокий путь...» (третий катрен в переводе Маршака). У Шекспира речь (и лексический ряд) не о разлуке — то ли она есть, то ли ее нет, — а о расставании как о раздельности (*separation*), отсутствии (*absence*). Именно это последнее слово как ключевое отмечает С. Бут и дает ему подробный комментарий (приводя его к сонету 97, но делая общим для обоих тек-

стов): «...Поскольку шекспировское слово “absence” в значении “separation” передает не-географическую идею отчуждения (estrangement), то оно приобретает метафорическое значение...» [Booth 1977: 313–314].

Это значение точно охарактеризовано как негеографическое, непространственное, имеющее отношение не к разлуке, по крайней мере в первую очередь: разлука может быть, но не о ней сейчас речь.

Мою хвалу невместно петь тебе,
Как ты и есть часть лучшая меня:
Как самого себя хвалить себе,
Себя при том хвалой не уроня?
Всегда раздельно были мы и есть,
Не составляя и в любви одно,
Когда твои достоинства вознестъ
Мне только в разлучении дано.
Отсутствие! Сколь горько коротать
Пришлось бы твой досуг, когда б не ты
Дарило время о любви мечтать,
Ей сладко внемлют время и мечты;
Ты учишь: мы вдвоем, хоть я вдали,
И потому его могу хвалить!
(пер. И. Шайтанова; печатается впервые)

Сонет 39 — один из тех у Шекспира, где он предвосхищает метафизическую образность, и в данном случае можно назвать конкретное стихотворение, способное пролить свет на смысл в слове *absence*, — «Прощание, запрещающее печаль» Джона Донна. Там лишь обычные (dull sublunary) влюбленные не могут вынести *absence* в смысле разлуки, в то время как истинная любовь способна удерживать связь поверх физического отсутствия. Рождение новой стилистики угадывается в сбивающейся интонации, как будто сопровождающей спонтанную мысль, в смысловой зыбкости, которую придает тексту не вполне стандартное словоупотребление в случае ряда ключевых понятий и вязь местоимений. Так, в заключительных шести строчках «ты» (*thou*) — обращение к *absence*, а в первых двух катренах — к Другу, чье отсутствие в рифмованном заключительном двустишии подчеркнуто местоимением третьего лица: «...могу его хвалить».

Именно в такого рода шекспировских текстах мы присутствуем при рождении метафизического стиля, который фактически возникает как одна из многих тенденций шекспировской поэзии.

У меня в книге в серии ЖЗЛ [Шайтанов 2013] соответствующая глава называется «Если Джон Донн ходил в театр». Известно, что, будучи студентом-юристом одного из Иннов, он был завзятым театралом в середине 1590-х, когда на сцене появляются «Ромео и Джульетта» и в особенности «Ричард II». А в 1597 г. написан один из прославленных ранних текстов Донна — «Шторм»:

Thou which art I, (tis nothing to be soe),
Thou which art still thy self, by these shalt know,
Part of our passage...

Эту метафизическую склонность к местоименным повторам очень точно почувствовал и даже с преувеличенным нажимом передал в своем раннем переводе И. Бродский:

Ты, столь подобный мне, что это лестно мне,
Но все ж настолько «ты», что этих строк вполне
Достаточно, чтоб ты, о мой двойник, притих,
Узнав, что речь пойдет о странствиях моих...

Пародирование стиля метафизической медитации у Стерна:

Друг мой, — сказал я, — если истинно, что я — это я —
а вы — это вы...
А кто вы? — спросил он.
Не сбивайте меня с толку, — сказал я.
(пер. И. Франковского)

Вывод: переперевод неизбежен и необходим в силу ряда обстоятельств. Это перевод на меняющийся язык с языка не только все более отдаляющегося, но и все более остро рефлектируемого в своей удаляющейся и одновременно развертывающейся перспективе. Языком непосредственного восприятия в классических памятниках он перестал быть задолго до нас. Аромат ушел, возможность восстановления механизма воздействия и восприятия осталась. На пути реконструкции возможно немало обманок, мы додумываем и придумываем, чтобы делать новые поправки и тем самым находиться в состоянии живого взаимодействия с оригинальным текстом.

Источники

- Гораций 1970 — *Квинт Гораций Флакк*. Сочинения / Пер. с лат.; Ред. пер., вступ. ст., коммент. М. Гаспарова. М.: Искусство, 1970. (Б-ка античной литературы. Рим).
- Кружков 2006 — *Поэты английского Возрождения* / Пер. с англ., сост., ст., коммент. Г. М. Кружкова. СПб.: Наука, 2006.
- Сидни 1982 — *Сидни Ф. Астрофил и Стелла. Защита поэзии* / [Пер. с англ.]; Изд. подгот. Л. И. Володарская. М.: Наука, 1892. (Лит. памятники).
- Шекспир 2016 — *Шекспир У. Сонеты* / [Пер. с англ.]; Изд. подгот. А. Н. Горбунов, В. С. Макаров, Е. А. Первушина и др.; Отв. ред. А. Н. Горбунов. М.: Наука, 2016. (Лит. памятники).
- Шекспир 2019 — *Шекспир У. Сонеты в переводе Игоря Шайтанова // Как было и как вспомнилось: Шесть вечеров с Игорем Шайтановым* / Ред.-сост. Е. М. Луценко, С. А. Чердниченко. СПб.: Алетейя, 2019. С. 535–541.

Литература

- Выготский 1968 — *Выготский Л. С. Анализ басни* // Выготский Л. С. Психология искусства. 2-е изд., испр. и доп. М.: Искусство, 1968. С. 284–309.
- Грасиан 1977 — *Грасиан Б. Остроумие, или Искусство изощренного ума* / Пер. Е. Лысенко // *Испанская эстетика: Ренессанс. Барокко. Просвещение* / Сост., вступ. ст. А. Л. Штейна. М.: Искусство, 1977. С. 169–464.

- Левинская 2003 — Левинская О. Л. Древнегреческий ямб: некоторые предположения // Славянское и балканское языкознание. [Вып. 14]: Человек в пространстве Балкан. Поведенческие сценарии и культурные роли / Отв. ред. И. А. Седакова, Т. В. Цивьян. М.: Индрик, 2003. С. 102–109.
- Тынянов 1977 — Тынянов Ю. Н. О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. Теория литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 117–153.
- Шайтанов 2013 — Шайтанов И. Шекспир. М.: Мол. гвардия, 2013. (Жизнь замечательных людей).
- Шайтанов 2014 — Шайтанов И. Комментарий к переводам, или Перевод с комментарием // Иностранная литература. 2014. № 9. С. 264–278.
- Шайтанов 2016a — Шайтанов И. Перевод как интерпретация. Шекспировские «сонеты 1603 года» // Иностранная литература. 2016. № 5. С. 187–199.
- Шайтанов 2016b — Шайтанов И. Последний цикл: шекспировские «сонеты 1603 года» // Вопросы литературы. 2016. № 2. С. 101–130.
- Шайтанов 2017a — Шайтанов И. Игра остроумия в ренессансном сонете // Вопросы литературы. 2017. № 6. С. 222–236.
- Шайтанов 2017b — Шайтанов И. О. Как переводить жанр? Шекспировский сонет 9 // Лирическая эволюция: К 70-летию Дарвина (Михаила Николаевича) / Сост. и ред. В. Я. Малкина, В. И. Тюпа. М.: Эдитус, 2017. С. 110–120.
- Booth 1977 — Shakespeare's Sonnets / Ed. with analytic comment. by S. Booth. New Haven; London: Yale Univ. Press, 1977.
- Brooks-Davies 1992 — Brooks-Davies D. Introduction // Silver poets of the sixteenth century / Ed. by D. Brooks-Davies. London; Rutland, Vermont: Everyman, 1992. P. xliii–lii.
- Crystall, Crystall 2002 — Crystall D., Crystall, B. Shakespeare's words: A glossary and language companion. London: Penguin Books, 2002.
- Duncan-Jones 2015 — Duncan-Jones K. Commentary // Shakespeare's Sonnets. London et als.: Bloomsbury, 2015. (The Arden Shakespeare).
- Oppenheimer 1989 — Oppenheimer P. Inception and background // Oppenheimer P. The birth of the modern mind: Self, consciousness, and the invention of the sonnet. New York: Oxford Univ. Press, 1989. P. 3–12.

References

- Booth, S. (Ed., Analytic Comment.) (1977). *Shakespeare's Sonnets*. New Haven; London: Yale Univ. Press.
- Brooks-Davies, D. (1992). Introduction. In D. Brooks-Davies (Ed.). *Silver poets of the sixteenth century*, xliii–lii. London; Rutland, Vermont: Everyman.
- Crystall, D., Crystall, B. (2002). *Shakespeare's words: A glossary and language companion*. London: Penguin Books.
- Duncan-Jones, K. (2015). Commentary. In *Shakespeare's Sonnets*. London et als.: Bloomsbury (The Arden Shakespeare).
- Grasian, B. (1977). Ostroumie, ili Iskusstvo izoshchrennogo uma [Trans. from Gracián, B. (1642). *Arte de ingenio, tratado de la agudeza*]. In A. L. Shtein (Ed., Intro.). *Ispanskaia estetika: Renessans. Barokko. Prosveshchenie* [Spanish aesthetics: Renaissance. Baroque. Enlightenment], 169–464. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
- Levinskaia, O. L. (2003). Drevnegrecheskii iamb: nekotorye predpolozheniia [Ancient Greek iambus: Some suppositions]. In I. A. Sedakova, T. V. Tsiv'ian (Eds.). *Slavianskoe i balkanskoe iazykoznanie* [Slavic and Balkan Language Studies], [Vol. 14] *Chelovek v prostranstve Balkan. Povedencheskie stsennarii i kul'turnye roli* [Man in the Balkan space. Behavioristic scenarios and cultural roles], 102–109. Moscow: Indrik. (In Russian).

- Oppenheimer, P. (1989). Inception and background. In P. Oppenheimer. *The birth of the modern mind: Self, consciousness, and the invention of the sonnet*, 3–12. New York: Oxford Univ. Press.
- Shaytanov, I. (2013). *Shekspir* [Shakespeare]. Moscow: Molodaia gvardiia. (In Russian).
- Shaytanov, I. (2014). Kommentarii k perevodam, ili Perevod s kommentariem [Commentaries to translations, or Translation with commentary]. *Inostrannaia literatura* [Foreign Literature], 2014(9), 264–278. (In Russian).
- Shaytanov, I. (2016a). Perevod kak interpretatsiia. Shekspirovskie “sonety 1603 goda” [Translation as interpretation. Shakespeare’s “Sonnets of 1603”]. *Inostrannaia literatura* [Foreign Literature], 2016(5), 187–199. (In Russian).
- Shaytanov, I. (2016b). Poslednii tsikl: shekspirovskie “sonety 1603 goda” [The last cycle: Shakespeare’s “Sonnets of 1603”]. *Voprosy literatury* [Problems of Literature], 2016(2), 101–130. (In Russian).
- Shaytanov, I. (2017a). Igra ostromysliia v renessansnom sonete [The play of wit in the Renaissance sonnet]. *Voprosy literatury* [Problems of Literature], 2017(6), 222–236. (In Russian).
- Shaytanov, I. (2017b). Kak perevodit’ zhanr? Shekspirovskii sonet 9 [How to translate genre? Shakespeare’s Sonnet 9]. In V. Ia. Malkina, V. I. Tiupa (Eds.). *Liricheskaia evoliutsiia: K 70-letiiu Darvina (Mikhaila Nikolaevicha)* [The evolution of lyric. For the 70th anniversary of Darwin Mikhail Nikolaevich], 110–120. Moscow: Editus. (In Russian).
- Tynianov, Iu. N. (1977). O parodii [On parody]. In Iu. N. Tynianov. *Poetika. Istoriia literatury. Kino* [Poetics. History of literature. Cinema], 117–153. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Vygotskii, L. S. (1968). Analiz basni [Analysis of the fable]. In L. S. Vygotskii. *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of art], 2nd ed., enl. and rev., 284–309. Moscow: Iskustvo. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Игорь Олегович Шайтанов

доктор филологических наук
 профессор, главный научный сотрудник,
 Центр современных компаративных
 исследований, Институт филологии
 и истории, Российский государственный
 гуманитарный университет
 Россия, 125047, Москва, Миусская пл., д. 6
 Тел.: +7 (495) 250-61-15
 ведущий научный сотрудник,
 Лаборатория историко-литературных
 исследований, Школа актуальных
 гуманитарных исследований,
 Российская академия народного
 хозяйства и государственной службы
 при Президенте РФ
 Россия, 119571, Москва,
 пр-т Вернадского, д. 82
 Тел.: +7 (499) 956-96-47
 главный редактор,
 журнал «Вопросы литературы»
 Тел.: +7 (495) 629-49-77
 ✉ voplit@mail.ru

Information about the author

Igor O. Shaytanov

Dr. Sci. (Philology)
 Professor, Chief Researcher,
 Center of Modern Comparative Studies,
 Institute for Philology and History, Russian
 State University for the Humanities
 Russia, 125047, Miusskaya Sq., 6
 Tel.: +7 (495) 250-61-15
 Leading Researcher,
 Centre for Studies in History
 and Literature, School of Advanced
 Studies in the Humanities, The Russian
 Presidential Academy of National Economy
 and Public Administration
 Russia, 119571, Moscow,
 Prospect Vernadskogo, 82
 Tel.: +7 (499) 956-96-47
 Editor-in-Chief,
 journal Problems of Literature
 (Voprosy Literatury)
 Tel.: +7 (495) 629-49-77
 ✉ voplit@mail.ru

Е. В. Баевская

ORCID: 0000-0002-3899-4704

✉ lozinskyelena@gmail.com

независимый исследователь
(Россия, Санкт-Петербург)

НОВЫЙ «СИРАНО» И НОВЫЙ ПРУСТ: КАК РЕШИТЬСЯ И КАК ВЫПОЛНИТЬ

Аннотация. В статье рассматриваются высказывания двух переводчиков: Натальи Мавлевич (Россия) и Софи Бенеш (Франция), а также личный опыт автора, который заново перевел с французского языка драму Эдмона Ростана «Сирано де Бержерак» и первые две книги романа Марселя Пруста «В поисках утраченного времени». Почему переводчики берутся заново переводить литературные произведения, уже знакомые читателям по прежним переводам? Во-первых, по ряду причин переводы устаревают быстрее, чем оригинальные произведения, и конечно, каждый новый перевод старается исправить пропуски, несовершенства и ошибки предшествующих. Во-вторых, благодаря развитию оригинальной литературы того языка, на который переводят произведение, у переводчика появляются новые возможности. В-третьих, благодаря усилиям текстологов и комментаторов переводчик получает более выверенный текст и может глубже в него вникнуть. В-четвертых, каждый новый перевод предполагает со стороны переводчика более тщательное изучение литературного и исторического контекста произведения, и это сообщает переводу большую литературность. В-пятых и в-главных, когда переводчик берется за «переперевод», он этим объясняется в любви к книге, которую решил перевести несмотря ни на что.

Ключевые слова: перевод, интертекст, паратекст, общее культурное пространство, двенадцатисложник, Пруст, Ростан, «Сирано де Бержерак»

Для цитирования: Баевская Е. В. Новый «Сирано» и новый Пруст: как решиться и как выполнить // Шаги / Steps. Т. 5. № 3. 2019. С. 171–180. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-171-179.

Статья поступила в редакцию 18 декабря 2018 г.

Принято к печати 25 февраля 2019 г.

Elena V. Baevskaya

ORCID: 0000-0002-3899-4704

✉ lozinskyelena@gmail.com

Independent Researcher
(Russia, St. Petersburg)

A NEW CYRANO AND A NEW PROUST: HOW TO DARE, HOW TO PERFORM

Abstract. This paper is based on the opinions of two literary translators, a Russian (Natalia Mavlevich) and a French one (Sophie Benech), as well as on the personal experience of the author who retranslated from the French into Russian Edmond Rostand's play *Cyrano de Bergerac* and the first two books of Marcel Proust's novel *A la Recherche du temps perdu*.

Why do translators choose to retranslate literary works familiar to readers in previous translations? First, due to different reasons, translations become outdated sooner than original works. Because of this, each new translation of a work aims to make up skipped words, to correct mistakes and all kinds of flaws found in older versions. Then, the development of literature in the target language sometimes makes it possible to express more precisely in a new translation things that previously were hard to formulate. Next, results obtained by literary scholars, especially through new studies of manuscripts and new commentaries on the texts, are very helpful for making a translation more precise and more adequate. It is important to research in greater depth the historical and literary context of a book to be translated; this kind of study helps impart to translations a greater degree of "literariness". Finally, and most important, the translator chooses to retranslate a text he/she really loves, notwithstanding the fact that his or her predecessors have already made several versions of the same book.

Keywords: translation, intertext, paratext, shared cultural space, iambic hexameter, Proust, Rostand, *Cyrano de Bergerac*

To cite this article: Baevskaya, E. V. (2019). A new *Cyrano* and a new Proust: How to dare, how to perform. *Shagi/Steps*, 5(3), 171–180. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-171-179.

Received December 18, 2018

Accepted February 25, 2019

Эти заметки — не научная статья, а скорее простое рассуждение о том, почему мои друзья по цеху и я беремся за перевод книг, которые уже переведены до нас, и как это делается. Стихи заново переводили всегда и будут переводить всегда — чуть не добавила «по крайней мере в России», — но ведь ничего подобного: во Франции, к примеру, тоже постоянно создают новые стихотворные переводы, несмотря на существование предыдущих, причем хороших. И понятно почему: стихотворный перевод никогда не исчерпывает текст полностью, слишком много в стихотворной речи уровней, слишком много в ней заложено самой разной информации. Стихотворный перевод гораздо больше зависит от переводчика, чем прозаический. Французская переводчица Софи Бенеш, рассматривая в своей книге шесть переводов одного и того же стихотворения Ахматовой, формулирует задачу так: «Чтобы понять, почему выбирают разное и жертвуют разным <...> будем исходить из принципа, что каждый переводчик старался лучше передать то, что он чувствовал, и решался на какие-то жертвы или преобразования, чтобы выделить и подчеркнуть то, что казалось ему важнее всего» [Benesch 2018: 11]¹. Кроме того, несколько переводов одного и того же стихотворения имеют огромный смысл сами по себе: «Хотелось убедить читателей в том, что важно и необходимо располагать несколькими переводами великих произведений, особенно поэтических, чтобы дать ценителям возможность увидеть с разных сторон красоту, которая кажется непередаваемой, но все-таки доходит до нас благодаря нескольким энтузиастам, которые тратят часы, дни или даже месяцы, пытаясь воздать ей должное и разделить ее с нами» [Ibid.].

Да и вообще, стихи никогда не бывают окончательными: мы и читаем их всякий раз по-новому, и у поэта они рождаются часто не в один прием — что уж говорить о переводах: «А. Блок говорил, что он всегда начинает писать “на каком-то другом языке” и только потом переводит на русский. “Некоторые стихи, — признавался Блок собеседнику², — я так и недоперевел”» [Эткинд 2001: 101]. Стихи всегда остаются «недопереведенными» и дают место все новым и новым переводам на другие языки.

В отличие от поэзии, прозу и драматургию в России стали переводить заново в массовом порядке только в XX в., когда издательства «Всемирная литература» и «Academia» поставили задачу дать читателю качественные переводы, а заодно спасти от голода и нищеты художественную интеллигенцию. Вероятно, новые переводы уже переведенных книг — это объективная необходимость. Эльга Львовна Линецкая, замечательная переводчица и поэзии, и прозы, говорила нам, своим ученикам, что в среднем перевод устаревает за пятьдесят лет. Сегодня новые переводы уже переведенной прозы делаются и по решению издательств, и по страстному желанию переводчика. Процесс примерно один и тот же и в России, и во Франции. Не доверяя только своим ощущениям, я спросила двух коллег, в России и во Франции, почему они переводили уже переведенное. Все оказалось очень просто. Наталья Мавлевич рассказывает, что для нее повод для нового перевода — то, что очень хочется перевести заново! Так вышло у нее с рассказами Марселя Эме — к счастью, издательство захотело того же, что переводчик. Не то чтобы старый перевод

¹ Здесь и дальше перевод цитат мой.

² Этим собеседником был В. Б. Шкловский.

был плох, но... «Эме люблю давно и нежно. И слышу его не так, как он звучал в старом переводе. Но тут на первом месте не то, что перевод плохой, а очень хочется пожить в этом обличье, сыграть эту роль, как я ее вижу и слышу»³. А бывает, что переводчик захотел того же, что издатель: «...переводила один роман Гари (“За этой чертой ваш билет недействителен”) — второй раз. Это было предложение издателя, а мне, разумеется, очень хотелось, но я бы все-таки не взялась, если бы не считала, что роман понят не так...»⁴.

Очень похоже ответила мне и Софи Бенеш. Часто, если очень хочется что-то заново перевести, она издает эти новые переводы в собственном маленьком издательстве «Interférence». Так появились на французском «Софья Петровна» Лидии Чуковской, «Повесть непогашенной луны» Бориса Пильняка, стихи Тютчева и Ахматовой и некоторые другие ее переводы. Бывает и так, что проект рождается из разговоров с издателем, из обоюдного желания (так вышло в ее переводе полное собрание прозаических произведений Леонида Андреева) — издатель желает более полного и совершенного издания; переводчица любит этого автора и хочет его перевести заново. Исключительный случай представляла одна из самых больших удач Софи Бенеш — перевод полного собрания сочинений Бабеля: первоначально издательство «Галлимар» попросило ее прочитать пять существующих переводов «Конармии» и посоветовать, какой лучше опубликовать. Она честно проанализировала их и написала, в чем сила и слабость каждого. Проект почему-то не состоялся, но вскоре другой издатель, по счастливому совпадению знакомый с ее отзывом, написанным для «Галлимара», предложил ей... выполнить перевод всего Бабеля целиком — прозы, драматургии, дневников! А Софи, пока анализировала чужие переводы, успела полюбить автора и с радостью согласилась⁵.

К «перепереводу» побуждают и более общие закономерности. По предположению Бернара Бануна (Университет Франсуа Рабле, город Тур), потребность в новых переводах уже переведенного связана в наше время с общим стремлением к объединению культур разных стран, с выстраиванием общего культурного пространства [Banoun 2007: 14]. Это замечание отвечает моим догадкам. Я два раза переводила то, что уже было не раз переведено до меня, и оба раза у меня было ощущение, что для того, чтобы осмелиться предложить новый перевод классического произведения, я просто обязана как только могу точнее и глубже вписать его в контекст французской и русской литературы, а также литературы вообще. Выявить побольше связей, заимствований, дать более подробный комментарий, причем именно такой, чтобы связать книгу, которую я перевожу, с другими, написанными в разные эпохи, на разных языках и в разных странах. А также и сам перевод теснее связать с его интертекстом, чем это сделали до меня. Это как будто служит мне оправданием в моей дерзости. Я не могу сама себе пообещать, что переведу лучше, чем предшественники. А вот разобраться, какое место занимает эта книга среди других книг, и попытаться учесть это в своем переводе — это в моих силах.

Тем более что время в любом случае работает на переводчика. Если переводишь впервые, по горячим следам — ты первооткрыватель, и это прекрасно.

³ Из письма Натальи Мавлевич ко мне (2018).

⁴ Там же.

⁵ Из письма Софи Бенеш ко мне (2018).

Если переводишь классическую книгу, которую до тебя уже не раз переводили, — в твоём распоряжении новые более авторитетные издания, исследования, комментарии. Не говоря уж о том, что новые переводы становятся возможными благодаря новым достижениям в оригинальной литературе. Так, французский переводчик Жан-Пьер Лефевр замечает, что на французский «стало возможно наконец переводить Гейне после того, как во Франции появился Аполлинер» [Lefebvre 2007: 41]. Ещё дальше зашел ироничный Марсель Пруст (тоже, кстати, профессиональный переводчик): «Талантливому переводчику, когда он более или менее точно воссоздает старинного автора, достаточно добавить к нему от себя что-то такое, что, будь оно подписано именем современника и опубликовано само по себе, казалось бы приятным и не более, — но этим добавлением он придает потрясающее величие своему поэту, который словно играет на клавиатуре нескольких столетий. Созданная переводчиком книга оказалась бы вполне заурядной, будь она опубликована как его собственное произведение. А в качестве перевода она кажется шедевром. Время отнюдь не мимолетно, оно стоит на месте» [Proust 1987–1989 (2): 711]. В этом смысле после Пастернака с его ошеломляющей открытостью, распахнутостью и бесстрашной метафорикой, после Мандельштама с его «упоминательной клавиатурой» и цитатой-цикадой и после Бродского с его текучей медитативностью стало возможно переводить Пруста, прихватывая на клавиатуре лишний диапазон.

Но я-то решилась на новый перевод «Поисков потерянного времени» не из высоких соображений, а из-за *passé composé*. Как-то раз я внимательно прочитала первую фразу романа: «*Longtemps, je me suis couché de bonne heure*» и из любопытства посмотрела, как ее перевели на русский: «Давно уже я стал ложиться рано»; «Давно уже я привык укладываться рано». Нет, не так! Получалось, что наш герой, рассказчик Марсель, давно начал ложиться рано, что и понятно, ведь он болен, но и сейчас он по-прежнему ложится рано и страдает от бессонницы — а вот это неправильно! На самом деле когда-то давно он рано ложился, не мог уснуть, прислушивался к ночным звукам в доме, но теперь-то все переменялось. Он по ночам не спит, а пишет свою книгу. Чтобы это осознать, нужно прочесть седьмой том романа, «Обретенное время». Или просто зацепиться за грамматическое время, прошедшее сложное, означающее завершённое действие в прошлом, имеющее, однако, какую-то связь с настоящим моментом. Получалось, что в обоих существующих русских переводах искривлена временная структура романа.

И все же я бы наверняка не набралась духу переводить все заново из-за одной первой фразы, если бы в том же году, работая в парижской Национальной библиотеке, не поняла, что новый перевод надо делать в любом случае, потому что в конце 1980-х годов во Франции были подготовлены новые текстологически выверенные издания, благо в рукописном отделе Национальной библиотеки Франции появилось много ранее не известных рукописей Пруста. В прежних изданиях было много ошибок и неточностей, и отчасти в этом виноват сам Марсель Пруст, потому что, когда ему давали корректуру книги, он ее не правил, а тут же начинал переписывать заново. Текст становился еще лучше, но зато какие-то огрехи и описки все равно оставались, потому что автор был просто не способен как следует выправить корректуру, не видел опечатки и пр., а только вписывал новые и новые варианты. Причем сам Пруст

готовил к печати только четыре первые тома, остальные выходили уже после его смерти. Брат и друзья, занимавшиеся подготовкой к печати, не во всем разобрались, почерк у него был плохой, поправок и добавлений очень много. И вот в 1980-е годы подготовили наконец наиболее достоверный на сегодня вариант текста, соответствующий последней воле автора [Proust 1987–1989]. И это издание повлекло за собой новые переводы романа в разных странах.

Все это вроде бы давало мне право на новую попытку, и я, обзаведясь четырехтомником Пруста в авторитетной серии «Библиотека Плектры» издательства «Галлимар», перевела всю первую часть первого тома. И поняла, что у меня с романом происходит то же, что у повествователя (он же главный герой), когда он, проезжая в экипаже и сидя рядом с кучером, увидел три колокольни:

Изучая, отмечая форму их шпилей, перемещение очертаний, залитые солнцем стены, я чувствовал, что не могу проникнуть вглубь моего впечатления до конца: что-то остается за этим движением, за этим сиянием, что-то такое, что они словно несли в себе, но одновременно и прятали (разрядка моя. — Е. Б.) [Пруст 2017: 226].

Тогда я надолго отложила перевод и принялась штудировать Пруста, сам роман, то, что о нем написано, произведения его современников и прямых предшественников. И вот когда я уже свободно ориентировалась в «Поисках», более или менее привыкла к интонации, образам, героям, обзавелась знакомыми прустоведами, к которым можно было обратиться за помощью в трудных случаях, тогда работа пошла. Сейчас я в середине третьего тома. Сначала я очень боялась невольных совпадений с прежними переводами (я их нарочно не перечитывала, чтобы память не подвела), но теперь мне кажется, что совпадений не происходит: каждая фраза дает простор для разных прочтений и интерпретаций, и каждый переводчик (а также и каждый читатель!) читает и толкует ее на свой лад, не отступая от оригинала.

Дело в том, что у «Поисков» есть одна особенность, располагающая к новым переводам: местами эта проза очень поэтична. Один из источников романа — жанр стихотворения в прозе, которому Пруст отдал должное в молодости, поэтому в романе немало страниц, которые, если прочитать их отдельно, легко признать стихотворениями в прозе. Эти отрывки Пруст даже печатал в журналах перед выходом в свет нового тома как независимые фрагменты; тем самым он привлекал внимание к предстоящей публикации. А как уже было сказано, поэзию всегда переводят заново больше и охотней, чем прозу, благодаря ее большей открытости и незавершенности.

Я, конечно, не сравнивала подробно свой перевод с предшествующими, хотя иногда заглядывала в них на всякий случай, переведя какой-то пассаж, особенно на первых порах. Но у меня выработалась своя путеводная нить: я пытаюсь честно следовать простым правилам, которых придерживался Пруст, переводя Рёскина: работать медленно и докапываться до смысла каждого темного места. Кроме того, неизбежное малокровие переводного текста по сравнению с оригиналом я стараюсь компенсировать тем, что осторожно конструирую «второй интертекст» рядом с первым, богатейшим интертекстом Пруста. (Под интертекстом я понимаю здесь всю совокупность текстов, при-

сутствующих в данном тексте в виде заимствований или основы для пародии или пастиша.) Этот мой «второй интертекст» состоит из осторожных отсылок к литературе на русском языке, которые я вкрапляю в «паратекст», т. е. во всё, что в книге окружает текст самого Пруста. Для этого понадобилось самой писать предисловия и примечания к каждому тому, а в них, когда представляется случай, проводить параллели, подбрасывать читателю ассоциации, связанные с русской культурой рубежа веков, подбирать к предисловиям эпитафии из русской поэзии. Скажем, в первом томе друг рассказчика Блок цитирует как образец бессмыслицы строчку из Мюссе «Белеющий Камир и белый Олооссон», но интересно, что это же стихотворение Мюссе привлекло и Владимира Набокова, который его перевел на русский язык. К сожалению, у Набокова именно эта строка переведена недостаточно точно, чтобы служить композиционным отражением в романе строчки из Мюссе. Пришлось в тексте романа дать собственный перевод этой строки, но уж зато в комментарии процитировать всю строфу в переводе Набокова, прямого наследника русского Серебряного века и в оригинальной поэзии, и в переводной, чтобы читатели почувствовали, что стихотворение Мюссе нам тоже не чужое, а родное. А объясняя в комментариях, что такое «карта нежности», я вместо стандартного примечания об авторе и цитируемом произведении просто привела соответствующий пассаж из романа «Жизнь господина де Мольера» Михаила Булгакова. Вместо того чтобы самой объяснять в примечаниях, кто такие художники Джотто и Мантенья, Беноццо Гоццолли и Витторе Карпаччо, я привожу соответствующие выдержки из книги Павла Муратова «Образы Италии», первые два тома которой вышли в 1911–1912 гг., как раз накануне выхода в свет романа Пруста.

И все-таки всякий раз я бралась за новый перевод произведения, уже переведенного, не от чистых эмоций, а под формальным предлогом. Заново переводить «Сирано де Бержерака» Эдмона Ростана меня заставил... александрийский стих. Как внимательная студентка Ефима Григорьевича Эткинда, я еще на первом курсе узнала, что «содержание без формы вообще не существует, а форма всегда и безусловно содержательна. Как только меняется форма, пускай даже один какой-нибудь элемент формы, так сразу же — хочет того поэт или нет — меняется содержание: при другой форме текст значит уже нечто иное» [Эткинд 1970: 221]. Я прочла «Сирано» по-французски, обнаружила, что пьеса написана сплошь александринами и в свои восемнадцать лет уразумела все же, что вольный ямб и александрийский стих — совершенно разные вещи и что Ростан не случайно в начале XX в. написал свою героическую комедию о поэте и драматурге XVII в. именно старинным двенадцатисложником с цезурой и чередованием мужских и женских рифм. А оба предшествующих русских перевода были выполнены как раз вольным ямбом. Поэтому они прекрасно вписывались в русскую драматургическую традицию, идущую еще от «Горя от ума», но зато теряли важный элемент смысла, заложенный в оригинале.

Однако формального предлога для нового перевода опять-таки оказалось мало. И когда он был более или менее готов, мы с моим другом и коллегой Михаилом Яновым по совету Нины Александровны Жирмунской окружили пьесу Ростана сложно сконструированным интертекстом: под одним переплетом были собраны и пьеса Ростана (в моем переводе), и тексты реального Сирано

(стихи, письма, памфлет), и то, что в XIX в. написали о Сирано французские романтики, заново его открывшие (все эти произведения перевел Яснов; см.: [Ростан 1997]). Это имело смысл еще и потому, что именно благодаря статьям Теофиля Готье и Шарля Нодье Ростан открыл для себя и полюбил исторического Сирано. Ну и, конечно, примечания к книге мы тоже написали сами.

Пожалуй, чтобы решиться на новый перевод, переводчику всегда, кроме любви к автору и тексту, нужен формальный предлог, будь то грамматическое время или стихотворный размер. Далее, чем поэтичнее текст, тем больше он располагает к новым переводам. И, наконец, чтобы выполнить перевод, имея за спиной блестящих предшественников, нужно постараться открыть для себя этот текст как бы заново, как будто его еще никто и не читал никогда, вникнуть в окружающую его и связанную с ним литературу по возможности глубже, чем это делали предшественники, заново пережить историю его создания и постараться сделать его фактом родной литературы. В «Обретенном времени» Пруст печально заметил, что «книга — это большое кладбище, где на большинстве могил уже невозможно разобрать стертые имена». Может быть, каждый новый перевод отчасти и восстанавливает эти стертые имена.

Источники

Пруст 2017 — *Пруст М.* В сторону Сванна / Пер. Е. Баевской. СПб.: Азбука, 2017.

Ростан 1997 — *Ростан Э.* Сирано де Бержерак / Пер. Е. В. Баевской; Сост. и коммент. Е. В. Баевской, М. Д. Яснова. СПб.: Наука, 1997.

Proust 1987–1989 — *Proust M.* À la recherche du temps perdu / Edition publiée sous la dir. de J.-Y. Tadié. 4 vol. Paris: Gallimard, 1987–1989 (Bibliothèque de la Pléiade).

Литература

Эткинд 1970 — *Эткинд Е.* Разговор о стихах. М.: Дет. лит., 1970.

Эткинд 2001 — *Эткинд Е.* Проза о стихах. СПб.: Знание, 2001.

Banoun 2007 — *Banoun B.* En aval et en amont: raisons de retraduire // Traduire-retraduire / Éd. par B. Banoun, I. Weber Henking. Lausanne: Centre de traduction littéraire de Lausanne, 2007 (Théorie; № 49). P. 13–17.

Benech 2018 — *Benech S.* Une Élégie du Nord d'Anna Akhmatova. Lormont: Éditions Le Bord de L'Eau, 2018.

Lefebvre 2007 — *Lefebvre J.-P.* Retraduire Hypérion // Traduire-retraduire / Éd. par B. Banoun, I. Weber Henking. Lausanne: Centre de traduction littéraire de Lausanne, 2007 (Théorie; № 49). P. 35–47.

References

Banoun, B. (2007). En aval et en amont: raisons de retraduire. In B. Banoun, I. Weber Henking (Eds.). *Traduire-retraduire*, 13–17. Lausanne: Centre de traduction littéraire de Lausanne (Théorie; 49). (In French).

Benech, S. (2018). *Une Élégie du Nord d'Anna Akhmatova*. Lormont: Éditions Le Bord de L'Eau. (In French).

- Etkind, E. (1970). *Razgovor o stikhakh* [A conversation about verse]. Moscow: Detskaia literatura. (In Russian).
- Etkind, E. (2001). *Proza o stikhakh* [Prose about poetry]. St. Petersburg: Znanie, (In Russian).
- Lefebvre, J.-P. (2007). Retraduire Hypérion. In B. Banoun, I. Weber Henking (Eds.). *Traduire-retraduire*, 35–47. Lausanne: Centre de traduction littéraire de Lausanne (Théorie; 49). (In French).

* * *

Информация об авторе

Елена Вадимовна Баевская

PhD

независимый исследователь,
переводчик (французский, английский,
немецкий, итальянский, испанский языки)
Россия, Санкт-Петербург

✉ lozinskyelena@gmail.com

Information about the author

Elena V. Baevskaya

PhD

Independent Researcher,
Translator (French, English, German,
Italian, Spanish)
Russia, St. Petersburg

✉ lozinskyelena@gmail.com

Е. Бальзамо

✉ elena.balzamo@gmail.com

независимый исследователь (Франция, Шартр)

«Муки совести» Августа Стриндберга — муки переводчика (и исследователя)

Аннотация. В статье рассматриваются шесть переводов рассказа Августа Стриндберга «Муки совести» (1885 г.): на французский, немецкий и русский языки, опубликованных в 1885–1919 гг. В центре внимания находятся принципы и практика перевода, влияние автора на деятельность переводчика, соотношения между существующими переводами и — подчас весьма значительные — изменения, к которым приводит использование переводчиком не оригинала, а переводного текста. Герой рассказа Стриндберга — прусский офицер, который в 1871 г. дал приказ расстрелять французских партизан, после чего сошел с ума от раскаяния, вылечился в швейцарском санатории и сделался убежденным пацифистом, мечтающим о создании Европейского Союза. Если первый французский переводчик в 1885 г. перевел весь рассказ целиком, то второй, точнее вторая (печатавшаяся под мужским псевдонимом австро-венгерская графиня), в 1894 г. опустила всю вторую часть, поскольку переводила не с оригинала, а с немецкого, тоже неполного перевода. Тем не менее Стриндбергу перевод понравился, поскольку за прошедшие девять лет он успел охладеть к той утопической тематике, которой был увлечен в 1885 г., а в новом, декадентском контексте удаление миротворческой части и акцент на безумии героя пришлись весьма кстати. Вольно обошелся с оригиналом и русский переводчик 1919 г.: гуманистический монолог в его варианте произносит не священник, а старуха-трактирщица.

Ключевые слова: перевод, верность оригиналу, Стриндберг, культурные связи, шведская литература, скандинавистика, натурализм, декаданс, пацифизм

Для цитирования: Бальзамо Е. «Муки совести» Августа Стриндберга — муки переводчика (и исследователя) // Шаги/Steps. Т. 5. № 3. 2019. С. 180–192. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-180-192.

*Статья поступила в редакцию 23 декабря 2018 г.
Принято к печати 9 марта 2019 г.*

E. Balzamo

✉ elena.balzamo@gmail.com

Independent Researcher (France, Chartres)

“REMORSE” BY AUGUST STRINDBERG: TRANSLATOR’S AND SCHOLAR’S TORMENTS

Abstract. The article examines six different translations of August Strindberg’s short story “Samvetsqval” (Remorse) (1885), namely, two French ones, two Russian ones and one German, published between 1885 and 1919. The focus is put on translation strategies, on the way the author influences the translator’s activity, on the relationship between different versions and on the — sometime quite dramatic — changes that text can result when the translation is made not from the original but from a “relay” text — from another translation. In Strindberg’s story, the hero, a Prussian officer, orders the execution of French partisans taken prisoner in 1871, is tormented by remorse, becomes mad, recovers his mental health in a Swiss sanatorium and become a convinced pacifist dreaming about a Union of European Nations. The first French translation (1885) was complete, however the second one (1894), made by an Austro-Hungarian countess who published under a pseudonym, omitted half of the story because it was made not from the original, but from an incomplete German version. Nevertheless, Strindberg himself was satisfied with the result, because during the nine years that passed since the publication of the original story he had lost interest in those utopian ideas that had occupied his mind in 1885. Moreover, in the new “decadent” context the accent placed on the individual psyche instead of the pacifist theme seemed to him more appropriate. The Russian translation of Strindberg’s story, published in 1919, also takes considerable liberties with the original text: the long humanistic monolog, the “highlight” of the story, is no long pronounced by a priest, but by a woman innkeeper.

Keywords: translation, exactitude, Strindberg, cultural interaction, Swedish literature, Scandinavian studies, naturalism, decadence, pacifism

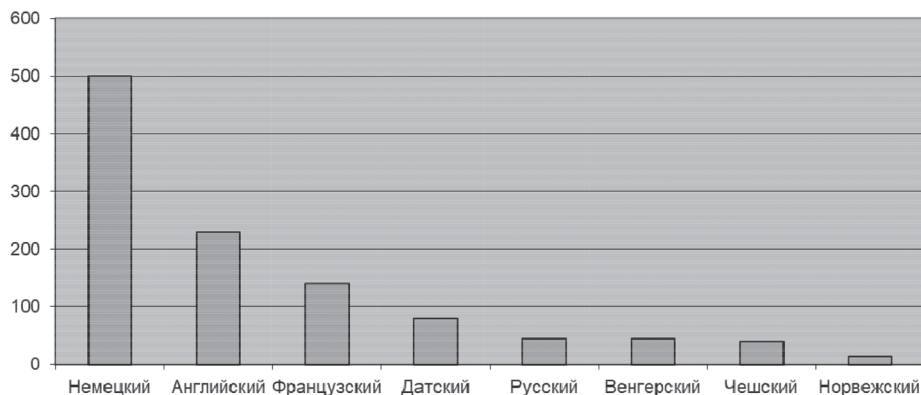
To cite this article: Balzamo, E. (2019). “Remorse” by August Strindberg: Translator’s and scholar’s torments. *Shagi / Steps*, 5(3), 180–192. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-180-192.

Received December 23, 2018

Accepted March 9, 2019

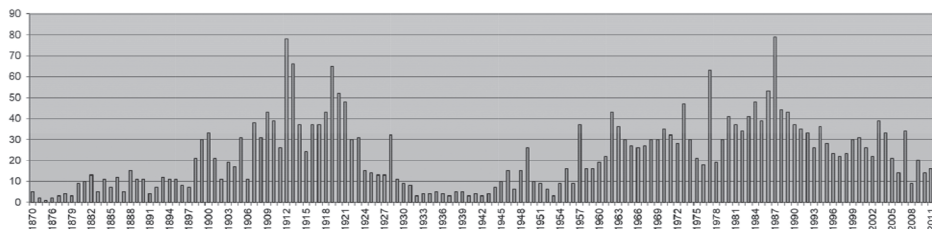
Полное собрание сочинений [Strindberg 1984–2012] Августа Стриндберга (1849–1912) насчитывает 73 тома. Оно включает драматургию, романы, рассказы, эссеистику, научные трактаты, статьи, рецензии, стихи и поэмы. Отдельное издание составляют 22 тома писем [Strindberg 1948–2001]. В фондах Королевской библиотеки в Стокгольме хранится также так называемый Зеленый мешок (Gröna säcken) — объемистый архив писателя. Переводили эту огромную массу текстов на разные языки по-разному, в зависимости от места и времени.

Соотношение переводов на разные языки



Соотношение переводов Стриндберга на разные языки
Ratio of translations of Strindberg into various languages

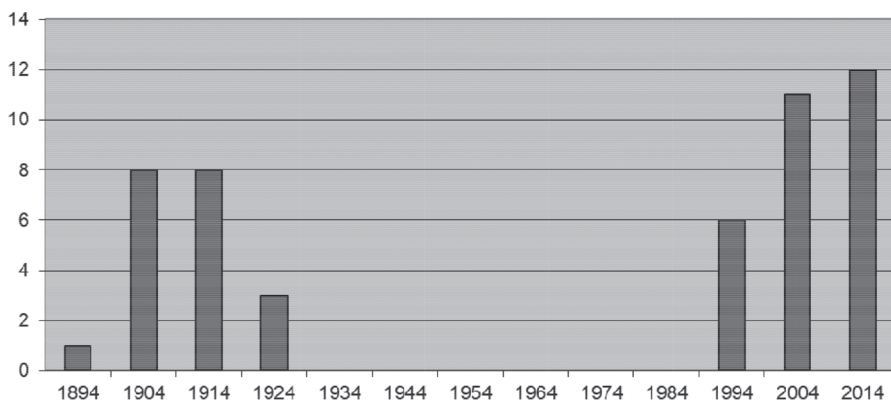
Динамика переводов по всем странам



Динамика переводов Стриндберга. 1870–2011
Translations of Strindberg, 1870–2011

Чаще всего переводили (и переводят), естественно, драматические произведения (около 60 пьес), значительно реже прозу, не говоря уже о поэзии. Поэтому имеет смысл обратиться к прозаическому тексту, которому в этом смысле повезло, — «Мукам совести». Это рассказ о прусском офицере, который во время франко-прусской войны 1871 г., подчиняясь воинскому уставу, дает приказ расстрелять группу взятых в плен французских партизан. От угрызений совести он сходит с ума и пытается покончить жизнь самоубийством, выбросившись из окна. Во второй части рассказа речь идет о его постепенном выздоровлении в швейцарском санатории, и в финале герой становится убежденным пацифистом и мечтает о новой общности — Евросоюзе (одно из многих пророчеств писателя, которым суждено было сбыться).

Переводы на русский язык



Переводы Стриндберга на русский язык
Translations of Strindberg into Russian

Первоначально текст был опубликован в сборнике «Утопии в действительности» (*Utopier i verkligheten* [Strindberg 1885c]). На французский язык он переводился трижды:

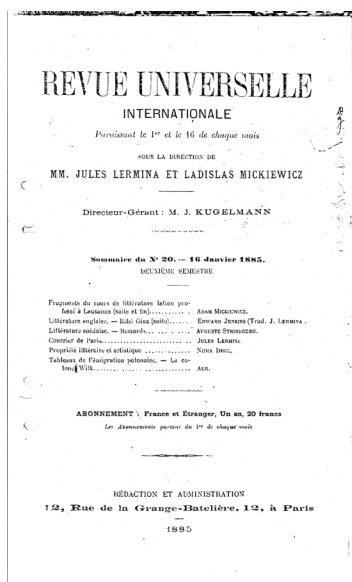
1) под заголовком «*Remords*» (с пометкой «авторизованный перевод») в журнале «*La Revue universelle internationale*» (1885, № 20–22, пер. Jules Kramer) [Strindberg 1885b];

2) под заголовком «*Tortures de conscience*» в журнале «*La Revue des revues*» (1894, № 8–9, пер. Jean de N  thy) [Strindberg 1894a], а затем в антологии «*Nouvelles scandinaves*» [Strindberg 1894b];

3) под заголовком «*Remords*» в сборнике «*Utopies dans la réalité*» (пер. Elena Balzamo, Pierre Morizet) [Strindberg 2003: 187–240].

Первый перевод вышел практически одновременно с оригиналом. Он был сделан по заказу самого Стриндберга, который в эти годы пытался завоевать французский рынок (и для этого был готов даже писать прямо по-французски; во всяком случае, уехав из Швеции в 1883 г., он почти сразу перешел на французскую тематику). Стриндберг наблюдал за процессом перевода, и если поначалу он был доволен швейцарцем Крамером, то вскоре его мнение меняется, и он отзываясь о нем (в письмах) все более резко.

Отношения с Крамером ухудшились еще и потому, что Стриндберг имел обыкновение заказать перевод, а потом отослать переводчика за гонораром к издателю: «...если Крамер потребует гонорар за перевод “Мук совести”, пожалуйста, заплати ему», — просит он своего шведского издателя Карла-Отто Боньера (25 мая 1884 г.) [Strindberg 1948–2001 (4): 182]. С Крамером они впоследствии окончательно рассорились, и долгое время найти постоянного переводчика на французский язык Стриндбергу не удавалось, поэтому он с радостью хватался за любую возникавшую возможность. История со вторым переводом рассказа в этом смысле показательна.



Revue universelle, 1885, № 20. Оглавление
Revue universelle, 1885, no. 20. Contents

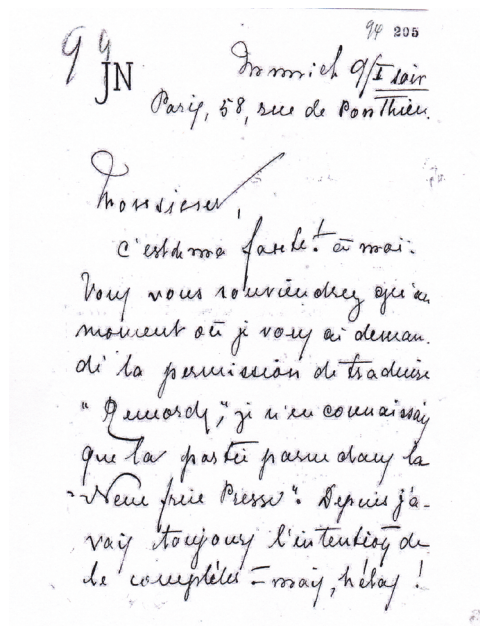
Эта история имела место 10 лет спустя после выхода первого перевода, и на этот раз инициатива исходила не от автора, а от самого переводчика, Жана де Нети (Jean de Nèthy). Имя это — псевдоним, под которым скрывалась дама, австро-венгерская графиня Эмми де Немети (Emmy de Némethy, 1863–?), переводчица и собирательница фольклора. Ее переписка со Стриндбергом сохранилась не полностью, его письма до нас не дошли. Но он упоминает о ней весьма благожелательно в письме к третьему лицу, выражая радость по поводу нового контакта и новых потенциальных возможностей: «Еще есть г-н Жан де Нети <...> знакомый, которого интересуется моя драматургия, — с ним следует связаться», — пишет он приятелю, художнику Роберту Терерстрему (Robert Thegerström) 25 ноября 1891 г. [Strindberg 1948–2001 (8): 376]. О том, что Нети — женщина, он умалчивает...

Уже при беглом знакомстве с двумя французскими переводами бросается в глаза вопиющее различие: во втором не хватает почти половины текста! Рассказ заканчивается эпизодом, в котором герой сходит с ума, и то, что текст неполный, нигде не оговорено. Автор, естественно, не мог этого не заметить и, очевидно, поинтересовался у переводчицы, в чем дело. Вот ее ответ от 1 января 1894 г.:

Милостивый государь,

Это я во всем виновата. Вы помните, когда я обратилась к Вам за разрешением перевести «Муки совести», я располагала лишь частью, опубликованной в «Neue freie Presse». И хотя позже я собиралась добавить недостающее, к сожалению, г-н Фрико срочно требовал скандинавский рассказ, а мне так хотелось начать мою серию переводов с замечательных страниц, Вами созданных...¹

¹ Письмо хранится в Королевской библиотеке (Kungliga biblioteket) в Стокгольме.



Письмо Э. де Немети Стриндбергу от 1 янв. 1894 г.
E. de Némethy's letter to Strindberg, Jan 1, 1894

Из этого следует, что перевод был сделан не с шведского оригинала, а с немецкого текста. Речь идет о публикации рассказа, озаглавленного «Gewissensqual», в газете «Neue Freie Presse» за 23 июля 1885 г. [Strindberg 1885a]. Автор перевода — Матильда Прагер (Mathilde Prager, 1844–1921), перевод которой охарактеризован самим Стриндбергом в письме к ней как «великолепный», несмотря на то что и там не хватает половины: «Сударыня, спасибо за любезное письмо и номер газеты со сделанным Вами великолепным переводом “Мук совести”, хотя в нем и не хватает лучшей его части...», — пишет он переводчице 30 сентября 1885 г. [Strindberg 1948–2001 (5): 177].

Сказанное означает, во-первых, что в 1894 г. Э. де Немети не располагала шведским оригиналом, и, во-вторых, что она не знала о существовании перевода Крамера десятилетней давности (о чем Стриндберг, разумеется, предпочел умолчать).

Более того — если бы переводчица действительно хотела исправить ошибку, добавив опущенную часть текста, такая возможность у нее была: перевод рассказа был напечатан не только в «La Revue des revues» (№ 8–9 за 1894 г.), но и в ею же составленной антологии «Nouvelles scandinaves», вышедшей в том же 1894 г. И если она этого не сделала, очевидно, у нее были на то свои причины.

Напомним, что сборник «Утопии в действительности» [Strindberg 1885c], включает пять рассказов, в каждом из которых Стриндберг пытается обрисовать контуры справедливого государственного устройства. Для него 1880-е годы — период увлечения утопическим социализмом, Чернышевским, сенсимонистами и пр., и каждый рассказ посвящен одному из аспектов общества будущего.

С этой точки зрения вторая часть «Мук совести», где речь идет о грядущем мирном союзе европейских стран, особенно важна.

Не случайно, что перевод Крамера, вышедший в журнале радикального направления «*La Revue universelle internationale*», предварен предисловием главного редактора, поляка Ладисласа Мицкевича (*Ladislas Mickiewicz*), который делает акцент именно на социальном аспекте текста — на «вечной проблеме угнетения слабого сильным» — и восхищается автором, призывающим «изо всех сил работать на освобождение народов» [*Strindberg 1885b: 239*].

Десять лет спустя, ко времени создания второго перевода, ситуация в корне изменилась. К этому времени Стриндберг уже полностью отошел от социальной тематики, отныне его интересуют человеческая личность, проблемы индивидуальной психики, пресловутая «борьба умов». Вдобавок в европейской литературе 1890-е годы — эпоха декаданса, увлечения оккультизмом: Гюисманс, братья Гонкур, Сар Пеладан... Стриндберг, живущий в это время Париже, жадно впитывает новые веяния.

Публикация рассказа (на этот раз первоначальное французское название «*Remords*» превращается в «*Tortures de conscience*», т. е. «угрызения» заменено более сильным словом, буквально «пытки») в антологии «*Nouvelles scandinaves*», составленной Немети, позволяет прочесть старый текст в совершенно ином ключе. Тринадцать рассказов скандинавских авторов являют собой панораму новой декадентской литературы Северной Европы. В нем представлены решительно все наиболее значительные ее представители: финн К.-А. Тавастшерна (К.-А. Tavastsjerna) новеллой «Недоразумение», соседствующей с «*In Asiam profectus*» шведки Амали Скрам (*Amalie Skram*), «*Sensitiva amorosa*» и «Матерубийство» шведа Улы Хансона (*Ola Hansson*), там же опубликованы норвежцы Хольгер Драхман (*Holger Drachman*), Арне Гарборг (*Arne Garborg*), Кнут Гамсун (*Knut Hamsun*), датчанин Й.-П. Якобсен (*J. P. Jacobsen*). Таким образом, рассказ Стриндберга оказывается помещенным в контекст, не имеющий ничего общего с первоначальным замыслом — замыслом «Утопий».

Но не только новый контекст меняет характер рассказа: этому способствует в первую очередь ампутация его второй части. Повествование оканчивается сумасшествием героя, и таким образом на первый план выдвигается хрупкость индивидуального сознания, бесповоротность его разрушения, тогда как социально-политический аспект отходит на второй план.

* * *

Обратимся теперь непосредственно к тексту переводов. Парадоксальным образом перевод Крамера, сделанный со шведского, авторизированный, полный, точный, без купюр, оказывается с художественной точки зрения значительно слабее нарушившей все переводческие правила и заветы Немети. Очевидно, на качестве перевода Крамера сказался надзор Стриндберга, да и сам он, судя по другим его работам, отнюдь не был гениальным переводчиком.

Перевод 1894 г., как уже сказано, следует немецкому тексту Матильды Прагер, основному переводчику Стриндберга до появления на сцене Эмиля Шеринга (*Emil Schering, 1873–1951*), и в нем, естественно, обнаруживаются те же купюры — и те же добавления. Взять, к примеру, патетический монолог священника, укоряющего героя в бесчеловечности:

Det finns en liten förrädare med en fackla i handen, en ängel som går med en korg rosor och beströr avskrädeshögarne i livet; det är en lögnens ängel, och hon heter: det sköna! Hedningarne hava dyrkat henne i Grekland, förstarne hava omhuldat henne, ty hon har förvänt synen på folket, så att de icke sett sakerna sådana de äro. Hon går igen i hela livet, och förfalskar, förfalskar! Varför ni krigare, varför klädas ni i granna dräkter med guld och lysande färger? Varför arbeta ni alltid under musik och flygande fanor? Är det icke för att dölja vad som ligger bakom ert yrke. Om ni älskade sanningen, skulle ni gå i vita blusar, som slaktare så att blodfläckarne syntes rätt väl; ni skulle gå med kniv och mörkpryl som styckmästare i slaktarboden, med bilor drypande av blod och klubbiga av talg! I stället för musik-kårer skulle ni fösa en skara tjutande människor framför er, människor som blivit vansinniga av synerna på slakt-fältet; i stället för fanor skulle ni bära svepningar, och på trossen draga likkistor! [Strindberg 1984–2012 (19): 158].

Крамеровский перевод 1885 г. передает выделенный разрядкой отрывок точно, хотя и весьма неуклюже:

Si vous aimez la vérité, vous iriez en blouses blanches comme des bouchers, afin que les traces de sang fussent d'autant plus visibles ! Vous iriez avec le couteau à dépecer et l'alène à moelle comme les dépeceurs dans les étals de bouchers, avec des haches dégouttant de sang et poisseuses de graisse ! Au lieu de vos fanfares, vous pousseriez devant vous une troupe d'hommes hurlants... d'hommes devenus fous des visions des champs de bataille. Vos drapeaux seraient remplacés par des draps mortuaires, vos fourgons seraient chargés de cercueils [Strindberg 1885b (21): 263].

В версии же 1894 г. налицо лакуна, наспех заделанная:

Un ange, une torche à la main, un panier de roses au bras, dissémine ces roses sur les fumiers de la vie. C'est l'ange mensonger et il s'appelle le Beau ! Les païens l'ont adoré en Grèce, les princes de tous temps l'ont serré pleins de tendresses dans leurs bras, car c'est lui qui transforme les choses au point que les hommes ne les voient plus telles qu'elles sont. Il traverse toutes nos vies, et fausse, fausse, fausse tout ! Pourquoi, ô guerrier, pourquoi faites-vous votre métier au son de la musique, les bannières flottantes, sinon pour cacher l'odieux? [Strindberg 1894a: 271–272].

Этот текст — дословный перевод с немецкого, в котором упомянутый абзац, финал монолога священника, соответственно, тоже отсутствует:

Es gibt einen kleinen Verräther mit einer Fackel, in der Hand, einen Engel, der mit einem Korbe Rosen umherwandert und die Dunghaufen des Lebens überstreut. Es ist das Lügenengel und er heißt: Das Schöne! Die Heiden in Griechenland haben ihn angebetet, die Fürsten ihn mit

Zärtlichkeit in ihre Arme geschlossen, denn er verkehrte der Menschen Sinn, daß sie die Dinge nicht sahen, wie sie waren. Er geht im Leben um und verfälscht, verfälscht! Weßhalb, ihr Krieger, weßhalb verrichtet ihr eure Arbeit bei fliegenden Bannern und unter den Klängen der Musik? Ist es nicht, um zu verbergen, was dahinter ist? [Strindberg 1885a: 6].

Кроме того, французская переводчица позволяет себе небольшие вставки, «поясняющие» или «улучшающие» текст — иногда следуя за немецким текстом, иногда по собственной инициативе:

Herr von Bleichroden hade rusat ur sängen och kastat sig ut genom fönstret. På gården greps han av några av sitt folk, som han ville bita i vänstra sidan. Därpå bands han och fördes till högvarterets ambulans att såsom angripen av fullt utbildat vansinne forslas till ett hospital [Strindberg 1984–2012 (19): 159].

становится в ее переводе:

M. de Bleichroden poussa un cri déchirant, sauta du lit, et, avant que le prêtre ait pu le retenir, il s'était précipité par la fenêtre. Dans la cours, les soldats le saisirent. Il voulut les mordre. Fortement lié, on l'amena à l'ambulance, au quartier général, et de là on le transporta, gravement atteint, dans une maison de santé [Strindberg 1894b: 276]².

Выделенные слова — добавления, первое есть уже в немецкой версии, второе — лишь во французской. Результат — драматизация текста и нагнетание патетики.

Еще один пример:

Den sjuke som numera vred sig i konvulsioner, knäppte i hop händerna till bön och tuggade runt om naglarne [Strindberg 1984–2012 (19): 158] —

у Немети превращается в:

Le malade, qui se tordait en convulsions, joignit les mains d'un geste de prière, puis se mordit les doigts jusqu'aux os, retournant ses ongles avec ses dents [Strindberg 1894b: 275].

Немецкая версия более сдержанна:

Der Kranke, der sich nun in Convulsionen wand, fastete bittend die Hände und grub die Zähne in die Nägel [Strindberg 1885a: 6].

В целом перевод Немети — легко читаемый, хорошо написанный текст; правда, рассказанная история иная, чем у Стриндберга.

² Cp. у Крамера: «Le malade s'était jeté hors de son lit et s'était élancé par la fenêtre. Il fut saisi dans la cour par quelques-uns de ses hommes qu'il voulait mordre au flanc gauche. On le lia et on le conduisit à l'ambulance du quartier général pour le diriger de là sur l'hôpital, comme atteint, disait le rapport, d'une folie complètement développée» [Strindberg 1885b: 264].

* * *

Все эти наблюдения были сделаны мной еще при работе совместно с коллегой, Пьером Моризе, над новым переводом рассказа для полного издания «Утопий в действительности» в 2003 г. Неожиданностью оказались недавно обнаруженные два русских перевода: 1894 и 1919 гг.³ Уже при самом беглом знакомстве с ними стало ясно, что в обоих представлена лишь первая часть рассказа.

Первый из них, озаглавленный «Мучения совести» [Стриндберг 1894], опубликован в журнале «Русская мысль» в мае 1894 г. (т. е. в том же году, когда вышел французский перевод Немети), с инициалами переводчика: М. Н. Р. Второй, под названием «Муки совести», издан Петроградским советом рабочих и красноармейских депутатов в 1919 г.; имя переводчика отсутствует [Стриндберг 1919]. Естественно, возникает вопрос: идентичны ли оба русских текста? А если нет, к каким текстам они восходят?

На первый вопрос ответить легко: мы имеем дело с совершенно разными версиями рассказа. Второй вопрос оказывается более сложным. Что касается перевода 1894 г., он явно сделан с французского перевода Немети, а не с немецкого, послужившего оному отправной точкой. Это следует из содержащихся в тексте купюр. Достаточно сравнить самое начало рассказа. Фраза Стриндберга «*Det var 14 dagar efter Sedan, således i medio av september 1870*» [Strindberg 1984–2012 (19): 143] дает в переводе Немети лаконичное «*C’était vers la mi-septembre 1870*» [Strindberg 1894b: 231]. В немецком же тексте фраза фигурирует полностью. В чем тут дело? Дело в том, что о военных поражениях предпочитают не вспоминать, тогда как напомнить о победе всегда приятно: «*Es war 14 Tage nach Sedan, also Mitte September 1870*», — гласит немецкий текст [Strindberg 1885a: 1]. (В переводе 1885 г. фраза передана хоть и неуклюже, но точно: «*Quinze jours après Sedan, et par conséquent à la mi-septembre 1870, M. de Bleichroden, attaché à la carte géologique de Prusse, et en ce moment lieutenant de la réserve, était assis en manches de chemise devant sa table à écrire au café du Cercle, la principale auberge du village de Marlott*» [Strindberg 1885b: 241].) Крамер был не французом, а швейцарцем, и разгром французской армии под Седаном не был для него болезненным воспоминанием, да и Стриндберг наверняка следил за тем, чтобы в переводе не было пропусков.)

В уже упомянутом монологе священника в русском тексте не хватает того же куска, что у Прагер и у следовавшей за ней Немети, и укороченный почти вдвое монолог выглядит следующим образом:

— Теперь к вам вернемся, — продолжал кюре. — Гений есть с ярким факелом в одной руке, с корзиной роз в другой; он осыпает ими грязь жизни. Это гений лжи, и ему имя Красота! Язычники преклонялись перед ним в Греции, и князи мира всех времен нежно прижимали его к своей груди, потому что он все вещи изменяет до полной неузнаваемости и люди не могут уже их видеть такими, каковы они на самом деле. Он захватил всю нашу жизнь и своею фальшью во всем нас обманывает, морочит, сбивает. Ради чего вы, воины, делаете

³ Современный перевод рассказа на русский язык можно прочесть в [Стриндберг 2005: 521–557] (пер. С. Фридланд).

свое дело под звуки музыки, с развешивающимися знаменами, как не ради того, чтобы скрыть весь ужас того, что вы делаете? [Стриндберг 1894: 79–80].

Аналогичный результат дает сравнение финала рассказа (на самом деле, напомним, конца первой его части). Как мы уже видели, Немети передает эту сцену так:

M. de Bleichroden poussa un cri déchirant, sauta du lit, et, avant que le prêtre ait pu le retenir, il s'était précipité par la fenêtre. Dans la cours, les soldats le saisirent. Il voulut les mordre. Fortement lié, on l'amena à l'ambulance, au quartier général, et de là on le transporta, gravement atteint, dans une maison de santé [Strindberg 1894b: 276].

Русский переводчик точно следует за французским текстом. Это видно хотя бы из того, что он воспроизводит все добавления Немети (ср. разрядку), отсутствующие как в шведском оригинале, так и у Крамера:

Фон-Блейхрёдер отчаянно вскрикнул, соскочил с постели и, прежде чем патер успел удержать его, выпрыгнул из окна. Солдаты поймали его во дворе. Он стал кусаться... Крепко связанным увезли его в лазарет при главном штабе, а оттуда отправили в дом умалишенных [Стриндберг 1894: 80].

Неуклюжая фраза французского текста, согласно которой «Le malade, qui se tordait en convulsions, joignit les mains d'un geste de prière, puis se mordit les doigts jusqu'aux os, retournant ses ongles avec ses dents» [Strindberg 1894b: 275], выглядит в русском переводе чуть менее экстравагантно: «Больной судорожно зашевелился, сложил руки умоляющим о помощи движением и до крови закусил себе руку» [Стриндберг 1894: 80]. Напомним, что ни вывернутых ногтей, ни крови ни в оригинале, ни в немецком переводе нет.

То есть перед нами уже переводческая цепочка из четырех языков: шведский — немецкий — французский — русский!

* * *

Что касается второго, более позднего, перевода, с ним дело обстоит намного сложнее. Нетрудно ответить лишь на вопрос, почему Петроградскому совету рабочих и красноармейских депутатов понадобилось издавать «Муки совести» в 1919 г.: рассказ о разрушающем действии войны на человеческую психику с его пацифистской направленностью был как нельзя кстати. Относительно текста, легшего в основу перевода, ситуация представляется настолько запутанной, что придется ограничиться гипотезами.

Вряд ли этот анонимный перевод сделан со шведского оригинала или с версии Крамера (что можно было бы предположить, судя по его началу, сохранившему упоминание о сражении под Седаном: «Две недели спустя после Седана, в половине сентября 1870 года лейтенант фон-Блейхроден сидел за письменным столом в номере лучшей гостиницы деревни Марлотт и писал» [Стриндберг 1919: 3]). Оба эти текста — и только они! — представляют собой

полную версию рассказа, вторая часть которого, напомним, усиливает его пацифистскую направленность, и если бы переводчик располагал одним из них, логично предположить, что он перевел бы рассказ полностью.

Столь же маловероятно, что исходным текстом послужил перевод Немети, который, в частности, не содержит упоминания о Седане. Остается немецкий перевод Матильды Прагер. Логически эта гипотеза представляется наиболее вероятной: во-первых, все остальные, как мы убедились, отпадают; во-вторых, скандинавскую литературу в России переводили чаще с немецкого, чем с французского (в тех случаях, когда не прибегали к оригиналу). К сожалению, ее не представляется возможным доказать, так как, строго говоря, мы имеем дело не столько с переводом, сколько с крайне вольным пересказом (с количественной точки зрения текст «похудел» почти на треть: 17 страницам шведского оригинала соответствует 12 страниц в издании 1919 г.) — с весьма существенными сокращениями и даже с изменениями в сюжетной линии, самое важное из которых состоит в том, что из текста целиком вырезан финальный эпизод с кюре — персонажем, который у Стриндберга является рупором гуманизма; именно разговор с ним и высказанные им упрёки привели героя к вспышке безумия и попытке самоубийства. В новой версии носителем гуманизма становится старуха-трактирщица, постояльцем которой является герой. Она — последний собеседник лейтенанта, и ее отказ подать ему руку сигнализирует о разрыве связи персонажа с реальностью и его необратимом переходе в сферу безумия.

Несмотря на все вышесказанное, надо признать, что и этом случае наиболее далекий от оригинала перевод оказывается выигрышным с художественной точки зрения: анонимный текст 1919 г. стилистически явно превосходит тяжеловесную прозу 1894 г.

* * *

Как мы убедились, «Муки совести» — блюдо на любой вкус, в зависимости от того, под каким соусом его подавать. Очевидно также, что в случае с автором речь идет о чистом оппортунизме, вообще свойственном Стриндбергу, готовому на многое, лишь бы не выпасть из литературной обоймы: он шел на изменения в тексте и менял ярлыки своим произведениям с зачастую обескураживающей легкостью. Тогда как переводчиков можно обвинить максимум в прагматизме, недостатке куда более простительном. Но лучше вообще воздержаться от обвинений, ведь то, что считается неприемлемым в начале XXI в., было в порядке вещей в конце XIX в.

Источники

Стриндберг 1894 — Мучения совести: Рассказ А. Стриндберга / Пер. М. Н. Р. // Русская мысль. 1894. Кн. 5. С. 65–80.

Стриндберг 1919 — *Стриндберг А.* Муки совести: Эпизод из франко-прусской войны 1870 года / [Пер. со швед.]. Пг.: Изд. Петроградского совета рабочих и красноармейских депутатов, 1919.

Стриндберг 2005 — *Стриндберг А.* Красная комната: Роман, пьесы, новеллы / [Пер. со швед.]. М.: ЭКСМО, 2005.

- Strindberg 1885a — *Strindberg A. Gewissensqual* // Neue Freie Presse. 1885. 23 Juli.
- Strindberg 1885b — *Strindberg A. Remords* // La Revue universelle internationale. N 20. 1885. P. 241–245. N 21. P. 257–266. N 22. 1885. P. 289–301.
- Strindberg 1885c — *Strindberg A. Utopier i verkligheten*. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1885.
- Strindberg 1894a — *Strindberg A. Tortures de conscience* // La Revue des revues. N 8. 1894. N 9. 1894.
- Strindberg 1894b — *Strindberg A. Tortures de conscience* // Nouvelles scandinaves / Sous la dir. de J. de Néthy. Paris: Albert Langen, 1894. P. 231–276.
- Strindberg 1948–2001 — *Strindberg A. Brev*. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1948–2001.
- Strindberg 1984–2012 — *Strindberg A. Samlade verk*. Stockholm: Norstedts förlag, 1984–2012.
- Strindberg 2003 — *Strindberg A. Utopies dans la réalité*. Arles: Actes Sud, 2003.

Литература

- Balzamo 2004 — *Balzamo E. Le substrat français dans ‘Utopies dans la réalité’* // Strindberg och det franska språket: föredrag från ett symposium vid Växjö universitet 22–23 maj 2003 / Red. O. Eriksson. Växjö: Växjö Univ. Press, 2004. P. 35–43.
- Balzamo 2012 — *Balzamo E. De l’utopie à la résignation: Samvetsqual en français* // Aspekter av litterär nyöversättning = Aspects de la retraduction littéraire: föredrag från ett symposium vid Linnéuniversitetet (Växjö) 7–5 oktober 2011 / Red. O. Eriksson. Växjö: Växjö Univ. Press, 2012. P. 41–58.
- Häggqvist 1939 — *Häggqvist A. Strindbergs “Samvetsqual”*. [Oslo]: Edda, 1939.

References

- Balzamo, E. (2004). Le substrat français dans ‘Utopies dans la réalité’. In O. Eriksson (Ed.). *Strindberg och det franska språket: föredrag från ett symposium vid Växjö universitet 22–23 maj 2003*, 35–43. Växjö: Växjö Univ. Press. (In French).
- Balzamo, E. (2012). De l’utopie à la résignation: Samvetsqual en français. In O. Eriksson. *Aspekter av litterär nyöversättning = Aspects de la retraduction littéraire: föredrag från ett symposium vid Linnéuniversitetet (Växjö) 7–5 oktober 2011*, 41–58. Växjö: Växjö Univ. Press. (In French).
- Häggqvist, A. (1939). *Strindbergs “Samvetsqual”*. [Oslo]: Edda. (In Swedish).

* * *

Информация об авторе

Елена Бальзамо

PhD, Doctor honoris causa, HDR
 независимый исследователь, переводчик
 (французский, английский, датский,
 немецкий, норвежский, русский, шведский
 языки)
 France, Chartres
 ✉ elena.balzamo@gmail.com

Information about the author

Elena Balzamo

PhD, Doctor honoris causa, HDR
 Independent Researcher, Translator (French,
 English, Dutch, German, Norwegian,
 Russian, Swedish)
 France, Chartres
 ✉ elena.balzamo@gmail.com

О. Д. Дробот

ORCID: 0000-0002-6054-5489

✉ drobotperevod@mail.ru

независимый исследователь (Россия, Москва)

ИБСЕН: ОСОБЕННОСТИ ЯЗЫКА И НОВЫЕ ПЕРЕВОДЫ

Аннотация. В 2017–2018 гг. издательство «АСТ» выпустило в свет первые два тома драм Ибсена о современности в переводе автора статьи. Появление их было более чем своевременно, поскольку предыдущие переводы были сделаны сто с лишним лет назад. За это время русский язык претерпел существенные изменения с точки зрения и синтаксиса, и лексики, так что у зрителей/читателей сегодня не создается ощущения, что люди на сцене разговаривают так же, как в обычной повседневной жизни, а Ибсен считал это требование «новой драмы» чрезвычайно важным. Удвоенная переводом старомодность речи героев сказывается на динамичности диалогов, а также мешает нашим современникам воспринимать такие важнейшие особенности языка Ибсена, как яркие речевые характеристики персонажей, использование разных регистров языка, от просторечия до канцелярита. Естественно, что у режиссеров возникает запрос на новые современные переводы. Одной из важных задач нового перевода было передать комическую составляющую, в том числе в пьесе «Враг народа», нарушая постепенно сложившуюся российскую традицию воспринимать доктора Стокмана исключительно как смелого и бескомпромиссного борца. Особой трудностью для переводчика становятся так называемые ключевые слова, т. е. некоторые ключевые для драматурга понятия или реплики, которые могут повторяться в пьесе двадцать с лишним раз в совершенно разных контекстах, а также авторские неологизмы Ибсена, обычно сильно эмоционально окрашенные при большой многозначности. В статье описывается переводческая стратегия во всей полноте, от постановки задачи (полный современный литературный перевод для чтения и постановки на сцене, в котором герои говорят так же естественно, как в жизни) до принятия конкретных решений.

Ключевые слова: перевод, Ибсен, норвежская литература, переперевод, «Враг народа», «Дикая утка», «Привидения», «Кукольный дом», юмор, новая драма

Для цитирования: Дробот О. Д. Ибсен: особенности языка и новые переводы // Шаги / Steps. Т. 5. № 3. 2019. С. 193–206. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-193-205.

Статья поступила в редакцию 28 декабря 2018 г.

Принято к печати 17 января 2019 г.

O. D. Drobot

ORCID: 0000-0002-6054-5489

✉: drobotperevod@mail.ru

Independent Researcher (Russia, Moscow)

NEW TRANSLATIONS OF HENRIK IBSEN'S CONTEMPORARY DRAMAS INTO RUSSIAN

Abstract. In 2017–2018, the first two volumes of Ibsen's contemporary dramas, translated by the author of this article, were published by the AST publishing house. This was most timely, as previous translations dated from more than a century ago. Since then, the Russian language has changed drastically in terms of both syntax and vocabulary; as a result, spectators nowadays fail to feel as if the people on stage are speaking the way they do in everyday life — and this is the requirement for “new drama” that Ibsen himself considered extremely important. The old-fashionedness of the characters' speech, seen as doubly so because of the translation, affects the dynamics of the dialogue and impairs the ability of our contemporaries to perceive such highly important characteristics of Ibsen's language as distinctive speech characteristics of the characters and the use of various language registers — from colloquial language to officialese. Theatre directors naturally feel the need for new contemporary translations. One of the important goals of my new translation was to transmit the comic element in Ibsen, including in the play *An Enemy of the People*, where I broke with the long-standing Russian tradition of viewing Dr. Stockman only as a brave and uncompromising activist. The so-called keywords, that is, certain key concepts or remarks that might be repeated over twenty times in a play, all in various contexts, pose a special difficulty for the translator, as do Ibsen's own neologisms that usually tend to be both strongly emotion-laden and remarkably polysemic. The article treats in detail the translator's strategy, from posing the task (a full contemporary literary translation, both for reading and for staging, in which the characters would converse as naturally as in everyday life) to making specific decisions.

Keywords: translation, Ibsen, Norse literature, re-translation, *An Enemy of the People*, *The Wild Duck*, *Ghosts*, *A Doll's House*, humor, new drama

To cite this article: Drobot, O. D. (2019). New translations of Henrik Ibsen's contemporary dramas into Russian. *Shagi / Steps*, 5(3), 193–206. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-193-205.

Received December 28, 2018

Accepted January 17, 2019

© O. D. DROBOT

Яочень не люблю слово «переперевод» за его корявость, которая, впрочем, созвучна настороженному отношению нашего культурного сообщества к самому явлению: а что это вы, любезный, тратите время и силы на перевод произведения, уже доступного читателю на русском языке? Разве это этично? Не тщеславны ли вы сверх меры? Но коль скоро вам пришла в голову эдакая блажь, извольте — требует культурное сообщество — перечислить ошибки ваших предшественников-переводчиков, и тогда мы посмотрим, насколько они критичны и действительно ли был нужен новый перевод. Но литературный перевод — не перелицовка одежды: новый перевод появляется не таким образом, что на старом переставили пару вытачек и перешили пуговку; каждый переводчик делает по-своему все, от первого слова до последнего, и делает из любви к автору, а не соперничая с другими переводами. Но наличие нескольких переводов дает возможность говорить о стратегиях, условиях бытования перевода и о том, как работают переводческие решения, так что в дальнейшем я буду сравнивать старые и новые переводы, поэтому здесь считаю нужным еще раз оговориться: у каждого перевода есть сильные и слабые стороны, а идеальных переводов не бывает.

С Ибсеном я вступила в эту реку «перепереводов» третий раз, до этого я участвовала в четырехтомном издании новых переводов Х. К. Андерсена и по заказу издательства «Белая ворона» делала новый перевод известного детского писателя Турбьёрна Эгнера. Оправдываться и оправдывать нужность своего перевода я смысла не вижу, но в этих не строго академических заметках хочу рассказать о проблемах, с которыми сталкивается переводчик Ибсена, в надежде добавить свои пять копеек в обоснование несложного умозаключения, тем не менее встречаемого в России с некоторой настороженностью, — из того непреложного факта, что перевод никогда не может быть полностью тождествен оригиналу, прямо следует: нет ни «окончательных», ни «идеальных» переводов, и чем переводов больше, тем полнее будет представление о писателе на языке перевода. (По умолчанию мы называем переводом именно перевод, а не пересказ, интерпретацию и другие формы литературной адаптации, включая сдвиг и стремление смягчить или улучшить авторский текст.)

Так получилось, что за переводы Ибсена я взялась не по своей инициативе. Ибсеновский центр Университета Осло изучил ситуацию с переводами Ибсена в разных странах, выбрал несколько больших языков, «нуждающихся» в новых переводах, и запустил международный проект «Ibsen in Translation», в рамках которого я и работаю. Первыми в проект включились четыре языка — английский, испанский, китайский и русский, затем добавились еще хинди, фарси, арабский и японский. Формальным поводом для начала переводческого проекта стало издание полного комментированного юбилейного издания Ибсена, вышедшего в 2005–2010 гг. Нам предстояло перевести двенадцать так называемых драм о современности, т. е. написанных драматургом в период с 1877 по 1899 г., в конце его творческого пути, и объединяемых в первую очередь проблематикой и подходом к сценическому языку, свойственным «новой драме». На сегодняшний день в моем переводе изданы семь пьес — «Столпы общества», «Кукольный дом» и «Привидения» вышли в «АСТ» в 2017 г. под названием «Вернувшиеся», поскольку выход книги был приурочен к иммерсивному шоу «Вернувшиеся», сделанному по пьесе «Привидения». Второй

том, включающий в себя пьесы «Враг народа», «Гедда Габлер», «Дикая утка» и «Строитель Сольнес», вышел в том же издательстве в 2018 г. одновременно с премьерой «Гедды Габлер» в новом переводе в Театре им. Пушкина. И в следующем году я хотела бы выпустить третий и последний том.

Для переводчика с норвежского нет, на мой личный взгляд, планки выше Ибсена, а «Дикая утка», «Привидения», «Строитель Сольнес» и «Гедда Габлер» входят в мой личный must read список норвежской литературы, поэтому я с трепетом и восторгом включилась в международный проект «Ibsen in Translation». Сам по себе процесс работы международной группы тоже заслуживает осмысления, но об этом я уже писала [Дробот 2010]. Однако до вступления в этот проект я мало задумывалась над тем, как выглядит ситуация с переводом Ибсена на русский. Выучив норвежский язык, я дальше читала уже только по-норвежски, но видела, что в театрах Ибсена ставят регулярно, всегда в переводе Анны и Петра Ганzenов — это вошедшие в знаменитый четырехтомник издательства «Искусство» переводы из издания 1903–1907 гг., отредактированные для издания 1956–1958 гг. Владимиром Адмони [Ибсен 1956–1958]. Ганzenовы были легендарной русско-датской переводческой парой, они сделали неоценимо много для многолетней массовой моды на скандинавскую литературу в России на рубеже XIX и XX вв. Особняком стоит «Пер Гюнт», которого после Юргиса Балтрушайтиса (1913) и Ганzenов (1905) дважды переводили в 1970-е годы Поэль Карп (1972) и Алла Шарапова (1978). С остальными пьесами ситуация одинаковая: до революции мы видим множество разных переводов одних и тех же пьес, в частности, даже работы К. Бальмонта, но после революции и появления в 1922 г. Главлита по какой-то причине остаются только немногочисленные и редкие издания переводов Ганzenов. Наконец, в 1956–1958 гг. выходит упомянутый четырехтомник Ибсена в переводе Ганzenов и становится единственным широко доступным публике переводом; именно по нему делались в дальнейшем все массовые издания отдельных пьес Ибсена. Другими словами, в распоряжении театров есть только перевод вековой давности. И тут самое время напомнить, что речь идет о «новой драме», и главным своим достижением Ибсен считал умение добиться, чтобы герои на сцене говорили точно как в жизни. Об этом общеизвестном факте хорошо пишут, в частности, биограф Ибсена Иво де Фигейредо [Figueiredo 2006] и Фруде Хелланд в своей работе, посвященной практике постановок Ибсена в разных театрах мира [Helland 2015]. Ибсен бывал недоволен, если ему казалось, что актеры слишком кричат, манерничают или как-то еще нарушают его требование полной идентичности нормальной разговорной речи. Естественно, самый подвижный пласт языка устаревает быстрее всего, и с течением времени российские театры столкнулись с этой проблемой. Некоторые из них, видимо, начали сами заказывать современные переводы для своих постановок. Например, со слов режиссера Олега Дормана я недавно узнала, что Лилиана Лунгина переводила «Привидения» по заказу театра «Современник», но текста пока не видели ни Дорман, ни я.

Такое образом, в России сложилась ситуация, когда у театров действительно возник практический запрос на новые переводы (и это утверждение никак не противоречит моему первому тезису о том, что новые переводы не соперничают со старыми). Проблемой ведь является не сама по себе старомодность

языка в старых переводах, а наше восприятие ее: нам оказывается труднее увидеть особенности авторского стиля, сглаживаются речевые характеристики героев, сами они кажутся старше своего возраста, гораздо менее заметны различия в социальном положении, происхождении, возрасте и даже поле героев, в изысканности или примитивности их речи. И ученый педант Ранк, и девочка Хедвиг, и Хильда Вангель, человек будущего, и самоучка Сольнес, и дочь генерала Габлера, и воспитанный простушками-тетушками Тесман — все говорят более-менее одинаково.

Дифференцировать речь персонажей по всем этим параметрам было для меня важнейшей задачей. Как и вернуть русскому Ибсену юмор — существенный компонент его театрального языка. В Театре им. Пушкина на новой «Гедде Габлер» публика смеется — и это очень по-ибсеновски.

Язык Ибсена сам по себе большая головная боль для переводчика, сошлюсь хотя бы на заметки моих британских коллег, вошедшие в трехтомник современных переводов Ибсена издательства «Penguin Books» [Rem 2016; Fellis-Fermor 2016; Dawkin, Skuggevik 2016; Haveland, Stanton-Ife 2014]. Дело в том, что в Норвегии вторая половина XIX в. — это период создания национального литературного языка. До того в течение нескольких веков языком государственной жизни и, естественно, театра был датский язык. И вот под канонаду яростной политической борьбы в обход театра, университетов, государственного документооборота входит норвежский язык, причем сразу в двух нормах — это так называемый риксмол, буквально «государственный язык», на котором писал Ибсен, и нюнорск, новонорвежский язык, связанный с диалектами, коих в Норвегии великое множество. В комментариях к юбилейному изданию языка уделено много внимания, и, в частности, хорошо видно, что у Ибсена нет последовательной позиции, ни грамматической, ни орфографической; в одной и той же пьесе он может писать слово или спрягать глагол «по-старому» и «по-новому» одновременно. Это же отчасти касается и лексики, неслучайно для норвежского массового читателя, особенно для старшекласников, пьесы Ибсена адаптируют в том смысле, что отдельные слова заменяют на другие. Например, «он мне нравится» сто лет назад использовалось в значении «я его люблю»; скорее всего, в тексте так и будет напечатано или, во всяком случае, слово «переведут» в сноске. В этом смысле переводчики-современники Ибсена, безусловно, находились в гораздо более выигрышной ситуации, они хорошо знали, какое именно значение актуально для того или иного слова, а также представляли себе, насколько широк диаметр области применений его. К сожалению, мы этого уже не можем прочувствовать, а только вычислить. Мы читаем «он мне нравится» и не ощущаем в нем энергии «я его люблю»; наоборот, нам здесь видится предыдущий перед влюбленностью этап отношений. Такое искажение восприятия — естественное следствие изменения языка, но в переводах процесс происходит вдвое быстрее, поскольку меняется язык, и с которого переводят, и на который.

Характерным примером служит традиция прочтения и восприятия «Врага народа» в России. Как известно, Художественный театр под руководством К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко поставил множество пьес Ибсена, хотя это были сложные проекты и для актеров, и для режиссеров, и только два спектакля — «Бранд» и «Доктор Штокман» («Враг народа»)

оказались по-настоящему громкими и успешными. Роль доктора Штокмана (Стокмана) исполнял сам Станиславский. В «Моей жизни в искусстве» он рассказывает, что Штокман подкупил его своим стремлением к правде и что играть поэтому он собирался честного, простодушного, классически нелепого профессора, которого губят излишняя прямота и откровенность [Станиславский 1954: 247–251]. Он сразу живо представил себе своего Штокмана, увидел его близорукость — символ слепоты в отношении людей, и как он растирает ладони, и как горячится. Так Станиславский и играл: с милыми смешными подробностями, веря герою, но переживая за его неприспособленность к реальной жизни. Но потом в дело вмешалась история — в России начались студенческие волнения, их разгоняла полиция, и в этих условиях «Доктор Штокман» воспринимался уже как манифест, как смелое высказывание на острую политическую тему. «В то время как на площади и в церкви, ее, молодежь, бессердечно, цинично колотили нагайками и шашками, в театре она могла открыто выражать свой протест полицейскому произволу, выхватывая из “Штокмана” фразы, не имеющие к идее пьесы никакого отношения, и неистово аплодируя Штокману», — с недоумением пишет Всеволод Мейерхольд в письме Антону Чехову (цит. по: [Ерхов 2004: 162]). И вот вопреки замыслу режиссера, не собиравшегося делать политический спектакль, тот становится культовым и определяет дальнейшие романтически-трагические прочтения пьесы в России. Я не возьмусь судить о том, какую роль сыграл в этом перевод, я не изучала этот вопрос прицельно, но влюбленность переводчиков в героя очевидна. Из воспоминаний Станиславского мы можем предполагать, что тогда, в 1901 г., смешные черты героя прочитывались легче, раз для Станиславского они — важная часть образа, но с течением времени из-за устаревания языка перевода они становились все менее ощутимы, менее различимы для зрителей и читателей, пока не выветрились совсем. Не обращая внимания на более чем спорные заявления Стокмана в четвертом акте, в России его неизменно играют как Героя с большой буквы. Безусловно, в этом мы не одиноки. «Враг народа» — лакмусовая бумажка; как только в государстве нестроение, коррупция, засилье чиновничества — жди постановку «Врага народа». В Америке, кстати, за время правления Трампа число постановок драмы удвоилось. А между тем сначала Ибсен вообще планировал назвать «Врага народа» трагикомедией и именно так собирал галерею персонажей. Фогт, Биллинг, Ховстад, Аслаксен, старик Хииль — персонажи комические, и, несмотря на их довольно страшную роль в пьесе, они, конечно, должны вызывать смех. Как, впрочем, и сам доктор Стокман, далеко не герой без страха и упрека. Скажем, в постановке Томаса Остермайера (театр Шаубюне, 2012) доктор — жертва и своих собственных завиральных идей, и ясно, что без энергии брата его проекты остались бы на бумаге, что он несдержан, груб, не разбирается в людях. А Лев Додин (МДТ — Театр Европы, 2013) придает Стокману внешнее сходство с академиком Сахаровым и смотрит на него как на праведника, в одиночку противостоящего «агрессивно-послушному большинству», и тут уж не до смеха. Сама природа комичного у Ибсена (подробно, например, рассмотренная в [Dingstad 2013]) дает основания для такого крена, а цензура и/или антикапиталистический настрой прямо подталкивают режиссеров к тому, чтобы воспользоваться речами Стокмана для выражения протеста (см. об этом:

[Адмони 1989: 186–193; Helland 2015: 11–15, 30–46]), но все же в русском случае, где восприятие героя остается неизменным в периоды и реакции, и перестройки, есть основания заподозрить, что речи Стокмана вызывают меньше эмоционального отторжения, чем могли бы, потому что их смысл и грубость отчасти завуалированы старомодным звучанием перевода Ганzenов.

Говоря о языке Ибсена, надо отметить несколько важных моментов: ключевые слова (одно и то же слово повторяется в пьесе десятки раз и может быть процитировано в другой пьесе; даже по-норвежски в некоторых из этих десятков раз слово звучит вопиюще неестественно); выдуманные слова вроде *kompakt majoritet* (компактное большинство), *livsløgn* (обман всей жизни) и т. д., о возможных толкованиях которых написаны десятки исследований, но переводчику нужно придумать или выбрать одно-единственное слово, вмещающее в себя все эти глубинные смыслы, и воспользоваться им в разных контекстах; речевые характеристики персонажей — например, юная Хильда Вангель говорит, как ученица Элочки Людоедки, со своими постоянными *forferdelig deilig* («ужас как красиво»), старик Хииль пересыпает речь прибаутками, а доктор Стокман на собрании срывается на грубости; плюс полный спектр ругательств, просторечия и канцелярская речь некоторых персонажей (это тоже оказалось слабостью старых переводов — за давностью лет речь всех персонажей кажется нам сегодня менее естественной, а синтаксические конструкции угловатыми, поэтому канцелярит не так хорошо виден). При этом, выбирая стратегию перевода, переводчик не имеет права забывать об интенции автора воссоздать на сцене разговорную речь, о чем уже говорилось. Ситуация требует осознанного выбора: следовать букве или духу, воссоздавать авторской анахронизм речи или переводить на современный синтаксис? Сохранять лексику и реалии (должности, например) или менять все на что-то, понятное сегодняшнему зрителю без сносок (речь все же о пьесах)? Лично я приняла половинчатое решение, пользуюсь современным синтаксисом, но избегаю слов, которых не было в языке до революции 1917 г. В защиту своей уязвимой позиции могу сказать только, что я выбрала революцию как формальный рубеж потому, что она оказала видимое влияние на язык, искорежила нормальное плавное развитие языка и не только наводнила его домками и главочистками, но и существенно перестроила систему соотношения «ты» и «Вы», форм вежливости, ругательств, обращений и других элементов разговорной речи.

Вообще-то говоря, пьеса не обязательно переводится и для чтения тоже. Какой перевод мы делаем, театральный или литературный, — это был первый вопрос, который мы обсудили с нашей группой «Ibsen in Translation». И без особых споров сошлись на моей формулировке, что мы делаем современный литературный перевод, т. е. переводим Ибсена на живой литературный язык и не делаем никаких купюр, в частности, сохраняем все старомодные и раздражающие сегодняшнего режиссера и актера реплики, имитирующие внимательное слушание (*да, ужасели, что вы говорите* и подобные им), и названия должностей. Ставя себе ограничение на использование неологизмов, я имею в виду, что перевожу на нейтральный современный язык. Зритель не должен вязнуть в словах и синтаксисе — это замедляет динамику пьесы вопреки авторскому замыслу и развевает ту энергетику диалогов, которая движет пьесу

вперед. Но и суперсовременным автором Ибсен не должен выглядеть, а если режиссер хочет сделать свою осовремененную версию (в качестве очень удачных примеров назову «Йуна Габриэля Боркмана» Саймона Стоуна или «Врага народа» Саши Денисовой), то он сам перепишет текст под себя.

Я исходила из того, что по количеству театральных постановок в мире Ибсен сегодня второй после Шекспира автор. Его особенно много и охотно ставят в странах, где дикий первоначальный капитализм порождает коррупцию, где фундаментализм и конформизм выступают в качестве нормы общественной морали, где женщины борются за свои права. То есть универсально-упрощенный global Ibsen — это (помимо «Пер Гюнта») тема всевластия денег и аморальности такого положения, которая тянет за собой все остальное, в том числе поиски правды, любви, свободы, счастья и отношение к вере в Бога. Но важно здесь вот что — зритель должен воспринимать пьесу как обращенный к нему вопрос. Дело в том, что как драматург Ибсен видел свою задачу в том, чтобы формулировать вопросы, а не давать на них ответы. Излюбленная его тактика — загнать героя в угол, чтобы он проявил свои самые худшие качества. Из пьесы в пьесу Ибсен предлагает герою на выбор деньги (статус в обществе), любовь и порядочность, но условия таковы, что можно выбрать любые два пункта, но не все три сразу. Социально-финансовая завязка драматургического конфликта позволяет (и даже побуждает) зрителя примерить сюжет на себя как вполне реальную возможность, как знакомую проблему. Из этого как минимум следует, что герой и зритель должны говорить на одном языке. Летом этого года я параллельно готовила к изданию второй том переводов Ибсена и участвовала в «застольных репетициях» «Гедды Габлер» в Театре им. Пушкина. Это был очень ценный опыт, он утвердил меня в моей переводческой стратегии, хотя я с удивлением обнаружила, что устаревшими актерам кажутся не только *почивать*, но и *ушел* или *когда меня не станет* в значении «умер» или «когда я умру».

И в заключение хочу привести несколько примеров ибсеновского обращения со словом. В прославленной пьесе «Кукольный дом» есть важный персонаж — доктор Ранк. Он друг главы семейства, Торвалда Хелмера, но тайно влюблен в хозяйку, Нору. Врач, он знает, что дни его сочтены, его пожирает неизлечимая болезнь — сухотка спинного мозга, причиной которой во времена Ибсена считали наследственный сифилис.

Где справедливость? И в каждой семье кто-нибудь так же неумолимо и страшно расплавляется не за свои грехи <...> Мой бедный, ни в чем не повинный позвоночник должен мучиться, болеть и разлагаться в уплату за веселые лейтенантские денечки моего папаши [Ибсен 2017: 224].

Это очень важная фраза. Герои «Кукольного дома» находятся в процессе осознания того факта, что их семейная жизнь строилась на лжи. По мере того как события принимают все более разрушительный характер, Нора начинает понимать, что ее боязнь признаться мужу, действовать в открытую есть не что иное, как отсутствие настоящей любви, построенной на доверии и равенстве. Сифилис как символ и эмблема гендерного неравенства в браке, где семейный мужчина может и после свадьбы по-холостяцки развлекаться на сторо-

не, обрекая детей на смерть от подхваченных им венерических заболеваний, а женщина обязана хранить чистоту и верность мужу, используется Ибсеном последовательно. И всегда к нему привязаны еще две важнейшие для писателя темы — ханжество и двойная мораль в обществе и роль церкви, умело закрывающей глаза на мужские шалости, но требующей от женщин всегда жертвовать подлинным новым чувством во имя святости брачных уз. Целиком этому клубку вопросов посвящена следующая пьеса «Привидения». За столь смелую постановку вопроса Ибсен заплатил высокую цену — лишился надежд на Нобелевскую премию, был причислен к очернителям родных норвежских нравов, пьеса долгое время была запрещена повсеместно, включая Россию.

И вот в «Привидениях» главная героиня, госпожа Алвинг, предъявляет счет пастору за свою загубленную жизнь: много лет назад он заставил ее «надеть на себя ярмо долга и послушания» [Ибсен 2017: 315] и вернуться в семью, а теперь ее единственный сын умирает от сифилиса, полученного от отца. Она говорит ему: «Sannheten er er det at min man døde like så ryggesløs som han hadde levet alle sine dager» [HIS (7): 434]. Ибсен использует слово *ryggesløs*. Это очень книжное слово, оно означает «безвольный, морально опустившийся человек», но обратите внимание на внешний вид слова. Этимологию его возводят к древнескандинавскому или древневерхненемецкому корню, и первичным значением является ‘не содержащий иждивенцев должным образом’, но в слове и видится, и слышится датское *rug* и норвежское *rygg* ‘спина, позвоночник, хребет’. В процитированной выше реплике из «Кукольного дома», чтобы указать на неназываемую впрямую неприличную болезнь, Ибсен использовал слово *rygrad* ‘позвоночник’. И здесь, в «Привидениях», неприличная болезнь тоже не названа прямо, но обозначена через слово *ryggesløs*. Ганзены переводят его как «беспутный»: «Мой муж умер таким же беспутным, каким он прожил всю свою жизнь» [Ибсен 1957: 483]. И тут мы видим явный сдвиг в восприятии слова *беспутный*. «Национальный корпус русского языка» показывает нам, что в 1880-е годы *беспутный* по большей части был синонимом *пьющего и загульного*. Например, Левин у Толстого «сблизился с самыми гадкими людьми и пустился в беспутный загул». И у Чехова в «Драме на охоте» беспутная жизнь — в первую очередь бешеное пьянство, и уже из него проистекает все, что Поликарп метко называет «свинюшником». Выходит, Ганзены своим *беспутный* деликатно «перевели стрелки» с порочной любвеобильности героя на его тягу к выпивке и совершенно не коснулись, так сказать, сифилитической темы. Сегодня *беспутный* звучит старомодно, но безусловно снисходительно, мол, что с шалопая возьмешь, поэтому изначальный обличительный и разоблачительный пафос, «правда», которую героиня решается открыть, не читаются в этом определении совсем.

Я при переводе этой реплики выбирала между ясными определениями вроде *негодяй, подлец, безнравственный тип, лишенный представлений о морали* и т. д., что было бы наиболее экспрессивным и, в сущности, гораздо естественнее звучало бы на сцене, чем устаревшее *бесхребетник*, да еще *растленный*. Но мне кажется принципиально важным сохранить эту словесную игру в полунамеки, не прямое, но при этом однозначное указание на постыдную болезнь, при которой, как считалось, гниют и разлагаются позвоночник и спинной мозг. Помимо визуальности, слово «работает» и своим прямым

значением «слабак, безвольный человек». Госпожа Алвинг считает, что родные — мать и тетушки — в свое время просто сбывли ее с рук, прельстившись состоятельностью жениха и решив ввиду этого обстоятельства закрыть глаза на его репутацию бабника и пьяницы. Все годы их супружества именно госпожа Алвинг с прибылью ведет хозяйство, но вся слава достается мужу, за ним же остаются и все юридические права. При этом она настойчиво воспитывает сына в глубоком почтении к отцу и мучается чувством вины: не из-за ее ли требовательного нрава муж впал в тоску и пошел по неверному пути? Весь этот дискурс противопоставления силы и слабости, воли и безволия, прямо-стоящей, крепкой вертикали и рассыпающейся, опадающей субстанции стоит у Ибсена на этом слове, так же происходит и в моем переводе. «Правда в том, что мой муж умер таким же растленным бесхребетником, каким прожил всю свою жизнь», — говорит госпожа Алвинг [Ибсен 2017: 317].

Я отношусь к тому типу переводчиков, которые не читают переводы предшественников, работая над своим. Вернее, я читаю английские и немецкие переводы (английское издательство «Penguin Books» только что выпустило «драмы о современности» в трех томах [Ibsen 2014; 2016a; 2016b]), но не русские. А тут для переводческого семинара мне пришлось посмотреть переводы «Строителя Сольнеса» на русский язык. Это одна из моих любимых пьес Ибсена, очень сложная и глубокая. В философском плане это типичный конец XIX в., с оглядкой на Ницше и Кьеркегора и с темами обывателей и художника, старения и любви, мира без Бога и смысла жизни, счастья и долга. Былой энергичный вопрос эпатажника Пера Гюнта: «Так неужели всюду пустота, ни в бездне, ни на небе никого?» — звучит здесь глуше и как-то опасливее. Сольнес бросает вызов Богу и гибнет и терпит поражение в общем-то потому, что «Если Господь не созиждет дома, напрасно трудятся строящие его» (Пс. 126: 1). И молодость в лице Хильды, подстрекающей его на безумный поступок, тоже остается у разбитого корыта, но верная долгу Алина будет жить, и жить так же безрадостно, как и до того.

Теперь рассмотрим в свете всего сказанного первую реплику пьесы «Строитель Сольнес». Она принадлежит Брувику и имеет довольно сложное и непривычное грамматическое строение: наречие «сейчас» сочетается с будущим совершенным временем глагола: «Nei, nu holder jeg det snart ikke lenger ut!» [HIS (9): 209]. Существующие варианты перевода таковы: «Нет, скоро сил моих не хватит больше» (Ганзены); «Нет, я, кажется, не в силах больше выносить этого» (Лучицкая) и «Нет, мне скоро больше уже не выдержать!» (Балтрушайтис почти дословно). Но ведь это же явная библейская аллюзия, это «претерпевший же до конца спасется» (Мф. 24: 13)! К тому же в цитируемой реплике Брувика-старшего есть двусмысленность: скоро он решится на объяснение с принципом, потому что терпеть уже нет сил, и скоро он отмучается. И он так и говорит: «Нет, все — скоро конец моему терпению!» [Ибсен 2018: 378]. И это сразу формулирует основные вопросы пьесы. Претерпевший спасется, но в земной жизни счастлив не будет. А какую цену разумно заплатить за земное счастье? А может ли чужое счастье/несчастье быть этой разменной монетой? А есть оно вообще, Царствие Божие?

И уж если мы заговорили о царствии, то обратимся еще к одной проблеме. Главная составляющая работы переводчика, самая тяжелая, все время застав-

ляющая чувствовать, насколько ограниченны твои возможности, — проблема выбора. Например, в норвежском языке слово *makt* означает одновременно «сила» и «власть», *slott* — «дворец» и «замок», зато русское слово *дом* расходуется на *hus* в значении «дом как строение» и *hjem* — «дом как семейный очаг» (сколько переводишь «Кукольный дом», столько об этом и думаешь). Переводчик вынужден или выбрать одно значение из двух, или переводить одно слово двумя, сбивая ритм. Выбрав одно, переводчик теряет второе. И это вершина айсберга, простейший пример объективной и неизбежной разницы языков и, следовательно, разницы и неполноты переводов. По обочинам любого перевода громоздятся завалы всего, не поместившегося в текст. Переводы прежде всего и различаются качеством и количеством именно невошедшего. Комментарии и сноски существенно углубляют уровень понимания, но никак не влияют на эмоциональное восприятие, к тому же зрителю пьесы они недоступны. Так вот, в «Строителе Сольнесе» автор замыкает на слово *slott* две равно важные темы. Одна — фольклорная линия: вымышленное королевство, замок, башня, принцесса (и здесь же толпа внизу на площади и выдающийся одиночка-художник наверху; четко простроенная вертикаль-горизонталь, за чем Ибсен неукоснительно следит). Но есть и вторая тема. Строитель Сольнес и Хильда будут строить воздушные замки. Казалось бы, все складно. Но эти замки могут звучать по-норвежски и как дворцы, а где дворец, там и царство, а царство, оно ведь, возможно, и Царствие Небесное. Но в переводе ясность этой аллюзии теряется.

И в самом конце одно короткое соображение о том, что именно устаревает в переводах. В первую очередь устаревает их эмоциональность. У Ибсена, как и у многих, огромную роль призвана сыграть последняя реплика. Но нельзя сказать, что Ибсен блистательно с задачей справляется, обычно последние реплики многозначны до абстрактности и переводить их мучение. Вот пьеса «Дикая утка» заканчивается фразой «Å fan' tro det» [HIS (8): 234]. Что в этой фразе? Злость и возмущение, по силе чувства соответствующее короткому русскому обценному слову, плюс двойное отрицание: не верю, что ты говоришь правду, и не верю, что ты сам веришь в то, что говоришь. Редчайший случай — у этого выражения есть точный русский перевод «Черта с два!» Думаю, что во времена Ганzenов выражение звучало вполне резко и малопривлекательно, но теперь оно повисает безвольно. Таков неумолимый ход времени.

Источники

- Ибсен 2017 — Ибсен Х. Вернувшиеся: Столпы общества. Кукольный дом. Привидения / Пер. с норв. О. Дробот. М.: АСТ, 2017.
- Ибсен 2018 — Ибсен Х. Гедда Габлер. Враг народа. Дикая утка. Строитель Сольнес / Пер. с норв. О. Дробот. М.: АСТ, 2018.
- Ибсен 1956–1958 — Ибсен Г. Собр. соч.: В 4 т. / [Пер. А. и П. Ганзен; Общ. ред. и вступ. ст. В. Г. Адмони]. Т. 3. М.: Искусство, 1956–1958.
- HIS — Henrik Ibsens skrifter: Bd. 1–17 / Red. V. Ystad. Oslo: Universitet av Oslo; H. Aschehoug & Co, 2005–2010.

- Ibsen 2014 — *Ibsen H. The Master Builder and other plays* / Trans. by B. J. Haveland, A.-M. Stanton-Ife; General Ed. T. Rem; Intro. by T. Moi. London: Penguin Books, 2014.
- Ibsen 2016a — *Ibsen H. A Doll's House and other plays* / Trans. by D. Dawkin, E. Skuggevik, General Ed. T. Rem; Intro. by T. Rem. London: Penguin Books, 2016.
- Ibsen 2016b — *Ibsen H. Hedda Gabler and other plays* / Trans. by U. Ellis-Fermor. London: Penguin Books, 2016. [1st ed. 1950].

Литература

- Адмони 1989 — Адмони В. Г. Генрик Ибсен: очерк творчества. М.: Худ. лит., 1989.
- Дробот 2010 — Дробот О. Ibsen in Translation, или Опыт синхронизации переводческого процесса // Иностранная литература. 2010. № 12. С. 184–192.
- Ерхов 2004 — Судья и строитель: Писатели России и Запада о Генрике Ибсене / Сост. и автор предисл. Б. А. Ерхов. М.: Рудомино, 2004.
- Станиславский 1954 — Станиславский К. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1: Моя жизнь в искусстве. М.: Искусство, 1954.
- Dawkin, Skuggevik 2016 — Dawkin D., Skuggevik E. A note on the translation // Ibsen H. A Doll's House and other plays / Trans. by D. Dawkin, E. Skuggevik; General Ed. T. Rem; Intro. by T. Rem. London: Penguin Books, 2016. P. xlix–lv.
- Dingstad 2013 — Dingstad S. Den smilende Ibsen. Oslo: Akademiske forlag, 2013. (Acta Ibseniana; 9).
- Ellis-Fermor 2016 — Ellis-Fermor U. Introduction // Ibsen H. Hedda Gabler and other plays / Trans. by U. Ellis-Fermor. London: Penguin Books, 2016. P. 7–22.
- Figueiredo 2006 — Figueiredo I. de. Henrik Ibsen: Mannen og masken. Oslo: Aschehoug, 2006.
- Haveland, Stanton-Ife 2014 — Haveland B. J., Stanton-Ife A.-M. A note on the translation // Ibsen H. The Master Builder and other plays / Trans. by B. J. Haveland, A.-M. Stanton-Ife; General Ed. T. Rem; Intro. by T. Moi. London: Penguin Books, 2014. P. xlix–liv.
- Helland 2015 — Helland F. Ibsen in practice. London; New York: Bloomsbury, 2015.
- Rem 2016 — Rem T. Introduction // Ibsen H. A Doll's House and other plays / Trans. by D. Dawkin, E. Skuggevik; General Ed. T. Rem; Intro. by T. Rem. London: Penguin Books, 2016. P. x–xl.

References

- Admoni, V. G. (1989). *Genrik Ibsen: ocherk tvorchestva* [Henrik Ibsen: An overview of works]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).
- Dawkin, D., Skuggevik, E. (2016). A note on the translation. In H. Ibsen. *A Doll's House and other plays*, D. Dawkin, E. Skuggevik (Trans.), T. Rem (General Ed., Intro.), xlix–lv. London: Penguin Books.
- Dingstad, S. (2013). *Den smilende Ibsen*. Oslo: Akademiske forlag. (Acta Ibseniana; 9). (In Norwegian).
- Drobot, O. (2010). Ibsen in Translation, ili Opyt sinkhronizatsii perevodcheskogo protsesssa [Ibsen in Translation, or An attempt at synchronization of the translation process]. *Inostrannaiia literatura* [Foreign Literature], 2010(12), 184–192. (In Russian).
- Ellis-Fermor, U. (2016). Introduction. In H. Ibsen. *Hedda Gabler and other plays*, U. Ellis-Fermor (Trans.), 7–22. London: Penguin Books.

- Erkhov, B. A. (Ed., Intro.) (2004). *Sud'ia i stroitel': Pisateli Rossii i Zapada o Genrike Ibsene* [The Judge and the Builder: Russian and Western writers on Henrik Ibsen]. Moscow: Rudomino.
- Figueiredo, I. de (2006). *Henrik Ibsen: Mannen og masken*. Oslo: Aschehoug. (In Norwegian).
- Haveland, B. J., Stanton-Ife, A.-M. (2014). A note on the translation. In H. Ibsen. *The Master Builder and other plays*, B. J. Haveland, A.-M. Stanton-Ife (Trans.), T. Rem (General Ed.), T. Moi (Intro.), xlix–liv. London: Penguin Books.
- Helland, F. (2015). *Ibsen in practice*. London; New York: Bloomsbury.
- Rem, T. (2016). Introduction. In H. Ibsen. *A Doll's House and other plays*, D. Dawkin, E. Skuggevik (Trans.), T. Rem (General Ed., Intro.), x–xl. London: Penguin Books.
- Stanislavskii, K. (1954). *Sobranie sochinenii* [Collected works], (Vol. 1) *Moia zhizn' v iskusstve* [My life in art]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Ольга Дмитриевна Дробот

кандидат филологических наук
независимый исследователь,
переводчик (норвежский, шведский,
английский языки)
Россия, Москва
✉ drobotperevod@mail.ru

Information about the author

Olga D. Drobot

Cand. Sci. (Philology)
Independent Researcher,
Translator (Norwegian, Swedish, English)
Russia, Moscow
✉ drobotperevod@mail.ru

М. Д. Яснов

ORCID: 0000-0003-0461-8441

✉ yasnoumd@mail.ru

независимый исследователь
(Россия, Санкт-Петербург)

ПЕРЕВОД КАК ПОЛИАВТОРСТВО: К ВОПРОСУ О ПЕРЕПЕРЕВОДАХ

Аннотация. В статье на примере переводов из Поля Верлена рассматривается случай переперевода. В каждом поколении подспудно нарастает недовольство прежними интерпретациями классики: меняется язык, проясняются исторические реалии, снимаются разного рода идеологические и этические запреты. Перевод предполагает полиавторство, растянутое во времени. В качестве примеров выбраны стихотворения Верлена, иллюстрирующие три повода для переперевода, предпринятого автором данной статьи: во-первых, исчерпанность формального приема при переводе стихотворения («Осенняя песня» / «Chanson d'automne»); во-вторых, необходимость уточнить реалии («Гул гнусных кабаков...» / «Le bruit des cabarets...»); в-третьих, необходимость приближения перевода к оригиналу в разных аспектах, в том числе с точки зрения аллитерации («Поэтическое искусство» / «Art poétique»). В случае с «Осенней песней» для сравнения приводятся переводы, выполненные Анатолием Якобсоном и Владимиром Васильевым, демонстрирующие различные возможности для передачи насыщенной музыкальности стихотворения Верлена.

Ключевые слова: французская поэзия, Верлен, школа перевода, оригинал, перевод, переперевод, культура, цивилизация

Для цитирования: Яснов М. Д. Перевод как полиавторство: к вопросу о перепереводах // Шаги/Steps. Т. 5. № 3. 2019. С. 206–215. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-206-215.

Статья поступила в редакцию 27 декабря 2018 г.
Принято к печати 3 марта 2019 г.

M. D. Yasnov

ORCID: 0000-0003-0461-8441
✉ yasnovmd@mail.ru

*Independent Researcher
(Russia, St. Petersburg)*

TRANSLATION AS POLYAUTHORSHIP: CONCERNING RE-TRANSLATIONS

Abstract. The article deals with re-translation as exemplified by translations of Paul Verlaine. Within each generation there develops a discontent with previous interpretations of the classics: the language changes, elements of the historical context come into clear focus, various ideological and ethical taboos are lifted. Translation presupposes polyauthorship stretched out over time. This is exemplified by several poems by Verlaine that illustrate three reasons for the re-translation undertaken by the author of this article: firstly, formal technique is no longer productive in translating the poem (“The Autumn Song” / “Chanson d’automne”); secondly, details of the historical background need to be specified (“The noise of heinous drinking houses...” / “Le bruit des cabarets”); thirdly, the translation needs to be brought as close as possible to the original on various levels, including alliteration (“The Art of Poetry” / “Art poétique”). In the case of “The Autumn Song”, translations by Anatoly Yakobson and Vladimir Vasilyev, which demonstrate various ways to transmit the abundant musicality of Verlaine’s poem, are provided for comparison.

Keywords: French poetry, Verlaine, school of translation, original, translation, re-translation, culture, civilization

To cite this article: Yasnov, M. D. (2019). Translation as polyauthorship: Concerning re-translations. *Shagi/Steps*, 5(3), 206–215. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-206-215.

Received December 18, 2018

Accepted February 25, 2019

Существует определение, которое я позаимствовал у летчиков: «Полет самолета, — говорят они, — это исправление отклонений». Кажется, эта формула применима и к художественному — прежде всего поэтическому — переводу; она встает в один ряд с приписываемыми М. Л. Лозинскому словами о переводе как искусстве потерь, или с теорией функциональных соответствий А. В. Федорова, или с замечанием Иосифа Бродского о поиске эстетического баланса при переводе.

Собственно, «исправление отклонений» — это о переперевode.

Что подвигает современных переводчиков переводить заново то, что уже вроде стало классикой? В молодости мы не раз заводили романтический разговор о том, что, возможно, самым идеальным для культуры была бы попытка каждого поколения перевести заново всю мировую литературу. При безусловной абсурдности этого утверждения время от времени созревают обстоятельства, все-таки заставляющие переводчиков обращаться к уже переведенным и вошедшим в родную культуру творениям прошлого и осмысливать их — если и не по-новому, то по крайней мере по-своему.

В каждом поколении подспудно нарастает недовольство прежними интерпретациями классики: меняется язык, проясняются исторические реалии, снимаются разного рода идеологические и этические запреты, а главное — значительные образцы литературного прошлого всегда современны. Приспособить их к злобе дня, высказать с их помощью наболевшее сегодня — святое дело.

Перевод в определенном смысле счастливей оригинальной литературы: он предполагает полиавторство, растянутое во времени. Каждое новое прочтение выделяет в переводимом тексте то существенное, на что обращаешь внимание именно сегодня. Хотя вообще-то сам факт того, что классика все чаще переводится заново, причем этот процесс достаточно лавинообразный и захватывает многие культуры, возможно, свидетельствует и о том, что мы как цивилизация движемся к новой эстетике, при которой, в частности, работа переводчика поэзии, в каждом конкретном случае новаторская, в целом становится все более консервативной. Пользуясь известным определением, я бы назвал это состояние умов таким образом: в ожидании варваров.

Три моих перевода из Верлена, которые я выбрал для иллюстрации полонжий о переперевode, — это переводы из самой что ни на есть верленовской «классики». Вышедший несколько лет назад в «Литературных памятниках» двухтомник Верлена [2014] показал, насколько богата традиция интерпретаций его стихов на русском языке и насколько она открыта новым толкованиям и формальным решениям. В этом многообразии — залог непреходящего интереса отечественных читателей к французскому поэту, который, по словам Е. Г. Эткинда, «не столько личность, сколько медиум внешних сил, игральщик стихий. Поэтому он с такой пристальностью и каким-то мистическим ужасом всматривается в себя, в свою душу» [Эткинд 1969: 11]. В таком взгляде «вовнутрь» каждый переводчик располагает своей оптикой. Ее чистота и точность определяют открытие новых глубин оригинала.

Выбор текстов характеризуют три причины, три повода для переперевода: во-первых, исчерпанность формального приема при переводе стихотворения («Осенняя песня»); во-вторых, необходимость уточнить реалии («Гул гнусных кабаков...»); в-третьих, необходимость приближения перевода к оригиналу в разных аспектах («Поэтическое искусство»).

* * *

Прием звукоподобия, особенно эксплуатировавшийся поэтами Серебряного века при переводе «Осенней песни», к концу XX в. был практически исчерпан. Его анализу, в частности, посвящена фундаментальная статья, сопутствующая собранию стихотворений Верлена в «Литературных памятниках» [Багно и др. 2014]. Появившийся еще в 1960-е годы и не опубликованный тогда вольный перевод А. Якобсона и напечатанный в «Литературных памятниках» в качестве основного перевод В. Васильева, построенный на неожиданных внутренних переносах слов, открывают иные возможности для передачи насыщенной музыкальности Верлена.

При анализе оригинала виден, в частности, еще один путь — возможность использовать голорим (или панторим), т. е. глубокую рифму, в данном случае охватывающую соседние строки и создающие фонетическое своеобразие перевода. Правда, будем помнить слова В. Е. Шора, посвятившего «Осенней песне» несколько страниц в своей незаконченной докторской диссертации «Чужое, но свое» и предостерегавшего: «Переводчик этого верленовского стихотворения стоит перед дилеммой, в которой любой выбор окажется неудачным: либо сохранить аллитерационную насыщенность строк одинаковыми или сходными звуками, решительно отойдя от лексики оригинала, либо воспроизвести по возможности близко лексический состав стихотворения, жертвуя его музыкальной организацией. В обоих случаях перевод получится ущербный, не воссоздающий поэтического содержания стихотворения» (цит. по: [Шор 2015: 393]).

Chanson d'automne

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.

Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure ;

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà,
Pareil à la
Feuille morte.

Перевод Анатолия Якобсона:

Осенняя песня

Вскрики
Осенней скрипки —
Ветра долгие стоны...
Душу берет в тиски
Песня тоски
Монотонной.

Дробный,
Зовущий, ровный
Звук наполняет уши...
Бой
Часов гробовой —
Слез внезапных удушье.

С пеньем
Глухим, осенним,
Закружив до упада,
Обняла, точно смерть,
Круговерть
Листопада.

[Верлен 2014 (2): 68]

Перевод Владимира Васильева:

Осенняя песня

Сражен мой дух.
Терзает слух,
Томно-хлипок,
Больной гобой
И стон назой-
ливых скрипок.

Тот мир, что был
Так сердцу мил,
Скрыт в тумане
Невольных слез
От боли вос-
поминаний.

А ветер лют.
Где мой приют?
Уж не я ли,
Как желтый лист,
Лечу во мглис-
тые дали?

[Верлен 2014 (1): 27–28]

Перевод Михаила Яснова:

Осенняя песня

Со всех сторон,
Как эхо, стон
Осенний
Мне застит свет —
В ненастье нет
Спасенья.

Под бой часов
Тоской без слов
Охвачен,
О вешних днях,
О прежних снах
Я плачу.

Туда, вперед,
Куда влечет
Вихрь шалый,
Не чуя мрак,
Лечу я, как
Лист палый.

[Яснов 2016: 371]

* * *

Стихотворение «Le bruit des cabarets...» из сборника Верлена «Добрая песня» (1870) насчитывает до десятка профессиональных переводов на русский язык; некоторые (В. Брюсова, Б. Лившица, В. Левика, Г. Шенгели) вошли в золотой фонд русской переводной поэзии. Два обстоятельства привлекли меня к попытке нового перевода. Все переводчики заканчивают стихотворение словом *рай*: «дорога в рай», «путь мой к раю», «там, в конце дороги, рай». Между тем, на мой взгляд, важнее внутренняя аллитерация последней строки («Voilà ma route — avec le paradis au bout») с *bout* в ее конце; к тому же эти *route* (путь) и *bout* (конец пути) анаграммированы в тексте оригинала (в приводящемся ниже французском тексте эти слова выделены разрядкой). По счастливому стечению звуковых обстоятельств, французские *bout/route* и русское *путь* предполагают в принципе схожее «у» — этот вой от нескладывающейся жизни, так многообразно переданный автором.

Le bruit des cabarets, la fange du trottoir,
Les platanes déchus s'effeuillant dans l'air noir,
L'omnibus, o u r a g a n de ferraille et de b o u e s,
Qui grince, mal assis entre ses quatre r o u e s,
Et r o u l e ses yeux verts et r o u g e s lentement,
Les o u v r i e r s allant au club, t o u t en fumant
Leur brûle-gueule au nez des agents de police,
Toits qui d é g o u t t e n t, murs suintants, pavé qui glisse,

Bitume défoncé, ruisseaux comblant l'égoût,
Voilà ma route — avec le paradis au bout.

Гул гнусных кабаков, платанов хмурый сброд,
Гниющая листва и лужи нечистот,
Разбитый омнибус, в грязи и лихорадке,
Скребущий брюхом по разьеженной брусчатке,
Мигая красным и зеленым фонарем,
Пока рабочий люд в свой клуб валит валом,
Из трубок едкий дым ажанам в нос пуская,
С крыш льет, по стенам слизь, на мостовых густая
Хлябь, и со всех сторон сочатся цвель и муть —
И это путь мой в рай, мой ежедневный путь¹.

* * *

Наконец, третий перевод — перевод «Поэтического искусства» — требовал максимального приближения к ритмической организации подлинника. С одной стороны, «ритмическая приблизительность», которую я попытался воссоздать, волей-неволей оказалась противоположной жестко организованному четырехстопному ямбу предыдущих переводов — и Брюсова, и Пастернака, и Левика; с другой стороны, хотелось уйти и от полиритмичного пафоса перевода Шенгели. И помимо этого меня смущал у всех переводчиков повтор последней строки: «Все прочее — литература» (у Шенгели: «А прочее все — литература»). Благодаря бесчисленному цитированию эта строка вошла в плоть и кровь русской культуры нашего времени — прекрасно! Поборемся за свою интерпретацию.

Art poétique

À Charles Morice

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise :
Rien de plus cher que la chanson grise
Ou l'Indécis au Précis se joint.

C'est de beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi ;
C'est par un ciel d'automne attiédi,
Le bleu fouillis des claires étoiles !

¹ Перевод впервые публикуется в настоящей статье.

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la couleur, rien que la Nuance !
Oh ! la nuance seule fiancée
Le rêve au rêve et la flûte au cor !

Fuis du plus loin la Pointe assassine,
L'Esprit cruel et le Rire impur,
Qui font pleurer les yeux de l'Azur,
Et tout cet ail de basse cuisine !

Prend l'éloquence et tords-lui son cou !
Tu feras bien, en train d'énergie,
De rendre un peu la Rime assagie.
Si l'on y veille, elle ira jusqu'où ?

Ô qui dira les torts de la Rime !
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime ?

De la musique encore et toujours !
Que ton vers soit la chose envolée
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
Éparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature.

Поэтическое искусство

Шарлю Морису

Музыка — вот что на первом плане!
Нечетносложный держи размер,
Это подобье воздушных сфер:
Все невесомо, зыбко, в тумане.

И вот еще что не забудь: слова —
Темное к ясному подбирая.
Чем нам по нраву песня хмельная?
Тем, что таким подбором жива.

Этими взглядами под вуалью,
Этим летним зноем внахлест,
Этим сумбуром осенних звезд,
Охлажденных безмерной далью!

И вот еще что: не забудь намек,
Оттенок, который сквозит и тает,
Лишь он оправданно сочетает
Мечту с мечтой, а с флейтой рожок.

Пошлая шутка и смех порочный —
Гони взащей финальную дурь:
От них рыдает моя лазурь,
От этой кухни, насквозь чесночной!

А красноречью — под зад ногой!
Прочь, аномальное говоренье!
Рифму умерь, прояви терпенье,
А то уведет тебя за собой.

Кто же придумал эту пустышку —
Безумный дикарь? Глухое дитя?
Она позванивает шутя,
Но много опасного в ней излишку.

Музыку, музыку мне яви,
Чтобы стих твой, душой лелеем,
Уплывал за ней по аллеям
В другое небо, к другой любви.

Пусть он, стих твой, заложник бегства,
От рассветного ветра пьян,
Пахнет, как мята или тимьян...
Все остальное — в пределах текста!
[Верлен 2018: 71–73]

Источники

- Верлен 2014 — *Верлен П.* Стихотворения: В 2 т. / Пер. с фр.; Подгот. Г. Косиков, В. Багно, И. Булатовский. СПб.: Наука, 2014. (Лит. памятники).
- Верлен 2018 — *Верлен П.* Стихотворения = *Verlain P. Poésies* / Пер. с фр., сост., послесл. и коммент. М. Яснова. М.: Текст, 2018.
- Яснов 2016 — *Яснов М.* Обломки опытов: Из французской поэзии. Переводы. Комментарии. Заметки на полях. М.: Центр книги Рудомино, 2016.

Литература

- Багно и др. 2014 — *Багно В. Е., Булатовский И. В., Яснов М. Д.* Отчаянная любовь. Поль Верлен и его русские переводчики // *Верлен П.* Стихотворения: В 2 т. / Подгот. Г. Косиков, В. Багно, И. Булатовский. СПб.: Наука, 2014. (Лит. памятники). С. 407–505.
- Шор 2015 — *Шор В.* Субъективное и объективное в художественном переводе // *Шор В., Шафаренко И.* Избранные переводы / Изд. подгот. Н. Р. Нейман, Ю. В. Шор. СПб.: Петрополис, 2015. С. 382–396.

Эткинд 1969 — Эткинд Е. Г. Лирика Поля Верлена // Верлен П. Лирика. М.: Худ. лит., 1969. С. 5–21.

References

- Bagno, V. E., Bulatovskii, I. V., Yasnov, M. D. (2014). Otchaiannaia liubov'. Pol' Verlen i ego russkie perevodchiki [A desperate love. Paul Verlaine and his Russian translators]. In P. Verlen [= Verlaine]. *Stikhotvoreniia* [Poems]. G. Kosikov, V. Bagno, I. Bulatovskii (Eds.) (Vol. 1), 407–505. St. Petersburg: Nauka. (In Russian).
- Etkind, E. G. (1969). Lirika Polia Verlana [Paul Verlaine's lyrics]. In P. Verlen [= Verlaine]. *Lirika* [Lyrics], 5–21. Moscow: Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).
- Shor, V. (2015). Sub"ektivnoe i ob"ektivnoe v khudozhestvennom perevode [The subjective and the objective in literary translation]. In V. Shor, I. Shafarenko. *Izbrannye perevody* [Selected translations]. N. R. Neiman, Iu. V. Shor (Eds.), 382–396. St. Petersburg: Petropolis. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Михаил Давидович Яснов

независимый исследователь,
поэт, переводчик (французский язык),
детский писатель,
член Союза писателей Санкт-Петербурга
Россия, Санкт-Петербург
✉ yasnovmd@mail.ru

Information about the author

Mikhail D. Yasnov

Independent Researcher,
Poet, Translator (French), Children's Writer,
Member of St. Petersburg Union of Writers
Russia, St. Petersburg
✉ yasnovmd@mail.ru

Н. С. Автономова^{ab}

ORCID: 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)

ПОСЛЕ ВАВИЛОНА, ИЛИ О ПЕРЕВОДЕ «НЕПЕРЕВОДИМОСТЕЙ»

Рецензия на: Cassin B. *Éloge de la traduction: Complicquer l'universel*. — Paris: Fayard, 2016. — 247 p.

Для цитирования: Автономова Н. С. После Вавилона, или О переводе «непереводимостей» // Шаги/Steps. Т. 5. № 3. 2019. С. 216–225. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-216-225.

Рецензия поступила в редакцию 25 февраля 2019 г.
Принято к печати 1 марта 2019 г.

Shagi/Steps. Vol. 5. No. 3. 2019
Book reviews

N. S. Avtonomova^{ab}

ORCID: 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)

AFTER BABEL, OR ON TRANSLATION OF “UNTRANSLATABILITIES”

A review of: Cassin, B. (2016). *Éloge de la traduction: Complicquer l'universel*. Paris: Fayard. 247 p. (In French).

To cite this article: Avtonomova, N. S. (2019). After Babel, or On translation of “untranslatabilities”. *Shagi / Steps*, 5(3), 216–225. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-216-225.

Received February 25, 2019
Accepted March 1, 2019

Имя Барбары Кассен, французского филолога и философа, переводчика, почетного руководителя исследований в CNRS (Национальный центр научных исследований), избранной в 2018 г. членом Французской академии (она — девятая женщина-академик за всю историю этой институции), известно российскому читателю. Но далеко не в той мере, как оно того заслуживает. В России была издана только одна ее книга, фактически переработка докторской диссертации — «Эффект софистики» [Кассен 2000] (1-е изд.: [Cassin 1995]). Она трактует софистику в подчеркнуто позитивном ключе: не как небескорыстную словесную игру, но как способ рефлексии, важной стороной которого является способность учить и использовать «власть» или «силу» слов, их влияние на людей — в делах как индивидуальных, так и общественных.

Кассен — автор целого ряда книг¹, а также работ, созданных в соавторстве; ответственный редактор, составитель и автор публикаций по важнейшим французским и международным научным проектам, прежде всего с участием CNRS. За последние годы она была комиссаром двух крупных выставок, посвященных переводу и его роли в культурной, общественной, политической сферах (одна из них «После Вавилона — перевод», каталог выпущен издательством «Actes Sud», 2016, другая — «Дороги перевода, Вавилон в Женеве», каталог выпущен издательством «Gallimard», 2017); сейчас она работает над проектом словаря переводческих трудностей на сопоставительном материале главных книг трех монотеистических религий — Торы, Библии и Корана. За удивительную энергию мысли и широту кругозора ее называют «исследователем без границ». Уже в 1990-е годы свое знание и понимание «власти слов» она ставит на службу Комиссии по установлению истины и примирению в ЮАР, в которой работает в период завершения эпохи апартеида по соглашению с Национальным центром научных исследований Франции. Вопрос, стоявший перед комиссией, звучал так: как может появиться на свет не черный и не белый, а «многоцветный» народ, «радужная» (*arc-en-ciel*) страна? Это метафора «радужного», разнородного и многонационального общества, преодолевшего разрывы прошлого, была предложена и введена в обсуждение архиепископом Десмондом Туту и поддержана Нельсоном Манделой. Тема роли риторики в урегулировании социальных конфликтов и создании более открытого общества стала одной из доминант в ее творчестве.

В течение более десяти лет (с 1993 по 2004 г.) шла работа над самым главным проектом, реализованным Барбарой Кассен, — над так называемым «Словарем непереводимостей» [Cassin 2004]². Эта работа объединила 150 ис-

¹ Например, «Аристотель и логос: рассказы обыденной феноменологии» [Cassin 1997], «Парменид. О природе или о сущем: греческий как язык бытия?» [Cassin 1998], «Видеть Елену во всякой женщине: от Гомера до Лакана» [Cassin 2000], «Жак-софист: Лакан, логос и психоанализ» [Cassin 2012a], «Более одного языка» [Cassin 2012b] «Ностальгия: когда мы у себя дома? Улисс, Эней, Арндт» [Cassin 2013], «Софистическая практика. О последовательном релятивизме» [Cassin 2014], «Когда говорить действительно значит делать? Гомер, Горгий и “радужный народ”» [Cassin 2018], и это далеко не полный список.

² На русском языке иногда используют заглавие «Европейский словарь философий. Лексикон непереводимостей». Мне нравится перевод, предложенный Верой Мильчиной: «Европейская философия на разных языках. Словарь непереводимых терминов». В сокращенном виде я предпочитаю называть это издание «Словарь непереводимостей». О принципах построения Словаря см., в частности: [Автономова 2006; 2016: 625–663]; ср. также: [Марков 2012; Маяцкий 2011].

следователей языка, литературы, философии, работающих в разных странах на материале 15 национальных языков. В каком-то смысле можно сказать, что его целью была «картография вариаций», претерпеваемых философскими понятиями в зависимости от языков и контекстов их использования. Словарь призван подчеркнуть, что мы мыслим всегда «в языке» или, точнее, «в языках», во множественном числе³. Это масштабное коллективное мероприятие, которое финансировалось Национальным центром научных исследований, привело к появлению в 2004 г. в Париже общего тома в 1500 страниц; в нем представлен огромный массив слов разных философских языков вместе с объяснениями тех сложностей, с которыми сталкиваются их переводчики на другие языки. При переводе, подчеркивает Кассен, смысл не остается совершенно тем же самым в сравнении со смыслом слова в исходном языке, но он не становится и совершенно другим. Исследователи и переводчики не могут притязать на то, чтобы дать «единственно возможный» или «самый лучший» перевод; их цель в данном случае — показать различного рода несогласия и различия вокруг перевода, потенциал смыслов, проявляющихся в переводе. Важно, что само понимание феномена неперевода и столкновения с непереводами не является, согласно концепции Словаря, негативным: «непереводимое» — это не то, что не переводят, потому что перевести невозможно, это, напротив, то, что каждый раз заново, непрерывным трудом переводится. Неперевода, можно сказать, — это места наиболее напряженной работы. Позитивная трактовка неперевода лейтмотивом повторяется во всех разделах рецензируемой книги.

Вся эта предварительная информация необходима нам здесь потому, что без нее рассматриваемая книга — «Похвала переводу» — непонятна; она не является полностью независимым исследованием, она фактически посвящена анализу тех предпосылок, которые лежали в основе многосторонней работы Кассен и собранного ею авторского коллектива с языками и философиями и особенно концепции «Словаря неперевода». При этом Кассен не только не стремится представить концепцию Словаря как уникальный синтез проблематик в собственной единоличной разработке (ответственного редактора и автора проекта), напротив, она всячески подчеркивает, что разные звенья своей постройки фундаментальных обоснований она брала на протяжении жизни у Парменида и Горгия, Гумбольдта и Умберто Эко, Лакана и Деррида и еще многих других. В рецензируемую книгу включены в несколько измененном виде статьи, написанные Кассен до и после работы над Словарем, в связи с чем при сопоставлении разных разделов книги заметно много повторов, но дело, видимо, не только в использовании ранее написанных текстов: сама логика изложения здесь нелинейная, так что те или иные тезисы и лозунги ведут перекличку через границы разделов.

В книге «Похвала переводу» три большие главы, каждая из которых построена как «защита и прославление» тех или иных феноменов и сущностей, связанных с переводом. Вводный раздел — «Похвала греческому языку», глава первая — «Похвала непереводам», глава вторая — «Похвала омонимии», глава третья «Похвала последовательному релятивизму», небольшая за-

³ Во французском языке, в отличие от русского, этим значениям соответствуют разные слова: *language* — это язык как таковой, языковая способность человека; *langue* — это язык как один из многих, отдельный конкретный язык.

ключительная часть называется «Между» (Entre): это понятие, не сегодня возникшее в философии, почти визуально иллюстрирует разобщенность людей и насущную необходимость перевода, но об этом — ниже. А теперь вкратце — о содержании книги.

Введение. Похвала греческому

Сила и разнообразие греческого языка и написанных на нем текстов — Гомера, Парменида, Горгия, Эсхила, Платона, Эврипида, Аристотеля и др. — научили Кассен, по ее признанию, тому, что такое вообще язык и что такое вообще культура. Со студенческих лет ее интересовал Хайдеггер, который, как известно, утверждал, что греческий язык есть *логос*: он единственный способен ставить нас в присутствие самой вещи, самого бытия, и в этом так или иначе отображаются свойства народа и расы, создавших это слово и понятие. Однако в самой логике «Словаря», этой работы зрелого периода, Кассен призывает нас отойти как можно дальше от такого «онтологического национализма», от апологии народа — носителя языка. Она приводит высказывание Деррида, который утверждает, что язык никому не принадлежит: «une langue ça n'appartient pas...». И при этом призывает софистику на помощь: мир, исходящий из слов, существует не в режиме онтологии или феноменологии, но в режиме перформанса, который делает бытием то, о чем говорится.

При этом, «прославляя» греческий язык, Кассен всячески защищает «варваров»: так греки называли тех, кто не говорит на их языке, а просто «болтает» неведь что, тех, кто «не мы». И потому (на этот биографический факт указывают комментаторы) из трех имен, данных ей при рождении, она в сознательном возрасте выбрала имя Барбара — того же корня, что и «варвар»; это ее главный персонаж, герой, всегда живущий в различии — во множественности языков и культур.

Глава 1. Похвала непереводимостям

Итак, в отличие от хайдеггеровского образа греческого, мы предпочитаем иметь дело с различиями, с множественным. Язык отличается от другого языка, в частности, своими двусмысленностями, своими языковыми различиями как разными симптомами — семантическими или синтаксическими нарушениями, расстройствами, смешениями: все это и создает область так называемых непереводимостей. Слова разных языков различны не только в их звучании, но и в значении. Как уже говорилось выше, мы никогда не встречаем язык как таковой (*le langage*), но только различные языки (*languages*). Размышляя о переводе, Кассен цитирует слова Гумбольдта: «Язык проявляет себя в реальности только как разнообразие» («О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человеческого рода»). Гумбольдту вторит уже упоминавшийся Жак Деррида в его знаменитом тезисе — «больше одного языка» (*plus d'une langue*), который он считал определением собственного метода в философии. Двигаясь в мыслительном русле, проложенном этими исследователями, участники «Словаря непереводимостей» трактуют символическое разрушение Вавилонской башни и единого языка не как зло, но как новую возможность — научиться слушать и слышать, как философия развер-

тывается в разных языках, как люди говорят, пишут и думают на разных языках. Словарь исходит из слова, чтобы говорить о понятии, а не из понятия, чтобы говорить о слове, и в этом смысле он есть произведение «софистическое»: он выбирает скорее «логологию», чем «онтологию».

Какую лингвофилософскую Европу мы хотели бы видеть? Прежде всего, напоминает Кассен, надо ясно понять, против чего мы выступаем: мы не хотим «национально-онтологическую» Европу, но не хотим и Европу глобального, упрощенного английского (globish), эффективность которого ограничена международным бизнесом; Globish — не что иное как бедное воплощение универсальности, или, как сказал Мишель Деги, «дезэсперанто», а вовсе не язык Джейн Остин, Шекспира или Джойса. А потому наш ориентир задает не программа бедной универсальности, но высказывание Умберто Эко, сделанное им в одном из интервью: «Язык Европы — это перевод».

Не случайно, что «Словарь непереводамостей», созданный и первоначально опубликованный на французском языке, сейчас распространяется в мире веером все новых переводов, хотя сама практика — перевод словаря непереводамостей — может показаться парадоксальной. При этом, помимо общей программы Словаря, переводчики осознанно преследуют те или иные цели — в зависимости от своих культурных и языковых запросов. Так, переводчики Словаря на настоящий английский в противоположность globish воспользовались возможностью ввести в корпус словаря новые статьи, связанные, например, с гендерной и постколониальной тематикой; переводчики на украинский стремились вырабатывать украинский философский язык; переводчики на арабский (речь идет о выборочном переводе) делали акцент на политических и юридических терминах; переводчики на румынский стремились соотносить при создании философской терминологии латинскую и славянскую традиции; переводчики на португальский в Бразилии ставил вопрос об отношении «постколониального» языка к языку бывшей метрополии и т. д. Свои задачи ставят при переводе Словаря на новогреческий, итальянский, иврит. Не менее интересны инициативы перевода в Китае, а также в Индии, где Словарь переводится одновременно на разные национальные языки — в надежде, что осознанные взаимодействия между этими языками помогут сделать Индию более открытой. Словом, жизнь Словаря европейских философий продолжается, причем и за рамками Европы.

И это не только внешние процессы интенсивной рецепции, но нечто глубоко связанное с сутью проекта как процесса («энергейя»), а не завершенного дела («эргон»). Среди новых начинаний Кассен называет проект изучения «непереводамостей» в культурном и языковом наследии Африки южнее Сахары, а также проект «Психоанализ на разных языках»: как отмечает Кассен, институционально его реализует, в частности, Франсуаза Горог, организовавшая Институт психоанализа при больнице Сент-Анн в Париже (Institut hospitalier de psychanalyse de Sainte-Anne) [Cassin 2016: 81]. Об анализе непереводамостей в главных книгах трех монотеистических религий уже упоминалось: при работе над этим проектом, подчеркивает Кассен, нам важно не строить упрощенный катехизис ценностей, а «усложнять универсальное», строить более сложное и объемное представление об универсальном.

Глава 2. Похвала омонимии

Почему феномен омонимии удостоился отдельного раздела? Омонимия, в трактовке Кассен, совмещает в себе многие свойства, вокруг которых ведутся споры в процессе познания и перевода. Омонимия возникает тогда, когда нарушается принцип непротиворечивости, основанный на однозначности смысла (на одно слово один смысл). Аристотель видит в омонимии зло, которое всегда необходимо устранять, но которое непрестанно возвращается. По Кассен, омонимы образуются не по чьей-то злой воле: слово имеет разные смыслы в силу того, что бесконечность мира так или иначе должна быть обозначена конечными средствами языка, и потому понятно, что в переводе омонимия и связанная с ней полисемия играют большую роль.

Вот лишь несколько наглядных примеров. Русскому слову *свет* соответствуют во французском *lumière* и *monde*; русскому слову *мир* — французские *paix*, *monde*, а кроме того обозначение «крестьянской общины», о которой рассуждает Толстой в «Войне и мире». Немецкое слово *Geist* будет переводиться на английский то как *mind*, то как *spirit*, и соответственно гегелевская феноменология духа (*Phänomenologie des Geistes*) может предстать в различных переводах то как провозвестница религиозного спиритуализма, то как течения современной философии сознания. Яркий пример омонимии дает нам глагол «быть». Wordnet указывает для современного английского дюжину значений этого глагола: «быть как обладать качеством бытия, выражаемым связкой (copula)», «быть идентичным», «существовать», «случаться», «происходить», «быть эквивалентным», «стоять», «образовывать», «представлять», «длиться», «оставаться» и др. Различая эти смыслы, можно подойти к пониманию того, о чем идет речь в каждом высказывании. Омонимия наличествует в каждом языке, разрушая его претензии на статус универсального логоса, а полисемия выступает как омонимия, взятая под контроль.

Глава 3. Похвала последовательному релятивизму (relativisme conséquent)

Принять универсальное можно, только если при этом мы ставим вопрос о том, почему и в каком смысле оно является не абсолютным, но относительным, релятивным. Нужно искать не абсолютно истинного, но более истинного (более полезного, более пригодного для личности или для ситуации в тех или иных ее аспектах), значит «лучшего для чего-то и кого-то». «Последовательный релятивизм» в понимании Кассен берет на вооружение остиновскую идею перформатива: об этом свидетельствует, в частности, и заглавие ее последней книги «Когда говорить действительно значит делать: Гомер, Горгий и “радужный народ”» [Cassin 2018]. Помимо Остина, своими союзниками в построении нового, «последовательного релятивизма» Кассен считает Фрейда и Лакана. Согласно «метапсихологии» Фрейда, бессознательное есть гипотеза, необходимая и законная не потому, что она истинна, но потому что в наше понимание психических процессов она добавляет смысл и связность. Близки Кассен по устремлениям и те англо-американские критики, которые придумали для современных французских философов общий термин «французская

теория» (the French theory); в рамках этой теории Фуко, Деррида, Делёз, Лиотар, Лакан представлены как те, кто сумел переформулировать свои проблемы в терминах стратегий разума, идеологии, генеалогии, политики, включения и исключения, то есть в терминах «диспозитивов» (термин Фуко), определенных соотношений сил.

Кассен не хочет, чтобы «последовательный релятивизм» считали ненавистником разума: он нужен больше для того, чтобы судить, оценивать, критиковать разум, понимая, что универсальное — это скорее некая стратегия, чем ценность в себе, что универсальное нужно мыслить как множественное, относительное. Соответственно релятивизировать и тем самым «усложнить» универсальное — значит поставить его в связь с процессами в пространстве и во времени, изучая при этом отношения соседства между ансамблями, внешне автономными и прерывными, а в действительности пористыми и интерактивными.

В свете такой интерпретации «последовательный релятивизм» может быть, по Кассен, поддержкой переводчику. Ведь переводя, нам нужно прежде всего ответить на вопрос о том, почему, для кого, когда мы переводим, а также учесть, что каждый язык соткан из противоречий и потому одна-единственная фраза в синтаксическом или семантическом аспекте может порождать разные восприятия, давать разные направления поиска значений. «Последовательный релятивизм» поддерживает нас в этой работе со многими возможностями. Соответственно перевод есть такое «знание-умение» (*savoir-faire*) работать с различиями, которое делает его наилучшей парадигмой гуманитарных наук [Cassin 2016: 223]. И эту мысль — фактически направленную в сторону единства перформативного и эпистемологического — можно только приветствовать.

Завершает книгу небольшая зарисовка, названная «Между» (*Entre*). Это слово отмечено характерной для французского языка омонимией, которая отсутствует в русском. *Entre* ‘войди!’ — это императив от глагола *entrer* ‘входить’, что может быть знаком гостеприимства, но это слово может также иметь значение ‘быть между’ — ни внутри ни снаружи, в интервале — пространственном или временном. Эти пояснения относительно слова *entre* помогают понять смысл фотографии, сделанной автором на Западном побережье Франции (в районе Кале) и помещенной на обложку рецензируемой книги. Мы видим деревянную доску с надписью «Школа» — на разных языках, в том числе на французском и английском. Но теперь этот указатель ни к чему не отсылает: вокруг чистое поле, вернее, только что разровненное бульдозером пустое пространство. Снимок сделан после того, как на этом месте был снесен палаточный лагерь мигрантов, стремившихся попасть в Великобританию, но остановленных на «ничьей» земле. На этом пространстве сплетались судьбы людей, говоривших на разных языках — курдском, пушту, урду, арабском, фарси, а волонтеры, пытавшиеся учить их английскому или французскому, их не понимали. Людей были немного, и, наверное, европейский континент мог бы их приютить, как когда-то Америка приютила европейцев, бедных, мигрантов. Но этому мешали и мешают страхи: они заберут у нас работу, зачем нам собирать у себя всю нищету мира. Снимок безмолвно гласит: «между» не должно значить «нигде»!

* * *

Несколько слов в заключение. Многообразие опыта Кассен впечатляет и поражает, но в нем — хочу особо это подчеркнуть — содержится гораздо больше того, что представлено в рецензируемой книге. Ведь «Словарь непереводимостей», в сущности, мы пишем все вместе, и он остается в принципе открытым для продолжений и обогащений, а также поправок. Столь же открытым остается и осмысление сделанного. Данная в книге картина априори не может охватить все. Кассен описывает свои мотивы, своих героев, свои стимулы. Однако есть и другие, не называемые ею мыслители, например Поль Рикёр, который по своим философским пристрастиям был далек от софистики, но он тоже развивал в положительном ключе тему непереводимостей и тему «после Вавилона»: утеря общего языка заставляет людей искать уже не столько родных по крови, сколько близких по делу строительства совместного дома [Ricoeur 2004]. Вместе с тем не все названные влияния вполне укладываются в ту трактовку их творчества, которую предлагает Кассен. В частности, Жак Деррида, по сути, возражал против релятивистской трактовки своей концепции⁴ и к тому же достаточно скептически относился к англо-американской идее «французской теории», которую Барбара Кассен, как представляется, с излишней безоговорочностью поддерживает.

Принимая в расчет все сделанное Кассен, а ее заслуги в сфере практики и осмысления перевода и человеческих коммуникаций невозможно преувеличить, не следует забывать, что многие философские и эпистемологические смыслы, связанные с процессами познания и перевода, нам еще предстоит изучать и пересматривать, в частности, в сфере более широких представлений о рациональности, нежели те, что были фактически представлены в книге. Перформативное измерение мира не отменяет и не заменяет эпистемологического и не растворяет его в себе. Как известно, софистика, феномен очень многоликий, скептически и пессимистически рассматривала знание. Но, думаю, не случайно в самом последнем абзаце рассматриваемой книги вводится другой акцент: первая фраза из «Метафизики» Аристотеля (в пер. С. С. Аверинцева) напоминает нам о том, что «все люди от природы стремятся к знанию». Своим утверждением Аристотель ставит под сомнение гносеологический скептицизм Горгия, так что завершение одного рассказа может стать началом другого, нового повествования.

Литература

Автономова 2006 — Автономова Н. С. Философский перевод // Вопросы философии. 2006. № 2. С. 89–101.

Автономова 2015 — Автономова Н. От языковых экспериментов к анализу апорийных ситуаций (о так называемом «постмодернистском релятивизме» в концепции Жака Деррида) // Релятивизм как болезнь современной философии / Отв. ред. В. А. Лекторский. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2015. С. 265–298.

⁴ См. об этом: [Автономова 2015]. Кстати, дерридианская концепция апории предполагала «гиперанализ», а не отказ от познания, который по большому счету можно видеть во многих поворотах софистической мысли (см. для Горгия: «...даже если нечто существует, то оно непознаваемо; но даже если и познаваемо — то необъяснимо для другого»).

- Автономова 2016 — Автономова Н. С. Познание и перевод. Опыты философии языка. 2-е изд., испр. и доп. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. (1-е изд.: М.: РОС-СПЭН, 2008).
- Кассен 2000 — Кассен Б. Эффект софистики / Пер. А. Роснуса. М., СПб.: Московский философский фонд; Университетская книга; Культурная инициатива, 2000.
- Марков 2012 — Марков А. Непереваемость бытия // Русский журнал. 2012. 26 июля. URL: <http://russ.ru/Mirovaya-povestka/Neperevodimost-bytiya>.
- Маяцкий 2011 — Маяцкий М. Непереваемости реальные и воображаемые. Листая «Европейский словарь философий: лексикон непереваемости» под ред. Б. Кассен (2004) // Логос. 2011. № 5–6. С. 13–21.
- Cassin 1995 — Cassin B. L'Effet sophistique. Paris: Gallimard, 1995.
- Cassin 1997 — Cassin B. Aristote et le logos: contes de la phénoménologie ordinaire. Paris: PUF, 1997.
- Cassin 1998 — Cassin B. Parménide. Sur la nature ou sur l'étant: Le grec, langue de l'être? Paris: Seuil, 1998 (Points-bilingues).
- Cassin 2000 — Cassin B. Voir Hélène en toute femme: d'Homère à Lacan. Paris: Les Empêcheurs de penser en rond, 2000.
- Cassin 2004 — Vocabulaire européen des philosophies (dictionnaire des intraduisibles) / Sous la dir. de B. Cassin. Paris: Seuil; Robert, 2004.
- Cassin 2012a — Cassin B. Jacques le Sophiste: Lacan, logos et psychanalyse. Paris: EPEL, 2012.
- Cassin 2012b — Cassin B. Plus d'une langue. Paris: Bayard, 2012 (Les petites conférences).
- Cassin 2013 — Cassin B. La Nostalgie: Quand donc est-on chez soi? Ulysse, Énée, Arendt. Paris: Autrement, 2013.
- Cassin 2014 — Cassin B. Sophistical practice. Toward a consistent relativism. New York: Fordham Univ. Press, 2014.
- Cassin 2016 — Cassin B. Éloge de la traduction. Compliquer l'universel. Paris: Fayard, 2016.
- Cassin 2018 — Cassin B. Quand dire, c'est vraiment faire: Homère, Gorgias et le peuple arc-en-ciel. Paris: Fayard, 2018.
- Ricœur 2004 — Ricœur P. Sur la traduction. Grandes difficultés et petits bonheurs de la traduction. Paris: Bayard, 2004.

References

- Avtonomova, N. S. (2006). Filosofskii perevod [Philosophical translation]. *Voprosy filosofii* [Problems of Philosophy], 2006(2), 89–101. (In Russian).
- Avtonomova, N. (2015). Ot iazykovykh eksperimentov k analizu aporiinykh situatsii (o tak nazyvaemom "postmodernistskom relativizme" v kontseptsii Zhaka Derrida) [From linguistic experiments to analysis of aporetic situations (on so-called "post-Modern relativism" in J. Derrida's conception)]. In V. A. Lektorskii (Ed.). *Relativizm kak bolezni' sovremennoi filosofii* [Relativism as a disorder in contemporary philosophy], 265–298. Moscow: Kanon+; ROOI "Reabilitatsiia". (In Russian).
- Avtonomova, N. S. (2016). *Poznanie i perevod. Opyty filosofii iazyka* [Cognition and translation. Experiments in the philosophy of language], 2nd ed, rev. and enl. Moscow; St. Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ (1st ed.: Moscow: ROSSPEN, 2008). (In Russian).
- Cassin, B. (1995). *L'Effet sophistique*. Paris: Gallimard. (In French).
- Cassin, B. (1997). *Aristote et le logos: contes de la phénoménologie ordinaire*. Paris: PUF. (In French).
- Cassin, B. (1998). *Parménide. Sur la nature ou sur l'étant: Le grec, langue de l'être?* Paris: Seuil (Points-bilingues). (In French).

- Cassin, B. (2000). *Voir Hélène en toute femme: d'Homère à Lacan*. Paris: Les Empêcheurs de penser en rond. (In French).
- Cassin, B. (Ed.) (2004). *Vocabulaire européen des philosophies (dictionnaire des intraduisibles)*. Paris: Seuil; Robert. (In French).
- Cassin, B. (2012a). *Jacques le Sophiste: Lacan, logos et psychanalyse*. Paris: EPEL. (In French).
- Cassin, B. (2012b). *Plus d'une langue*. Paris: Bayard (Les petites conférences). (In French).
- Cassin, B. (2013). *La Nostalgie: Quand donc est-on chez soi? Ulysse, Énée, Arendt*. Paris: Autrement. (In French).
- Cassin, B. (2014). *Sophistical practice. Toward a consistent relativism*. New York: Fordham Univ. Press.
- Cassin, B. (2016). *Éloge de la traduction. Compliquer l'universel*. Paris: Fayard. (In French).
- Cassin, B. (2018). *Quand dire, c'est vraiment faire: Homère, Gorgias et le peuple arc-en-ciel*. Paris: Fayard. (In French).
- Kassen, B. (2000). *Effekt sofistiki* [Trans. from Cassin, B. (1995). *L'Effet sophistique*. Paris: Gallimard]. Moscow, St. Petersburg: Moskovskii filosofskii fond; Universitetskaia kniga; Kul'turnaia initsiativa. (In Russian).
- Maiatsky, M. (2011). Neperevodimosti real'nye i voobrazhaemye. Listaia "Evropeiskii slovar' filosofii: leksikon neperevodimostei" pod red. B. Kassen (2004) [Real and imaginary untranslatabilities. Thumbing through the *Vocabulary of European Philosophies: A Dictionary of Untranslatables* (Ed. by Barbara Cassin, 2004)]. *Logos*, 2011(5–6), 13–21. (In Russian).
- Markov, A. (2012, July 26). Neperevodimost' bytiia [Untranslatability of being]. *Russkii zhurnal* [Russian Journal]. Retrieved from <http://russ.ru/Mirovaya-povestka/Neperevodimost-bytiia>. (In Russian).
- Ricœur, P. (2004). *Sur la traduction. Grandes difficultés et petits bonheurs de la traduction*. Paris: Bayard, 2004. (In French).

* * *

Информация об авторе

Наталья Сергеевна Автономова

доктор философских наук
ведущий научный сотрудник,
Лаборатория историко-литературных
исследований,
Школа актуальных
гуманитарных исследований,
Российская академия народного
хозяйства и государственной службы
при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва,
пр-т Вернадского, д. 82
Тел.: +7 (499) 956-96-47
главный научный сотрудник,
Сектор теории познания,
Институт философии РАН
Россия, 109240, Москва, ул. Гончарная,
д. 12, стр. 1
Тел.: +7 (495) 697-93-93 ;
✉ avtonomovanatalia@gmail.com

Information about the author

Natalia S. Avtonomova

Dr. Sci. (Philosophy)
Lead Researcher,
Laboratory for Historical-Literary Studies,
School of Advanced Studies in the
Humanities,
The Russian Presidential Academy
of National Economy
and Public Administration
Russia, 119571, Moscow,
Prospect Vernadskogo, 82
Tel: +7 (499) 956-96-47
Principal Research Associate,
Institute of Philosophy,
Russian Academy of Sciences (RAS)
Russia, 109240 Moscow,
Goncharnaya Str., 12, bld. 1
Tel. +7 (495) 697-93-93
✉ avtonomovanatalia@gmail.com

Е. Е. Дмитриева^{ab}

ORCID: 0000-0001-9692-8329

✉ katiadmitrieva@mail.ru

^a Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН
(Россия, Москва)

^b Российский государственный гуманитарный университет
(Россия, Москва)

ПОСЛЕ ВАВИЛОНА, или ИСПЫТАНИЕ ЧУЖИМ

Рецензия на: Автономова Н. С. Познание и перевод: Опыты философии языка. — 2-е изд., испр. и доп. — М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. — 736 с. — (Humanitas).

Благодарности. Данная рецензия подготовлена при поддержке гранта РФФИ № 17-04-00438-ОГН («Завоевание французского общественного мнения русскими писателями и интеллектуалами (XVIII — начало XX в.)).».

Для цитирования: Дмитриева Е. Е. После Вавилона, или Испытание чужим. // Шаги / Steps. Т. 5. № 3. 2019. С. 226–236. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-226-236.

Рецензия поступила в редакцию 25 февраля 2019 г.

Принято к печати 6 марта 2019 г.

Е. Е. Dmitrieva^{ab}

ORCID: 0000-0001-9692-8329

✉ katiadmitrieva@mail.ru

^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)

AFTER BABEL, OR THE TESTING BY OTHERS

A review of: Avtonomova, N. S. (2016). *Poznanie i perevod: Opyty filosofii iazyka* [Cognition and translation: Experiments in the philosophy of language]. 2nd ed., rev. and enl. Moscow; St. Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ. 736 p. (Humanitas). (In Russian).

Acknowledgements. The review was conducted with the support of RFBR, grant no. 17-04-00438-ОГН (“Gaining the French public opinion by the Russian writers and literati, 18th — beginning of the 20th century”).

To cite this article: Dmitrieva, E. E. (2019). After Babel, or The testing by others. *Shagi / Steps*, 5(3), 226–236. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-226-236.

Received February 25, 2019

Accepted March 6, 2019

Писать рецензию на книгу «Познание и перевод» Н. С. Автономовой дело, по правде говоря, одновременно и простое и очень сложное. Простое — потому, что автор сама предварила ее двуступенчатым введением (а во втором издании добавилось еще и введение ко второму изданию), в котором стройно и четко изложила обстоятельства возникновения книги, задачи, перед собой поставленные, а также ту оптику, в которой предполагается рассмотрение интересующих ее вопросов. А в заключении словно сделала уже предварительно работу за будущего рецензента, отреферировав содержание монографии и представив на суд читателей идейный итог, который, впрочем, как это почти всегда бывает у Н. С. Автономовой, все равно предполагает открытость финала (см.: [Автономова 2009]. Так что если нужно резюме книги или своеобразный hand out — пожалуйста, они уже есть.

Сложность же задачи в том, что перед нами монография, явно выходящая за границы каких бы то ни было жанровых рамок и даже той тематической доминанты, на которую указывает название книги. По сути — это энциклопедия истории философской мысли не только 1960–1990-х годов, но еще и гораздо более обширного периода, который начинается по меньшей мере с Канта, Гегеля, философов-просветителей (впрочем, многочисленные аналитические отсылки к античной мысли также присутствуют в книге). Только от энциклопедии книга Автономовой отличается тем, что разворачивает захватывающий интеллектуальный (философский) детектив, в свою очередь предполагающий виртуозное сложение пазлов. И где протагонистов, имена которых фигурируют в оглавлении (а это Фуко, Деррида, Лакан, Фрейд, Ролан Барт, наконец, структуралисты и те, кого называют «постструктуралистами»), глубинно осмыслить можно лишь через их соотнесение с отдельными интенциями будь то немецкой классической философии, или ноуменализма, или феноменологии, а также с отдельными концепциями экзистенциалистской или персоналистской ориентации. Иными словами, через перевод, который, казалось бы, и есть основная интрига монографии, но который представлен здесь в первую очередь как проблема философская: перевод как основной двигатель познания. И потому, наверно, разочарован будет тот читатель, который наивно захочет найти в книге пособие по переводу или по истории перевода.

Впрочем, история перевода и размышления о его практике здесь тоже даны. Но это — во втором разделе книги, где речь идет уже непосредственно о переводе с одного языка на другой. Ему же предшествует первая часть, наиболее сложная, где философская система того или иного интересующего Н. С. Автономову мыслителя представлена как внутренний перевод «из одной системы в другую». Так, структуралистский подход к сознанию в этом мыслительном пространстве предстает как вариация на темы романтического позитивизма, вместе с которым в «структурализм входят призраки субъекта, исключенного ради объективности науки, ради ее свободы от метафизики и идеологии» (с. 67). Концепция марбургского неокантианства с его формальной трактовкой символа становится «прямой подготовкой трактовки символа» у Клода Леви-Строса (с. 245). А философ Деррида предстает как тот, кто «доводит до предела феноменологическую традицию», одновременно с этим возрождая какие-то потерянные метафизикой возможности (с. 401).

Именно потому читать книгу сложно, поскольку даже простое чтение требует от читателя уже предварительного знания, которое хоть сколько-нибудь

приближалось бы к авторскому. Впрочем, по всей видимости, эта сложность тоже запрограммирована, ибо говорит же автор неоднократно о трудностях перевода, ссылаясь при этом и на фильм Софии Копполы «Lost in translation» и, что еще более важно, предлагая свою версию его головокружительного названия, подчеркивая тем самым аспект возможной «погибели» «на бранном поле перевода» (название шестой главы монографии Н. С. Автономовой).

Загадка раздела первого «Познание и язык» (казалось бы, а при чем здесь перевод?) тут же и разрешается в первой главе. Ее оптика — «мысль о структуре и проблема “обратного перевода”, автора здесь интересуют различные способы перевода явлений человеческого мира, явлений сознания и бессознательного — в план языка, языковой метафорике и других ипостасей языкового бытия» (с. 39). Н. С. Автономова тут же оговаривает, что в хронологическом смысле это означает возврат фокуса внимания в 1960-е годы и затем — движение навстречу нынешнему моменту, необходимость заново прочитать некоторые страницы этой истории «и, возможно, обнаружить актуальное в том, что, казалось бы, давно ушло в тень». На том, что мы ныне огульно называем или воспринимаем как структурализм, лежат слои перепрочтений, переводов на другие языки и в иные категориальные системы, многое из его наследия «было перенесено в “чертоги” постмодерна». «Оказалось, что даже сравнительно недавнее прошлое требует настоящих археологических раскопок» (с. 51). Собственно, все эти «археологические» раскопки в области гуманитарного знания имеют свое название. Это и есть тот самый «обратный перевод», «возврат вещей на их места», идею которого автор, по собственному признанию, заимствовала у А. В. Михайлова [2000] как принципиально важный инструмент для изучения явлений культуры (с. 55).

То, что в фокусе внимания оказывается французский структурализм, объясняется не только личными пристрастиями той, кто начиная с 1970-х годов и в разных модальностях (статьи, монографии, переводы) не переставала знакомить русского читателя с его виднейшими представителями (см.: [Автономова 1977; 2009; 2011; Автономова и др. 2017; Фуко 1977; Шерток, Соссюр 1991; Лапланш, Понталис 1996; Деррида 2000]). Французский (классический) структурализм особо интересен Н. С. Автономовой еще и тем, что сам он возникает на стыке гуманитарной науки и философии (т. е. на том самом стыке, на котором она сама и работает), будучи пространством «прорастания философской проблематики сквозь специально-научную» (с. 40).

Первым «культурным героем» оказывается в книге Фуко (глава «Фуко: “диагностика настоящего”»), существующий для многих в основном как политический мыслитель, автор концепции знания-власти, во многом релятивизирующей познание. Но Фуко, говорит Н. С. Автономова, совершенно к этому не сводится. И потому она предпринимает его «обратный перевод», реактивируя его познавательный импульс и его убеждение в том, что «к человеку, к его сознанию и поступкам стоит подходить не по законам априорных интуиций, а посредством выработки эмпирико-трансцендентальных форм знания» (с. 54). И путь этот наглядно демонстрирует, насколько «деидеологизирующий подход становится не менее (хотя и в ином смысле) актуальным, нежели он был в начале 1970-х годов» (Там же). К тому же Фуко с его непонятным статусом в науке и философии (философ? историк науки? политический мыслитель?),

всю свою жизнь осуществлявший некий самоперевод, переводя свои концептуальные интуиции на разные языки, при этом «ретроспективным движением, как бы стирая прошлое», может быть осмыслен — а это и делает Н. С. Автономова — как архизнаковая фигура самого механизма перевода, и прямого и обратного.

Следующий казус — это Жак Деррида (глава «Деррида: “необходимое и невозможное”»). Тот, кто одновременно собственной своей судьбой выросшего во Франции алжирского еврея, но также и как философ открывает затейливую истину: «...судьба человека, единственный язык которого — не его язык, не-уникальна. В некоем парадоксальном смысле это судьба всех людей» (с. 154–155). И потому «никто вообще не живет и не находится в одном единственном языке». Философ обязан это понять: ведь всякая философия — полиглот, и потому всякая философия — переводчик; она говорит на многих языках, она имеет способность к изучению чужих языков, все философские тексты пронизаны другими текстами (с. 154). И Деррида же заговорит о неустранимой и невозможной задаче перевода, о его необходимости как невозможности, «прекрасной и ужасной ответственности», «неоплатном долге» (с. 155), находя параллель этим своим мыслям у Вальтера Беньямина. Так и программное слово *деконструкция* возникает, как показано в книге, при осмыслении проблем перевода немецких понятий *Destruktion* и *Abbau* и при попытке найти для них хорошие французские эквиваленты. Оно «существует не само по себе, но лишь в цепочке замен и разветвлений, продолжающихся от языка к языку» (с. 158). Н. С. Автономова подробно анализирует и красивую метафору Беньямина в интерпретации Деррида, который, уподобив разные языки черепкам разбитой амфоры, видит лишь в «бытии перевода» возможность их искомого соединения и высвобождения некоего «чистого языка»: «Если в одиночестве языки останавливаются в росте, засыхают, то при скрещивании они дают друг другу то недостающее, что обеспечивает их взаимное возрастание и “вечное продолжение жизни” <...> задача переводчика — позволить языку перевода зазвучать, прийти в движение и преобразиться под воздействием языка иностранного» (с. 157). Остается здесь, правда, непоясненным — уж коли речь идет о превращении, претворении, наконец, переводе мысли, — ощущали ли при этом и Деррида, да и сам Беньямин здесь еще и гердеровский исток, ибо слишком уж созвучно мыслям Гердера звучит данный пассаж о разбитой амфоре (см.: [Пениссон 1999]).

Герой глав четвертой и пятой — создатель структурного психоанализа Жак Лакан, мыслитель предельно сложный для истолкования, поддающийся самым различным дешифровкам, но который Н. С. Автомонову интересует в первую очередь как тот, кто поставил вопрос о языковом, символическом характере бессознательного и — «вслед за базовой интуицией Фрейда» (с. 223) осмыслил бессознательное как особого рода язык, опираясь на строгую чистоту критериев современной лингвистики — от Соссюра до Хомского.

Но далее начинается как раз самое интересное. Парадоксальность лакановской формулы объясняется тем, пишет Н. С. Автономова, что она подразумевает уже совсем не то бессознательное и не тот язык, «с которыми имели дело Фрейд и Соссюр и соответственно классический психоанализ и классическая лингвистика» (с. 230). Направления этого переосмысления и разбираются да-

лее в книге, причем, что характерно, Лакан мыслится здесь в конфликтной паре то с Фрейдом (это вполне естественно), то с Кантом, что предстает как еще один мыслительный парадокс, но тем крепче увязывает в единый узел историю познания.

Как уже было сказано выше, более непосредственно проблемам перевода, рецепции, понимания посвящен второй раздел книги. Исходная позиция здесь та же: необходимость осуществить обратный перевод и вернуть многое «на свои места». Только здесь уже на первый план выходят историко-культурные причины тех замутнений и наслоений, которым подверглись интересующие Н. С. Автономову авторы. Во-первых (или во-вторых), большую роль, как показывает автор, играет нелинейный характер усвоения французских философов. Восприятие Фуко, Деррида, Лакана, которые за последние десятилетия стали в переводном виде массово доступны и в России, во многом зависит от их американской рецепции. Последняя имела тенденцию обобщать и объединять воедино достаточно разнородные французские концепции: так, во Франции Деррида или Бодрийяр спорили с Фуко, при перемещении же в трансатлантические просторы «теория» консолидировалась, приобрела единые очертания (с. 377).

Разумеется, французская мысль на американской почве (как и на российской, хотя и в иных смыслах) есть нечто весьма отличное от своего культурного и концептуального оригинала. Впрочем, положительным моментом такой непреднамеренной узурпации является то, что в самой Франции начиная примерно с середины 1970-х годов интерес к описываемому кругу явлений заглох, так что переход на другое культурное (американское) поле «придал новые силы тому, что уже, казалось бы, лишилось жизненной энергии» (с. 378).

Другая причина наблюдаемых наслоений — ускоренное развитие культуры в России в условиях последних десятилетий, при котором «постмодернизм» подчас вступал на сцену раньше «модернизма», неофеноменология появлялась на интеллектуальной сцене раньше Гуссерля, «а пафос критики всей западной философии опережал ее самое элементарное усвоение» (с. 367).

И еще — наличие в русском концептуальном словаре многих лакун и дефицитов, которые за последнее двадцатилетие стали в работе перевода, интерпретации, критической дискуссии активно, но весьма противоречиво восполняться. В результате чего современная французская мысль, уже «разобранная на слова-пароли, слова-лозунги» (с. 368) (чего стоят одни только *деконструкция, диссеминация, ризома, симулякры*), нуждается в новом осмыслении.

К этому еще добавляется игра сходств и несходств, подобий и смещений, составляющих основу всякого взаимодействия культур, как, например, весьма условное уподобление французских 1960-х и российских 1990-х годов, постсоветского «протомодерна» современному западному «постмодерну» (так называемый феномен «псевдоморфоза», порождающий разнообразные культурные парадоксы). Один из ярких примеров подобного анахронизма — понимание (а точнее, непонимание) известного тезиса Р. Барта о том, что вообще любой язык с вписанными в него принуждениями является фашистским по определению. Тезис этот, как показывает Н. С. Автономова, который вырабатывался во Франции на переломе 1960–1970-х годов в ситуации контркультурной революции и протеста неакадемической мысли против слишком жестких традиций институциональной философии, в постсоветской России преобразо-

вался в обобщенный деструктивно-эстетический импульс, способствовавший, в частности, «недифференцированному отвращению к языку советской эпохи, всячески подталкивая к деконструктивной игре слов и смыслов», которые мы сегодня повсеместно наблюдаем (с. 369).

Упрощенность обобщения, преобладающая в массовой рецепции, и замутненность понимания при переводе могут быть следствием не только историко-культурных факторов, но и непосредственно особенностей стиля. Разительный тому пример — Деррида, как никто другой вызвавший в России волну подражаний, однако оставшийся (как, впрочем, и во Франции) непонятым. Во многом — из-за той непереводимой игры слов, которой он насыщал свои тексты, подчеркивая тем самым «языково-идиоматический характер бытия философии» (с. 372).

Еще один характерный симптом перевода — попытка русификации. Пытаются обратиться к своей вере — как это уже неоднократно бывало в России с европейскими философами, начиная с Бёме, Шеллинга и Ницше, — еще одного «властителя дум», Жиля Делёза, который, построив новую «науку о хаосе», создав нелинейный мир постнеклассической науки, предстает в ряде случаев как исследователь, «дающий возможность по-новому определить место религии и путь к Богу» (с. 374).

В начале этой статьи я говорила о сложности чтения рецензируемой книги, почти противореча себе и тому, что однажды уже писала об этиологии гостеприимства (парафразированный термин Рикёра) как отличительной черте научного стиля Н. С. Автономовой [Дмитриева 2015]. Там, правда, речь шла о двух других ее монографиях, в определенном смысле более «монографичных» и прозрачных. На самом деле автор не изменяет этому принципу также и в книге «Познание и перевод» (просто объем материала и поставленная ею перед собой задача гораздо обширнее). Гостеприимство же это выражается прежде всего в том, что вообще отличает все труды Автономовой и, может быть, особенно ярко проявляется именно в этой книге. Я имею в виду только ей в такой степени свойственный феномен авторефлексии. Разбирается, анализируется, препарируется генезис не только той или иной чуждой мысли, но также и своей. Тому немало способствует, что Н. С. Автономова в данном случае выступает не только как исследователь (пусть и самый профессиональный), но и как соучастник процесса. В книге, уточняет она во введении, «пойдет речь о различных фрагментах моего опыта (как читателя, исследователя, переводчика), связанного с вопросом о познании гуманитарных феноменов через язык» (с. 39).

«Так как мне довелось участвовать в первичном, начальном процессе проникновения современной французской мысли в Россию, я расскажу в этой главе о моем опыте перевода и рецепции на фоне более общего процесса межкультурных и межъязыковых взаимодействий» — предваряет она эту тему ранее (с. 26). И действительно, первой публикацией о Фуко, появившейся в СССР в журнале «Вопросы философии» в 1972 г., была статья Н. С. Автономовой. «Для меня чтение Фуко (с начала 1970-х годов и по сей день) всегда было фактически переводом — для себя, а позднее и для других», — напишет она впоследствии (с. 91). Она же переведет его «Слова и вещи» в 1977 г., позже — «Грамматологию» Деррида, словарь Лапланша и Понталиса, «идеологически непереводимую» в те времена книгу — «Рождение психоаналитика...» Ф. де Соссюра и Л. Шертока и мн. др. Так что проблема перевода и тесней-

шим образом связанная с ней проблема непереводаемости для Н. С. Автономовой — не умозрительное приключение в эмпириях, но то, что вырастает из насущной необходимости и собственного, иногда весьма горького опыта. Интереснейшие в этом плане главы книги (шестая и седьмая) — хотя примеры эти разбросаны по всему ее пространству — разбор казусов перевода, в особенности тех, что приводили порой к искажению мысли и смысла. Так, подробно разбирается приключение на российской почве слова (понятия) *дискурс* (*discours*), вброшенного как концепт Фуко и ставшего «средоточием многих сложностей». И это во многом потому, что у самого Фуко при переходе от первого этапа его научной биографии ко второму слово *дискурс* «фактически раздробилось на два разных понятия, что не было толком ни замечено, ни отмечено ни самим Фуко, ни его критиками» (с. 390). И потому Н. С. Автономова сожалеет, что в дальнейшем не удержалось предложенное ею различие в русском языке дискурсивного (как развертывающего представление в линейной последовательности слов) и «дискурсного» (как принадлежащего дискурсу, т. е. социально санкционированной или не санкционированной совокупности высказываний). «В результате первый, логико-лингвистический дискурс умер неестественной смертью, а второй, языково-социальный, превратился в слово-“зонтик”, который может значить все на свете» (с. 391).

Эхом казусам перевода слова *дискурс* с французского на русский звучит история перевода в конце 1970-х годов Мариной Ягелло книги Бахтина (Волошинова) «Марксизм и философия языка», в котором русскоязычные слова *речь, высказывание, слово* были переведены французским *discours*, в результате чего М. М. Бахтин предстал как актуальный мыслитель в строю последователей Бенвениста с его теорией высказывания и одновременно как предтеча французских теорий дискурса, на чем впоследствии сыграла Юлия Кристева в известной своей интерпретации Бахтина.

Не менее мучителен перевод загадочной пары, введенной в оборот Деррида: *différance* и *différance*, для которой существует как минимум три версии: *различие/различение* (Н. С. Автономова), *разность/разнесение* (вариант: *оттяжка/оттягивание*) (В. В. Бибихин), *отличие/отличение* (С. Н. Зенкин).

Выбор терминов, показывает Н. С. Автономова, при переводе во многом определяет (иногда в ложном направлении) дальнейшее истолкование соответствующих понятий. Еще один пример, который она подробно разбирает, связан с фрейдовскими терминами *Instinkt* и *Trieb*.

Вообще же однолинейного урока здесь нет и быть не может, история переводов предстает как история одновременно и концептуальных потерь, и обретений. Но, может быть, наиболее существенно, что в процессе перевода возможным оказывается наблюдать жизнь смыслов, которая в родном языке «незаметна и течет как бы сама собой». Как одновременно теоретик и практик Н. С. Автономова исходит из того, что «ни один перевод не переводит всего в оригинале». Всякий перевод чем-то жертвует ради чего-то, а кто думает иначе, тот заблуждается — либо сознательно, либо бессознательно (с. 411). И потому она выступает за множественность переводов: подобно тому как надобно заново перевести «Слова и вещи» Фуко «с чистого листа», надобно перевести заново и «Марксизм и философию языка», что на самом деле уже было сделано в Лозанне под руководством Патрика Серио. А еще «было бы здоро-

во иметь одно и то же произведение Деррида в двух разных переводах: один сделанный на пределе стилистической изощренности, другой — на пределе концептуальной аналитичности...» (с. 428).

То, как самый талантливый перевод искажает оригинал, демонстрируется ею в блистательной, на этот раз более филологической, чем философской главе, посвященной переводам сонетов Шекспира С. Я. Маршаком, которые она определяет как перевод не только с языка на язык, но еще и со стиля на стиль. Об идеологии Шекспира по переводам Маршака судить можно, но о стиле Шекспира — никогда. И потому читатель об этом должен быть предупрежден.

Возможно, наиболее традиционная, но от того не менее захватывающая часть книги Н. С. Автономовой — это те главы, в которых говорится о разных концепциях перевода, будь то Хайдеггера, Умберто Эко, Лотмана и мн. др. А также об истории «выковывания» слов, означающих перевод в европейской культуре, об изменяющихся в зависимости от эпох критериях точности. Но в любом случае переводчик сравнивается автором со Сталкером, который переводит нас через трясины, когда нет иного пути, выступая одновременно и как проводник, и как перевозчик — через культурные, языковые, концептуальные границы.

Завершает книгу раздел, посвященный непереводаемости. Автору явно чужда позиция Гадамера, исходящего из того, что побуждение к переводу есть метафора человеческого непонимания как такового: если нужен перевод, значит, понимание заведомо невозможно. Она, напротив, рассматривает два возможных решения проблемы непереводаемости переводаемости, представленных, с одной стороны, в книге Эмили Эптер «Зона перевода» (2006), а с другой — в фундаментальном «Словаре непереводаемостей», созданном и вышедшем в Париже в 2004 г. под редакцией философа Барбары Кассен. В первом случае выход ищется в переводческих перспективах «сравнительной литературы» на американский манер, во втором — в европейских ресурсах мысли и языка, обладающих не тождеством, но соизмеримостью.

Итог же размышлений Н. С. Автономовой скорее оптимистичен: «Перевод, — солидарно цитирует она слова Франсуа Растье, — есть единственное доказательство того, что человечество существует — не только на уровне генетического взаимооплодотворения, но и на уровне семиотической трансмиссии, гарантирующей, что мы имеем дело не только с тем же самым, но и с другим, что интерпретация есть не только преобразованная верность тому, что уже было сказано, но и новый вклад других культур, которые отныне уже нельзя считать враждебными» (с. 653). И все это означает, что вавилонская ситуация множественности языков сумела выработать в практиках перевода и его осмысления свой важнейший ресурс познания и творчества.

* * *

Первое издание книги «Познание и перевод...» вышло в 2008 г. В выпущенное в 2016 г. второе издание внешне серьезных изменений внесено, казалось бы, немного. Только существенно расширенной предстает библиография, изменена концепция обложки (теперь вместо картины всеобщей разрухи — напротив, эстетичный фрагмент мозаики Вавилонской башни из собора Сан-Марко в Венеции, рифмующийся с введением к книге и задающий ей другую тональность). Но, наверное, самое главное «новое» — это новое введение,

специально написанное ко второму изданию, абсолютно необходимая рефлексия о том, что за те восемь лет, что прошли после первого издания, изменилось в культурной ситуации в стране, в горизонте читательского ожидания и, наконец, в самом авторе. Разумеется, то «новое», что появилось за эти последние годы под грифом «Наталья Автономова», заставляет нас в новом ракурсе воспринимать и эту новую старую книгу. Так, в 2009 г. увидела свет ставшая уже (в хорошем смысле) интеллектуальным бестселлером монография «Открытая структура: Якобсон — Бахтин — Лотман — Гаспаров» [Автономова 2009], в которой развернутым оказалось многое из того, что Н. С. Автономова уже писала о структурализме в книге «Познание и перевод». То, что было намечено в разделах, посвященных Ж. Деррида, получило продолжение в монографии «Философский язык Жака Деррида» [Автономова 2011]. Опубликованы письма М. Л. Гаспарова, среди которых — те, что обращены к Н. С. Автономовой, а в них — очень много афористически заостренных мыслей, посвященных проблеме перевода [Гаспаров 2008].

В последние десятилетия перевод действительно стал одной из приоритетных областей гуманитарного знания. Н. С. Автономова скрупулезно, ничего не упуская, перечисляет все, что в этой области за последнее десятилетие произошло и сделано. Возможно даже, что на этом общем фоне перестают звучать как открытие те мысли, что были открытием еще в 2008 г. Но тем острее звучит собственная ностальгия автора, хотя и транслируемая со ссылкой на Деррида, — о временах, когда интеллектуалы, «при всем накале публичных страстей, были далеки от всеобщей и всепоглощающей медийности <...> еще не стали рупорами транслируемых идеологий и ставили настоящие вопросы». И собственно профессиональная озабоченность, связанная с тем, что вместе с исчезновением с повестки дня девиза открытости к Западу, выдвинутого в начале 1990-х годов, «ушли в песок усилия людей, которые в течение последних двух десятилетий пользовались этой постсоветской открытостью, чтобы, например, переводить работы современных западных философов и гуманитариев, публиковать, толковать, обсуждать их» (с. 7–8).

«Эти люди не боялись “испытывать себя иностранным”, — пишет Н. С. Автономова, — без чего никакой диалог невозможен» (с. 8). Блестящий образец испытания иностранным являет собой и ее собственное исследование, которое не просто устанавливает диалог с читателем, но и вступает в диалог со временем.

Литература

- Автономова 1977 — Автономова Н. С. Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках (критический анализ концепций французского структурализма). М.: Наука, 1977.
- Автономова 2009 — Автономова Н. С. Открытая структура: Якобсон — Бахтин — Лотман — Гаспаров. М.: РОССПЭН, 2009. (2-е изд., испр. и доп. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2014).
- Автономова 2011 — Автономова Н. С. Философский язык Жака Деррида. М.: РОССПЭН, 2011.
- Автономова и др. 2017 — Роман Осипович Якобсон / Под ред. Н. С. Автономовой, Х. Барана, Т. Г. Щедриной. М.: РОССПЭН, 2017.

- Гаспаров 2008 — Ваш М. Г.: Из писем Михаила Леоновича Гаспарова / [Сост. Е. Шумилова]. М.: Нов. изд-во, 2008.
- Деррида 2000 — *Деррида Ж.* О грамматологии / Пер. с фр., вступ. и коммент. Н. С. Автономовой. М.: Ад Маргинем, 2000.
- Дмитриева 2015 — *Дмитриева Е. Е.* Этиология гостеприимства, или Некоторые размышления о научном стиле Наталии Автономовой // Топосы философии Наталии Автономовой: К юбилею / Сост. Б. И. Пружинин, Т. Г. Щедрина. М.: РОССПЭН, 2015. С. 676–689.
- Лапланш, Понталис 1996 — *Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б.* Словарь по психоанализу / Пер. с фр. и предисл. Н. С. Автономовой. М.: Высш. школа, 1996. (2-е изд., перераб. и доп.: СПб.: Центр гуманитарных инициатив; М.: Ин-т общегуманитарных исслед., 2010).
- Михайлов 2000 — *Михайлов А. В.* Надо учиться обратному переводу // Михайлов А. В. Обратный перевод. Русская и западно-европейская культура: проблемы взаимосвязей. М.: Языки рус. культуры, 2000. С. 14–18.
- Пениссон 1999 — *Пениссон П.* Два понимания национального пантеона. Гердер и Гете / Пер. с фр. Е. Е. Дмитриевой // Литературный пантеон: национальный и зарубежный: Материалы русско-французского colloquium / [Редкол.: Е. Е. Дмитриева и др.]. М.: Наследие, 1999. С. 101–110.
- Фуко 1977 — *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой; Вступ. ст. Н. С. Автономовой. М.: Прогресс, 1977 (2-е изд. СПб.: А-скад, 1994).
- Шерток, Соссюр 1991 — *Шерток Л., Соссюр Р. де.* Рождение психоаналитика: от Месмера до Фрейда / Пер. с фр. и вступ. ст. Н. С. Автономовой. М.: Прогресс, 1991.

References

- Avtonomova, N. S. (1977). *Filosofskie problemy strukturnogo analiza v gumanitarnykh naukah (kriticheskii ocherk kontseptsii frantsuzskogo strukturalizma)* [Philosophical problems of structural analysis in the humanities (a critical outline of French structuralism)]. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Avtonomova, N. S. (2009). *Otkrytaia struktura: Iakobson — Bakhtin — Lotman — Gasparov* [Open structure: Jakobson — Bakhtin — Lotman — Gasparov]. Moscow: ROSSPEN. (2nd ed., rev. and enl.: Moscow: Tsentr gumanitarnykh initsiativ, 2014). (In Russian).
- Avtonomova, N. S. (2011). *Filosofskii iazyk Zhaka Derrida* [The philosophical language of Jacques Derrida]. Moscow: ROSSPEN. (In Russian).
- Avtonomova, N. S., Baran, Kh. [= H.], Shchedrina, T. G. (Eds.) (2017). *Roman Osipovich Iakobson* [Roman Jakobson]. Moscow: ROSSPEN. (In Russian).
- Derrida, Zh. (2000). *O grammatologii* [Trans. from Derrida, J. (1967). *De la grammatologie*. Paris: Editions de Minuit]. N. S. Avtonomova (Trans., Intro., Commentaries). Moscow: Ad Marginem. (In Russian).
- Dmitrieva, E. E. (2015). Etiologiya gostepriimstva, ili Nekotorye razmyshleniia o nauchnom stile Natalii Avtonomovoi [Etymology of hospitality, or Some reflections on the scientific style of Natalia Avtonomova]. In B. I. Pruzhinin, T. G. Shchedrina (Eds.). *Toposy filosofii Natalii Avtonomovoi: K iubileiu* [Philosophical topoi of Natalia Avtonomova: For the anniversary], 676–689. Moscow: ROSSPEN. (In Russian).
- Fuko, M. (1977). *Slova i veshchi. Arkheologiya gumanitarnykh nauk* [Trans. from Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard]. V. P. Vizgin (Trans.), N. S. Avtonomova (Trans., Intro.). Moscow: Progress (2nd ed.: St. Petersburg: A-cad). (In Russian).

- Laplansh, Zh., Pontalis, Zh.-B. (1996). *Slovar' po psikhoanalizu* [Trans. from Laplanche, J., Pontalis, J.-B. (1992). *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris: PUF]. N. S. Avtonomova (Trans., Intro.). Moscow: Vysshiaia shkola. (2nd ed., rev. and enl.: St. Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ; Moscow: Institut obshchegumanitarnykh issledovani, 2010). (In Russian).
- Mikhailov, A. V. (2000). Nado učit'sia obratnomu perevodu [We must learn reverse translation]. In A. V. Mikhailov. *Obratnyi perevod. Russkaia i zapadno-evropeiskaia kul'tura: problemy vzaimosviazei* [Reverse translation. Russian and Western European culture: problems of interconnections], 14–18. Moscow: Iazyki russkoi kul'tury (In Russian).
- Penisson, P. (1999). Dva ponimaniia natsional'nogo panteona. Gerder i Gete [Two understandings of the national pantheon. Herder and Goethe]. In E. E. Dmitrieva et al. (Eds.). *Literaturnyi panteon: natsional'nyi i zarubezhnyi: Materialy russko-frantsuzskogo kollokviuma* [Literary pantheon: national and foreign: Materials of a Russian-French colloquium], 101–110. Moscow: Nasledie. (In Russian).
- Shertok, L., Sossur, R. de. (1991). *Rozhdenie psikhoanalitika: ot Mesmera do Freida* [Trans. from Chertok, L., Saussure, R. de (1973). *Naissance du psychanalyse: de Mesmer à Freud*. Paris: Payot]. N. S. Avtonomova (Trans., Intro.). Moscow: Progress. (In Russian).
- Shumilova, E. (Ed.). (2008). *Vash M. G.: Iz pisem Mikhaila Leonovicha Gasparova* [Yours, M. G.: Extracts from correspondence of Mikhail Leonovich Gasparov]. Moscow: Novoe izdatel'stvo. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Екатерина Евгеньевна Дмитриевадоктор филологических наук
ведущий научный сотрудник, профессор,

Институт мировой литературы

им. А. М. Горького РАН

Россия, 121069, Москва,

ул. Поварская, д. 25а

Тел.: +7 (495) 690–50–30

Российский государственный

гуманитарный университет

Россия, 125047, Москва, Миусская пл., д. 6

Тел.: +7 (496) 250–62–51

✉ 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, 121069, Moscow,

Povarskaya Str., 25a

Tel.: +7 (495) 690–50–30

Russian State University for the Humanities,

Russia, 125047, Moscow, Miusskaya Sq., 6

Tel.: +7 (496) 250–62–51

✉ katiadmitrieva@mail.ru

Н. А. Пастушкова

ORCID: 0000-0003-4131-2054

✉ past_nat@yahoo.com

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

«СВЯТОЕ РЕМЕСЛО» ПЕРЕВОДЧИКА

Рецензия на: Багно В. Е. «Дар особенный»: Художественный перевод в истории русской культуры. — М.: Нов. лит. обозрение, 2016. — 360 с.

Для цитирования: Пастушкова Н. А. «Святое ремесло» переводчика // Шаги / Steps. Т. 5. № 3. 2019. С. 237–240. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-237-240.

*Рецензия поступила в редакцию 17 марта 2019 г.
Принято к печати 8 апреля 2019 г.*

N. A. Pastushkova

ORCID: 0000-0003-4131-2054

✉ past_nat@yahoo.com

*The Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration (Russia, Moscow)*

THE “SACRED CRAFT” OF THE TRANSLATOR

A review of: Bagno, V. E. (2016). “*Dar osobennyi*”: *Khudozhestvennyi perevod v istorii russkoi kul'tury* [A “special gift”: Literary translation in the history of Russian culture]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. 360 p. (In Russian).

To cite this review: Pastushkova, N. A. (2019). The “sacred craft” of the translator. *Shagi / Steps*, 5(3), 237–240. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-237-240.

*Received March 17, 2018
Accepted April 8, 2019*

Книга Всеволода Евгеньевича Багно продолжает и отчасти суммирует написанные им за долгие годы работы по проблеме *translatio* иноязычных текстов в русскую культуру и русских на Запад. В центре внимания исследователя (в силу его специализации) оказываются прежде всего романские языки — испанский и французский. В. Е. Багно — не только блестящий филолог-литературовед, но и переводчик; ему удается соединить теоретический взгляд на проблемы художественного перевода с практическим анализом и разбором текстов. Как справедливо отмечается уже в предисловии, роль перевода в культурной жизни России всегда была главной и первостепенной (подтверждением тому являются переводческий проект X–XI вв. после принятия христианства на Руси, реформы петровской эпохи, многочисленные переводы европейской литературы в XVIII–XIX вв. в России и др.). Поэтому вопрос о роли, истории и способах переводческой деятельности не перестает быть актуальным, требует уточнений и рождает новые дискуссии.

Книга представляет собой сборник статей разных лет, которые довольно условно разделены на три части, не имеющие специальных заголовков. В первой части представлены статьи, посвященные проблемам перевода русской литературы на испанский/французский языки; во второй анализируются переводы западных авторов на русский язык, а в третьей — воспоминания автора о переводчиках ленинградской школы. Это лишь самый общий круг тем, который на деле позволяет затронуть и рассмотреть разные аспекты работы переводчиков. Поскольку во многих случаях объектом анализа становятся тексты поэтические, это подводит к извечному вопросу о возможности адекватного перевода поэзии. В. Е. Багно использует понятие «взаимодополняемости» разных переводов, акцентируя внимание на том, что один и тот же текст (особенно поэтический) переводится разными людьми или даже одним и тем же человеком в разное время, и эти переводы выполняются, естественно, по-разному. И каждый из переводов имеет право на существование, поскольку может уточнить те моменты, что оказались ранее упущенными или непонятыми. Можно рассуждать об удачах или промахах (что закономерно и неизбежно в поэтическом переводе), но совершенно очевидно, что как раз наличие многих вариантов перевода позволяет читателю приблизиться к оригиналу. «Потребность в переводе появляется только в том случае, когда возникает неперебиваемое» (с. 79) — и действительно, не представляет сложности перевести и найти аналог тем словам и явлениям, которые существуют в двух культурах и имеют одинаковое значение. Работа переводческой мысли начинается в тот момент, когда она сталкивается с тем, что не имеет аналога в своей культуре, с национальными концептами, с «непереводимыми словами». Автор приводит, например, такие русские слова, как *уют*, *радушные*, *осточерть*, *коробить*, *умиление* и др., которые традиционно ставят переводчика в сложное положение и зачастую не поддаются адекватному переводу, но именно через них читатель может проникнуться спецификой национального мышления и культуры.

Значительное место занимают размышления автора о переводах символистской поэзии в России начала XX в. Федором Сологубом, Валерием Брюсовым, Николаем Курочкиным. Почти всегда переводческие опыты становились своеобразной пробой пера, поиском собственного стиля и языка. Еще одно

важное наблюдение, высказанное о переводах именно этих указанных авторов и этого периода: «...переводы, осуществленные в хронологических рамках одного литературного течения <...> обладают определенными преимуществами в художественном отношении перед всеми последующими» (с. 186). Духовная близость автора оригинала и переводчика, которая в том числе определяет и отбор переводимого материала, способствует более тонкому и глубинному пониманию переводимого текста, а значит, и более верной его передаче на чужом языке. Примером тому служит статья о переводе М. А. Волошиным пьесы Поля Клоделя «Отдых седьмого дня».

Представленный тщательный разбор и анализ различных стихотворений позволяет В. Е. Багно выделить ряд критериев адекватного перевода: сохранение национального своеобразия подлинника, сохранение характерных черт литературной эпохи и индивидуальных особенностей писательской манеры. Перечень может и должен быть расширен в каждом отдельном случае, но эти три характеристики являются опорными.

Стоит отдельно отметить последнюю, третью часть книги, которая представляет собой рассуждения о труде переводчика (один из ее разделов называется «Ремесло — переводовед») и в то же время воспоминания о ряде переводчиков. В. Е. Багно возвращается к извечной теме о роли переводчика. Ведь в конечном итоге только благодаря переводу произведения получают новую жизнь в другой культуре. На плечи переводчика возложена одна из труднейших задач — выступить в роли медиатора между двумя культурами, протянуть тонкую нить, которая позволит миллионам читателей приблизиться к источнику и прочесть произведение, недоступное на языке оригинала. И эта работа, зачастую неприметная и даже в каком-то смысле неблагодарная, поскольку на первом плане крупными буквами всегда будет стоять имя автора, как бы растворяет переводчика. Тем ценнее представляется эта часть, где В. Е. Багно вспоминает своих учителей, коллег и учеников по переводческому ремеслу, среди них Э. Л. Линецкая, Ю. Д. Левин, А. М. Гелескул, Б. В. Дубин. Как и во многом другом, в деле перевода важны традиции и преемственность. Чтобы стать хорошим переводчиком (прежде всего художественной литературы), нужны годы тренировок, ошибок, опыта. Можно родиться поэтом, а вот переводчиком можно только стать. Для этого нужен тот самый «дар особенный», о котором писал Ф. М. Достоевский:

Между тем мы на русском языке понимаем Диккенса, я уверен, почти так же, как и англичане, даже, может быть, со всеми оттенками; даже, может быть, любим его не меньше его соотечественников. А, однако, как типичен, своеобразен и национален Диккенс! Что же из этого заключить? Есть ли такое понимание чужих национальностей особый дар русских пред европейцами? Дар особенный, может быть, и есть, и если есть этот дар (равно как и дар говорить на чужих языках, действительно сильнейший, чем у всех европейцев), то дар этот чрезвычайно значителен и сулит много в будущем, на многое русских предназначает, хотя и не знаю: вполне ли это хороший дар, или есть тут что-нибудь и дурное... [Достоевский 1980: 69].

В. Е. Багно переносит эти слова в знакомую ему переводоведческую сферу, где они помогают, в частности, объяснить, почему русская литература столь сложна для перевода и понимания иностранцами.

Источники

Достоевский 1980 — Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 21: Дневник писателя. 1873. Статьи и заметки. 1873–1878. Л.: Наука, 1980.

* * *

Информация об авторе

Наталья Александровна Пастушкова

*кандидат филологических наук
старший научный сотрудник,
Лаборатория историко-
литературных исследований,
Школа актуальных гуманитарных
исследований,
Российская академия народного
хозяйства и государственной службы
при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва,
пр-т Вернадского, 82
Тел: +7 (499) 956-96-47
✉ past_nat@yahoo.com*

Information about the author

Natalia A. Pastushkova

*Cand. Sci. (Philology)
Senior Researcher,
Laboratory of Historical
and Literary Studies,
School of Advanced Studies
in the Humanities,
The Russian Presidential Academy
of National Economy
and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospect
Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (499) 956-96-47
✉ past_nat@yahoo.com*

Е. И. Самородницкая

ORCID: 0000-0003-1334-6150

✉ samorodnitskaya-ei@ranepa.ru

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

ПЕРЕВОД, ОРИГИНАЛ И НЕДОСТИЖИМЫЙ ИДЕАЛ: СЛУЧАЙ В. НАБОКОВА

Рецензия на: *Trubikhina J. The translator's doubts: Vladimir Nabokov and the ambiguity of translation.* — Boston: Academic Studies Press, 2015. — 247 p. — (Cultural revolutions: Russia in the 20th century).

Для цитирования: Самородницкая Е. И. Перевод, оригинал и недостижимый идеал: случай В. Набокова // Шаги / Steps. Т. 5. № 3. 2019. С. 241–245. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-241-245.

*Рецензия поступила в редакцию 10 марта 2019 г.
Принято к печати 30 марта 2019 г.*

E. I. Samorodnitskaya

ORCID: 0000-0003-1334-6150

✉ samorodnitskaya-ei@ranepa.ru

*The Russian Presidential Academy of National Economy
and Public Administration (Russia, Moscow)*

TRANSLATION, THE ORIGINAL TEXT AND THE UNATTAINABLE IDEAL: THE CASE OF V. NABOKOV

A review of: *Trubikhina, J. (2015). The translator's doubts: Vladimir Nabokov and the ambiguity of translation.* Boston: Academic Studies Press. 247 p. (Cultural revolutions: Russia in the 20th century).

To cite this review: Samorodnitakaya, E. I. (2019). Translation, the original text and the unattainable ideal: The case of V. Nabokov. *Shagi / Steps*, 5(3), 241–245. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-241-245.

*Received March 10, 2019
Accepted March 30, 2019*

Есть исследования, взглянув на которые, невольно думаешь: неужели на эту тему еще нет никаких работ? Этого просто не может быть. Совершенно естественно, что билингв Набоков — «идеальный объект для компаративных штудий» (с. 12); совершенно естественно задуматься о том, как соотносятся Набоков-переводчик и Набоков-писатель, а также Набоков-писатель и Набоков-сценарист. При этом кажущаяся очевидность постановки вопроса не только не умаляет заслуг автора, но, наоборот, подчеркивает строгость хода ее мысли.

Монография Юлии Трубихиной не относится к книжным новинкам. Она издана в 2015 г. в Бостоне, в издательстве «Academic Studies Press», в серии «Культурные революции: Россия в XX в.»; она заслуженно удостоена премии Шумана (The Samuel Schuman Prize for the Best First Book on Nabokov), которую раз в два года присуждает Набоковское общество (International Vladimir Nabokov Society), — словом, она давно уже стала событием в набоковедении.

Сосредоточившись на примере Набокова-переводчика, Ю. Трубина — филолог, поэт и переводчик, преподаватель Хантер-колледжа (Городской университет Нью-Йорка) — охватывает в своей монографии гораздо больший круг вопросов, чем заявлено в заглавии. Это и поэтика Набокова, и его сложные отношения с русской классической литературой, и принципы Набокова-переводчика, и проблема экранизации (cinemizing, как ее называет писатель). Исследование, посвященное узкому локальному сюжету, довольно быстро его перерастает и затрагивает проблемы теории и истории перевода, рассматривает отдельные аспекты истории русской литературы в компаративной перспективе... Но обо всем по порядку.

Структура исследования базируется на идее Р. Якобсона о трех типах перевода: внутриязыковом, межьязыковом и межсемиотическом [Якобсон 1978]. Как пример межьязыкового, наиболее традиционного перевода рассматриваются набоковские переводы с английского («Алиса в стране чудес») и на английский («Евгений Онегин»), как пример внутриязыкового перевода — сценарий «Лолиты», и как пример межсемиотического перевода — две экранизации «Лолиты», фильмы С. Кубрика и Э. Лайна. Неоднозначность перевода (ambiguity of translation), вынесенная в заглавие монографии, состоит в понимании того, что всякий перевод есть предприятие безнадежное, ибо конгенальность оригиналу недостижима, но это не мешает переводчику стремиться к ее достижению.

Открывая первую главу, посвященную переводу «Алисы в стране чудес», резонно предположить, что в этой главе мы найдем анализ набоковского переводческого метода на примере одного из сложнейшего для перевода текстов, — но автор этим не ограничивается. Очень подробно реконструируется история донабоковских переводов «Алисы», причем первый перевод, «Соня в царстве дива» (1879), впервые становится предметом фундаментального научного исследования. Трубина рассматривает переводы Аллегро (П. Соловьевой), А. Рождественской и М. Гранстрем, сопровождая анализ кратким, но весьма полезным обзором русской переводной литературы XIX в. и русской детской литературы, начиная с журналов Н. И. Новикова. Автор прослеживает связи набоковской «Ани» с русской романтической традицией: «...идеи Набокова о переводе пока еще теоретически не оформлены, хотя он и наследует романтической традиции XIX в., разделяя с Жуковским представление о переводчике как о соавторе» (с. 62). Писателю близок Л. Кэрролл с его языковой игрой и игрой с цифрами, и многие приемы, впервые опробованные при переводе «Алисы», он впоследствии станет использовать в своих оригинальных

романах. Автор приходит к выводу о том, что набоковский перевод парафрастический, не привязанный ни ко времени, ни к пространству; «страна чудес», несмотря на принцип русификации, которого Набоков строго придерживался, — это не Россия, но и не Англия. А набоковские вставки в переводной текст («длинные сладкие летние дни» вместо «happy summer days» и «тонкие руки, обхватившие голое колено» вместо «the tiny hands were clasped upon her knee») рассматривается не как присущая XIX в. вольность, но как аллюзия на собственные творчество и биографию писателя. Вторая вставка может быть рассмотрена в эротическом ключе, как своего рода генезис образа Лолиты, а первая — как проявление ностальгии, придающей последней фразе романа элегический оттенок. Эту параллель хочется продолжить: ностальгия писателя по России, которой больше нет, звучит в книге о вымышленной стране, которой тоже нет, что лишний раз подтверждает тезис Трубихиной о том, что набоковская «Аня в стране чудес» — совсем не детская книжка.

Вторая глава посвящена переводу и роману о переводе: переводу «Евгения Онегина» и роману «Бледный огонь». Сопоставляя набоковский роман и перевод пушкинского романа, автор задается вопросом, есть ли основания для того, чтобы видеть эволюцию как переводческого метода, так и поэтики Набокова, и приходит к отрицательному ответу; метод не претерпевает радикальных изменений и в процессе работы над «Онегиным» всего лишь достигает своей наивысшей точки. По мнению автора, «перевод для Набокова всегда был средством выражения его представлений об искусстве» (с. 89). Роман, состоящий из поэмы Джона Шейда и в несколько раз превосходящего ее по объему комментария Чарлза Кинбота, присвоившего себе право трактовки чужого текста, «смена ролей, когда вместо священного безумия поэзии и рациональности академической науки мы видим сумасшедшего комментатора и вполне трезво мыслящего поэта» (с. 106), будто напрашивается не только на сопоставление с переводом Пушкина, но и на размышление о переводе как виде деятельности. С философской точки зрения набоковский буквализм в переводе можно рассматривать как идеальный переводческий метод, попытку приблизиться к абсолютной. Достигнув идеальной точности, художник избавляется от неоднозначности, но идеал, разумеется, недостижим. Переводы «Онегина», выполненные предшественниками Набокова, Трубихина называет «метафорическими», ибо они стремились походить на оригинал; перевод Набокова — аллегорический или метонимический, соотносимый с оригиналом по принципу пространственной смежности и не претендующий на отождествление с ним. «Он предназначен для изучения» (с. 111), а не для чтения. Здесь, на мой взгляд, напрашивается параллель с переводом «Алисы»: набоковский перевод сказки Кэрролла — это детская книжка не для детского чтения, набоковский перевод пушкинского романа — роман вообще не для чтения. Кажется, что Набоков последовательно отрицает прагматику перевода, его ориентацию на читателя, самую задачу знакомства читателя с чужой культурой. Но если переводчики — не «почтовые лошади Просвещения», то кто же они? Автор монографии полагает, что перевод для Набокова — одно из средств самореализации. Пушкинский текст, да и сама фигура поэта — способ уяснить для себя свое место в культуре. Пушкинская подражательность, его готовность к заимствованию, рождение нового и оригинального из чужого материала — литературная модель, чрезвычайно важная для Набокова. Процесс перевода,

который автор описывает как движение от мимикрии к метаморфозе, можно считать значимой для писателя художественной моделью, используемой и в «Бледном огне».

В третьей главе, «Экранизация как перевод: набоковский сценарий “Лолиты” и киноверсии Стэнли Кубрика и Эдриана Лайна», рассматриваются два типа перевода: внутриязыковой (трансформация романа в сценарий) и межсемиотический (перевод художественного текста на киноязык). И тот и другой идут вразрез с набоковским представлением о задачах перевода, ибо, бесспорно, выполняют утилитарную задачу и рассчитаны на широкую аудиторию; тем интереснее понять, как, с точки зрения автора, писатель справляется с этой задачей и принимает ли он ее в принципе. Создать сценарий, свободный от авторитарного и вездесущего автора, уйти от повествования от первого лица к диалогу, упростить текст (и смысл) в расчете на зрителя, визуализировать порочность героя, не оскорбляя пуританское общественное мнение, — все эти вызовы Набоков принимает и даже справляется с ними, но создает нечто, не поддающееся экранизации. Трубикина отмечает, что Кубрик считал набоковский сценарий «лучшим в Голливуде», но «неподъемным»: «если бы фильм снимали по этому сценарию, он бы шел более четырех часов» (с. 153). Набоков, как известно, впоследствии опубликует свой сценарий как самостоятельное произведение. Сопоставительный анализ двух экранизаций романа — фильмов Кубрика и Лайна — осуществляется в русле концепции П. Рикёра о герменевтическом аспекте метафоры («Живая метафора», 1975). Применяя принцип анализа написанного текста к кинотексту, автор предполагает, что «фильм, в основе которого лежит метафора, будет взывать к интерпретации, а киноповествование, в основе которого лежит метонимия, будет старательно ее избегать» (с. 174). Вывод Трубикиной в известной мере парадоксален: первую киноверсию, созданную Кубриком в партнерстве-конфликте с Набоковым, с постоянной оглядкой на строгие моральные стандарты, когда режиссер фактически вынужден «поженить» Гумберта и Лолиту, автор считает более близкой к набоковскому роману. Фильм Кубрика строится на метонимическом принципе, и это роднит его с романом Набокова: «...двойная связь (double bind) внутри текста, одновременно переводимого и непереводаемого, стремящегося к смыслу и отвергающего его и таким образом исключающего однозначность, моральную оценочность и единственно возможный вывод» (с. 189). Фильм Лайна, по мнению исследователя, однозначен, основан на метафоре, строится вокруг центрального сюжета — насилия над ребенком (child abuse), — и потому он проще и дальше от набоковского оригинала. Вывод парадоксален, ибо получается, что в более свободные времена была создана более прямолинейная, упрощенная интерпретация романа; но в то же время, возможно, именно совместная работа с автором романа позволила Кубрику создать сопоставимую с романом киноверсию.

В рецензии редко возникает необходимость отдельно рассматривать выводы автора: как правило, они представляют собой обобщение предыдущих глав. Рассматриваемая монография устроена иначе: заключение озаглавлено «Владимир Набоков и традиции перевода: русская и западная» и, по сути, является самостоятельной главой, вписывающей трубикинского героя в контекст традиции. На мой взгляд, это не просто обзор литературы (все обзоры в этом исследовании лаконичные, корректные и по существу дела); это реконструкция контекста, влияющего на писателя даже тогда, когда он демонстративно от этого отказывается. Набоков, по мнению Трубикиной, одновременно и неотъемлемая часть, и порождение как русской, так и западной культуры, и в то же время изгнанник — по отношению и к обеим традициям, и к языкам, и к теории и практике перевода.

Взгляд Ю. Трубихиной на Набокова-писателя и переводчика и — шире — на проблему перевода не в последнюю очередь определяется многогранностью самого автора — поэта, переводчика, филолога. Думается, прежде всего Набоков интересует ее как пограничный феномен; именно поэтому в фокусе внимания исследователя — переводческие принципы писателя как составная часть его поэтики, специфика которой сформировалась под влиянием его двойственной принадлежности. Набоковский буквализм и переводы, не ориентированные на читателя, отказ от роли переводчика-просветителя могут показаться бессмысленной игрой ума. Создавая максимально неутилитарный, не предназначенный для понимания текст, писатель и переводчик не отказываются от аудитории, но усложняют ее задачу. Вырастить читателя, равного автору и переводчику, — такая же сверхзадача, как и буквальный перевод по-набоковски, максимально приближенный к оригиналу. Однако, как известно, недостижимость идеала никогда еще не отменяла стремления к нему.

Литература

Якобсон 1978 — *Якобсон Р.* О лингвистических аспектах перевода / Пер. с англ. Л. Черняховской // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике: Сб. ст. / Вступ. ст. и общ. ред. В. Н. Комиссарова. М.: Междунар. отношения, 1978. С. 16–24.

References

Iakobson, R. (1978). O lingvisticheskikh aspektakh perevoda [Trans. from Jakobson, R. (1966). On linguistic aspects of translation. In R. A. Brower (Ed.). *On translation*, 232–239. 2nd ed. New York: Oxford Univ. Press]. In V. N. Komissarov (Ed., Intro.). *Voprosy teorii perevoda v zarubezhnoi lingvistike: Sbornik statei* [Problems of theory of translation in foreign linguistics: A collection of articles], 16–24. Moscow: Mezhdunarodnye otnosheniia. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Екатерина Ильинична Самородницкая

кандидат филологических наук
доцент, кафедра истории
и теории литературы,
старший научный сотрудник,
Лаборатория историко-
литературных исследований,
Школа актуальных гуманитарных
исследований,
Российская академия народного
хозяйства и государственной службы
при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва,
пр-т Вернадского, 82
Тел.: +7 (499) 956-96-47
✉ samorodnitskaya-ei@ranepa.ru

Information about the author

Ekaterina I. Samorodnitskaya

Cand. Sci. (Philology)
Associate Professor,
Department of Literary History and Theory,
Senior Researcher,
Laboratory of Historical
and Literary Studies,
School of Advanced Studies
in the Humanities,
The Russian Presidential Academy
of National Economy
and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospect
Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (499) 956-96-47
✉ samorodnitskaya-ei@ranepa.ru

М. В. Черкашина

ORCID: 0000-0002-1081-381X

✉ ma4cher@gmail.com

независимый исследователь (Россия, Москва)

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРНОГО ТРАНСФЕРА МИШЕЛЯ ЭСПАÑA КАК ПРОБЛЕМА ПЕРЕВОДА

Рецензия на: Эспань М. История цивилизаций как культурный трансфер / Пер. с фр.; Под общ. ред. Е. Е. Дмитриевой; Вступ. ст. Е. Е. Дмитриевой. — М.: Нов. лит. обозрение, 2018. — 816 с. — (Интеллектуальная история).

Для цитирования: Черкашина М. В. Теория культурного трансфера Мишеля Эспаня как проблема перевода // Шаги / Steps. Т. 5. № 3. 2019. С. 246–250. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-246-250.

Рецензия поступила в редакцию 15 марта 2019 г.
Принято к печати 2 апреля 2019 г.

Shagi/Steps. Vol. 5. No. 3. 2019
Book reviews

M. V. Cherkashina

ORCID: 0000-0002-1081-381X

✉ ma4cher@gmail.com

Independent Researcher (Russia, Moscow)

MICHEL ESPAGNE'S THEORY OF CULTURAL TRANSFER AS THE TRANSLATION PROBLEM

A review of: Espan', M. (2018). *Istoriia tsivilizatsii kak kul'turnyi transfer* [Trans. from Espagne, M. (1999). *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: Presses universitaires de France; Espagne, M. (2009). *L'histoire de l'art comme transfert culturel: l'itinéraire d'Anton Springer*. Paris: Belin; Espagne, M. (2000s). Selected articles]. E. E. Dmitrieva (Ed., Intro.). Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. 816 p. (In Russian).

To cite this review: Cherkashina, M. V. (2019). Michel Espagne's theory of cultural transfer as the translation problem. *Shagi / Steps*, 5(3), 246–250. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-246-250.

Received March 15, 2019
Accepted April 2, 2019

© М. В. ЧЕРКАШИНА = M. V. CHERKASHINA

Вышедшее в 2018 г. в серии «Интеллектуальная история» издательства «Новое литературное обозрение» издание переведенных на русский язык работ видного современного французского филолога и историка культуры Мишеля Эспаня — явление, которое не должно пройти незамеченным, в том числе с точки зрения проблематики перевода.

Руководитель одной из исследовательских лабораторий Высшей нормальной школы в Париже, член Национального центра социальных исследований Франции, создатель теории культурного трансфера, ставшей если не оппозицией привычному нам компаративному методу, то весьма содержательным диалогом с ним, известен в России как инициатор русско-французских коллоквиумов, по результатам которых были выпущены материалы к ним: «Литературный пантеон: национальный и зарубежный» (1999), «Искусство versus литература» (2002), «Европейский контекст русского формализма» (2009), «Европейские судьбы концепта культуры» (2011) и «Сравнительно о сравнительном литературоведении» (2011).

Две монографии Эспаня, «Франко-немецкий культурный трансфер» (1999) и «История искусства как культурный трансфер. Путь Антона Шпрингера» (2009), а также серия статей 2000-х годов под общим названием «Плавильные котлы культуры», вошедшие в издание, впервые переведены на русский язык коллективом авторов под редакцией неизменного участника русско-французских коллоквиумов Е. Е. Дмитриевой.

Публикация «Франко-немецкого культурного трансфера» стала итогом многолетней исследовательской работы Эспаня, начавшейся еще в конце 1970-х годов с изучения рукописей Генриха Гейне — немецкого поэта, прожившего во Франции всю вторую половину жизни и там умершего, чье творчество стало неотъемлемой частью французской культуры. Именно это и побудило автора исследовать проблему воздействия немецкой философии и литературы на интеллектуальную мысль Франции.

По словам самого Эспаня, «культурный обмен — это не процесс циркуляции предметов и идей как они есть, но их неустанная реинтерпретация, переосмысление, переозначивание. Так, при изучении перевода становится ясным, что даже универсальные слова и термины в разных языках имеют разную коннотацию и смыслы» [Якушенко 2014].

Поэтому прежде чем приступить к подробному анализу конкретных примеров немецкого присутствия во Франции XVIII–XIX вв. (примеры эти касаются самых широких социальных групп: от ремесленников и предпринимателей до писателей и философов), в монографии тщательно уточняются многие понятия, прежде всего национальной культуры, причем уточняются они с точки зрения разных дисциплин (этнологии, герменевтики, социологии, историографии), определяются способы изучения явлений, этими понятиями означенных, сама типология культурных взаимодействий. Их результат трактуется Эспанем как превращение, «подобное тому, которое произошло с эмпирическими трудами литейщиков-алхимиков: после того как на французский язык их перевел барон Гольбах, они легли в основу ряда статей Энциклопедии, посвященных определению материи и минералогической техники» (с. 64). В процессе взаимодействия «французская система референций наталкивается на иную, конкурирующую систему эстетических и культурных ценностей»

(с. 56), которые кажутся достойными усвоения. Это усвоение Эспань мыслит не как заимствование, но как перевод, т. е. в первую очередь как лингвистическую интерпретацию и интеграцию, в которых уже сказывается влияние социально-культурной группы, к которой принадлежит переводчик (в чем и состоит коренное отличие теории культурного трансфера от компаративистики): «Какой бы уродующей, полной искажений ни показалась бы эта интерпретация историку, сбитою с толку последовательным сопоставлением перевода с оригиналом, укорененным в собственном культурном контексте, с точки зрения трансфера она совершенно законна» (с. 60–61).

Что касается самих конкретных примеров взаимодействия (перевода) культур и «механизма действия межкультурной памяти» (с. 88) в работе «Франко-немецкий культурный трансфер», методология работы автора, по его словам, состоит в том, чтобы рассматривать многочисленные явления (будь то французское прочтение Фихте или Гердера; русские, приобщающие Францию к немецкой философии; прямое влияние Гегеля на Франсуа Гизо; следы «Страданий юного Вертера» в прозе Шатобриана или гегельянства — в сенсимонизме) поочередно, относясь к ним как к пазлу, подбирая детали. Так как сразу получить цельное представление об иностранном присутствии во Франции невозможно, следует выбрать и проследить какую-то одну категорию (например, издание научных книг немецкими издателями во Франции) или дисциплину (одна из любимейших для Эспаня — история искусств), затем соединить отдельные случаи, и в итоге шаг за шагом сформировать представление обо всей картине в целом.

Именно во второй вошедшей в издание работе («История искусства как культурный трансфер. Путь Антона Шпрингера») этот метод кропотливого «собираания пазла» проявлен наиболее явственно, в результате чего она читается как увлекательный роман с ярким героем в центре повествования, охватывающего различные слои культуры и повседневной жизни (Эспань любит подчеркивать, что материальная культура является базисом для своей «надстройки» — наук и искусств, и этим базисом не следует пренебрегать в научном исследовании).

Структура работы и в этом случае сходна с более теоретической первой работой Эспаня: история искусств как дисциплина сначала обосновывается в свете теории культурного трансфера во введении и затем разворачивается на примере творческого пути историка, искусствоведа и публициста Антона Шпрингера (1825–1891). Как и в случае с Гейне, с изучения наследия которого начинался исследовательский путь Эспаня, личность Шпрингера (уроженца Богемии и подданного Габсбургской империи, всю вторую часть жизни прожившего и преподававшего в различных университетах Германии, где им были изданы исследования творчества Рафаэля и Микеланджело, Дюрера и голландских художников) дает для этого прекрасный материал.

Абстрактные книжные факты оживают, дополняются целым рядом малоизвестных, кипение идей материализуется, отраженное во встречах конкретных людей, слушании ими лекций, их обсуждении, переписке, обмене мнениями, путешествиях и зафиксированных впечатлениях от них. И это также удивительный пример «перевода» с языка академического на язык почти романский, во всяком случае легко читаемый научно-популярный (здесь стоит выразить

отдельное уважение переводчикам трудов Эспаня, блестяще справившимся с его непростым, весьма метафоричным текстом, о специфике которого упоминается в предисловии к изданию).

Да и творческий путь самого Мишеля Эспаня, в свою очередь, подробно описанный в предисловии Е. Е. Дмитриевой, где подробно излагается теория культурного трансфера, может сам послужить таким же примером подтверждения его теории.

Сам Эспань подчеркивает, что в основе его теории — отказ от сравнения как такового: «...я просто пытаюсь понять, каким образом произошла (...) абсорбция и трансформация. На мой взгляд, недостаток литературной компаративистики в чистом виде заключается в том, что она предполагает, что литература живет вне всякого контекста, в своеобразном пространстве чистых идей. А для меня смысл всякой литературной деятельности неизбежно связан с контекстом, в котором она осуществляется» [Эспань 2015].

Этот контекст наиболее ярко проявляется в третьей части издания, не в последнюю очередь потому, что речь в ней идет об экзотических для европейского мейнстрима направлениях литературоведения — Греции, Средней Азии, Вьетнаме, Африке. Обоснование интереса Эспаня к этим почти маргинальным зонам носит своего рода «антиколониальный» характер, отвергающий прямолинейность воздействия культур друг на друга. По его мнению, используемые исследователями термины не нейтральны, ведь формулируя проблему, как Франция влияла на Вьетнам, а Англия — на Бирму, мы уже задаем жесткую интерпретационную рамку, в то время как обмен — это всегда двусторонний и творческий процесс, а материальная и духовная культура колонизаторов неизбежно меняется сама под влиянием локальной ситуации.

Таким образом, своими работами Эспань наглядно демонстрирует заинтересованному читателю, как именно национальная идентичность конструируется на основе «переводных» заимствований, что в любой культуре всегда существует внутренняя потребность в них, что возникают они не из-за сторонних «влияний», но лишь если в них заинтересована заимствующая сторона. Именно поэтому, отказываясь от использования понятий «нация» и «страна», вместо них Мишель Эспань предпочитает говорить о «культурных зонах», хотя подчеркивает, что и этот термин является условностью, поскольку ни одна из них не существует как гомогенное образование [Якушенко 2014].

Сейчас, когда столь обострилось всеобщее желание определить круг «своего», «исконного», раз и навсегда присущего своей национальной культуре, почти насильно законсервировать ее для будущих поколений, такая работа, показывающая, что «каждая культурная зона также является результатом смешения различных культурных элементов, в ней есть части, более или менее подверженные влиянию трансферов» [Там же], что перевод с одного культурного языка на другой — это перманентный процесс бытования культуры как таковой, ее естественное состояние, представляется особенно важной для истинного понимания сложных процессов мировой культуры, поскольку многосторонне описывает ее как живой процесс, захватывающий внимание даже читателя-неспециалиста. Тем более что, по словам Вальтера Беньямина, написанным столетие назад, но становящимся все более актуальными, смысл перевода лежит в плоскости языка, на который переводят, и его носителей,

а не в плоскости языка и культуры оригинала (якобы доминирующих в этой конструкции), так как перевод «должен с любовью во всех деталях освоить способ мышления оригинала и отразить его на своем языке, чтобы и в том, и в другом случае, как в осколках, можно было узнать части сосуда или части великого языка».

В конечном итоге перевод удовлетворяет «тоску по обогащению языка», как бы воссоздавая утраченный общий праязык во всей его возможной полноте, то есть целостность нашего мира, пусть и выглядящую утопической во все времена [Беньямин 2000: 54].

Литература

- Беньямин 2000 — Беньямин В. Задача переводчика // Беньямин В. Озарения / Пер. Н. М. Берновской, Ю. А. Данилова, С. А. Ромашко. М.: Мартис, 2000. С. 46–57.
- Эспань 2015 — [Эспань М.] Иностранцы в Париже и культурный обмен / Интервью Н. Бирюковой; Пер. И. Левиной // Arzamas. Курс № 23: Повседневная жизнь Парижа. 2015. 3 сент.: [Материалы к курсу]. URL: <https://arzamas.academy/materials/809>.
- Якушенко 2014 — Якушенко О. Мишель Эспань. Что такое культурный трансфер? // Republic. 2014. 5 июня. URL: <https://republic.ru/posts/l/1109349>.

References

- Ben'iamin, V. (2000). Zadacha perevodchika [Trans. from Benjamin, W. (1923). Die Aufgabe des Übersetzers]. In V. Ben'iamin. *Ozarenia* [Trans. from Benjamin, W. (1977). *Illuminationen: Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main: Surhkamp], 46–57. Moscow: Martis. (In Russian).
- [Espagne, M.] (2015, September 3). Inostrantsy v Parizhe i kulturny obmen [Foreigners in Paris and cultural exchange]. N. Biriukova (Interviewer), I. Levina (Trans.). *Arzamas*, Course no. 23. Retrieved from <https://arzamas.academy/materials/809>. (In Russian).
- Iakushenko, O. (2014, June 5). Mishel Espan'. Chto takoe kul'turnyi transfer? [Michel Espagne. What is cultural transfer? (Michel Espagne's lecture in European University of St. Petersburg, 2014, May 26)]. *Republic*. Retrieved from <https://republic.ru/posts/l/1109349>. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Маргарита Вадимовна Черкашина
кандидат филологических наук
независимый исследователь
Россия, Москва
✉ ma4cher@gmail.com

Information about the author

Margarita V. Cherkashina
Cand. Sci. (Philology)
Independent Researcher
Russia, Moscow
✉ ma4cher@gmail.com

ВЫШЛА НОВАЯ КНИГА

Мильчина В. А. Парижане о себе и своем городе: «Париж, или Книга Ста и одного» (1831–1834). — М.: Изд. дом «Дело» РАНХиГС, 2019. — 696 с.

Монография посвящена 15-томному сборнику текстов, которые написаны разными авторами, но объединены общей целью — рассказать о современном Париже. Сборник этот — один из наиболее характерных образцов той литературы, которую Вальтер Беньямин назвал панорамической и которую можно также назвать калейдоскопической. Как устроено это издание, на какого читателя оно рассчитано и есть ли общее в этих 15 томах, сочиненных полутора сотней литераторов? Для ответа на эти вопросы автор рассматривает «Книгу Ста и одного» в контексте других, более ранних и более поздних «парижеописательных» сочинений. В монографию включены многочисленные отрывки из очерков и полный перевод 15 текстов, большая часть которых никогда не переводилась на русский язык. Книга продолжает предыдущие работы Веры Мильчиной (ШАГИ РАНХиГС; Институт высших гуманитарных исследований РГГУ) «Париж в 1814–1848 годах: повседневная жизнь» (2013, 2-е изд. 2017) и «Имена парижских улиц. Путеводитель по названиям» (2016).

Научный журнал
Academic journal

Шаги / Steps
Shagi / Steps

Т. 5. № 3. 2019

Основан в мае 2015 г.

ISSN 2412-9410

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 16.09.2019

Формат 70×100/16

Объем 17 а. л.

Тираж 500 экз. (1-й завод — 200 экз.)

Отпечатано в типографии РАНХиГС