

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

ШАГИ

/STEPS

Т.6. №3 2020

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
2020

ШАГИ
ШКОЛА АКТУАЛЬНЫХ
ГУМАНИТАРНЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ

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

SHAGI

/STEPS

Vol. 6. No. 3 2020

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
2020

ШАГИ
ШКОЛА АКТУАЛЬНЫХ
ГУМАНИТАРНЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ

ISSN 2412-9410

Шаги / Steps. Т. 6. № 3. 2020

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. Байдууж* (зав. редакцией), *Н. П. Гринцер* (д-р филол. наук, куратор направления «Античная культура»), *И. В. Еришова* (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), *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. Слэзкин* (PhD, Калифорнийский университет в Беркли, США), *В. Ф. Спиридонов* (д-р психол. наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Россия), *Т. В. Черниговская* (д-р филол. наук, д-р биол. наук, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия), *А. Шёнле* (PhD, Бристольский университет, Великобритания)

Куратор номера: *И. В. Еришова*

Научный редактор: *М. В. Ахметова*

Корректор: *Н. В. Сайкина*

Редактор английского текста: *Х. Баран*

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: Scopus, Научная электронная библиотека (Elibrary.ru), РИНЦ, 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. 6. No. 3. 2020

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), *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 Slezkine* (PhD, The University of California, Berkeley, USA), *Vladimir F. Spiridonov* (Dr. Sci. (Psychology), The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russia), *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*

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

Postal address: Russia, 119571, Moscow, Prospekt Vernadskogo, 82, корпус 9, room 2405

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

Copy Editor: *Natalia V. Saikina*

Layout Editor, Designer: *Vadim F. Lurie*

E-mail: shagisteps-ion@ranepa.ru

The journal is indexed in Scopus, Russian Science Citation Index, 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 классики и сравнительное литературоведение

От редакции 7

СТАТЬИ

1. Классик переводит классика

- М. Л. АНДРЕЕВ. «Кофейная» Карло Гольдони в переводе А. Н. Островского 9
- Е. В. БАЕВСКАЯ. «Ворон» Эдгара По: Бодлер и Малларме 18
- О. И. ПОЛОВИНКИНА. Китайские переводы Эзры Паунда и утопия
«персикового источника» 28
- В. Р. ПОПЛАВСКИЙ. «Отелло» в переводе Бориса Пастернака: беловая рукопись 1944 г.50
- О. А. СВЕТЛАКОВА, Н. С. НАСТИНА. Метатеатральные элементы интермедий
М. де Сервантеса в переводах А. Н. Островского 59
- Т. Г. ЧЕСНОКОВА. А. Н. Островский — переводчик Шекспира: «Усмирение
своенравной» (история, жанровое своеобразие, творческие параллели)..... 72

2. Переводческие стратегии

- И. В. ЕРШОВА. «Неслыханная простота», или Как переводить древнюю литературу?93
- В. А. МИЛЬЧИНА. Культура примечаний: князь Петр Иванович Шаликов
переводит виконта Франсуа-Рене де Шатобриана 106
- Е. И. САМОРОДНИЦКАЯ. «Плеяда равнодушных ремесленников»: как в России
переводили Джордж Элиот 137
- А. Д. ШМЕЛЕВ. Паремии, используемые в прозе Солженицына, и проблемы их перевода...152

3. Проблемы сравнительного литературоведения

- К. М. АЗАДОВСКИЙ. Переводима ли «русская тоска»? 170
- А. Б. БЛЮМБАУМ. Материал, деформация и европейское искусствознание:
из комментария к «Восковой персоне» Юрия Тынянова 184
- К. В. ДУШЕНКО. «Раздавите гадину!»: две жизни вольтеровского лозунга 199
- Е. Е. ДМИТРИЕВА. Бретонский замок Ламенне, два романа и два не поладивших
между собой романиста (Стендаль и герцогиня де Дюра) 228
- Е. А. ЛИТВИН. «Мария Джузеппа» Томмазо Ландольфи — парафраз
«Записок из подполья» 244
- И. О. ШАЙТАНОВ. Английский петраркизм / антипетраркизм: «poetics of doubleness» ... 258
- М. В. МАРКОВА. Жанровая «машина различий»: парадоксы сочетания стимпанка,
сказки и фэнтези в пересказе «Рапунцель»..... 269

ПЕРЕВОДЫ

- Е. М. ЛУЦЕНКО. Лаплас и его Шекспир..... 278
- Н. А. ПАСТУШКОВА. Из «Корбачо, или Осуждение мирской любви»
А. Мартинеса де Толедо 286
- Г. Г. СТАРИКОВСКИЙ. Пиндар. Первая Немейская ода..... 299
- И. К. СТАФ. Из «Средства преуспеть» Бероальда де Вервиля (ок. 1616 г.) 311

РЕЦЕНЗИИ

- А. В. ГОЛУБЦОВА. Новый перевод «Записок из подполья» Ф. М. Достоевского
как результат совместной работы российских и итальянских исследователей.... 325
- Н. Л. ДМИТРИЕВА. «Переселение душ из иностранных языков в русский»:
русская переводческая практика первой четверти XIX в. 331

CONTENTS

Translation of the classics and comparative literary studies

Editorial note 7

ARTICLES

1. A classic translating a classic

- M. L. ANDREEV. *The Coffee Shop* by Carlo Goldoni in A. N. Ostrovsky's translation 9
- E. V. BAEVSKAYA. Edgar Allan Poe's "The Raven": Baudelaire and Mallarmé 18
- O. I. POLOVINKINA. Ezra Pound's Chinese translations and the utopia
of "Peach-blossom-fountain" 28
- V. R. POPLAVSKIY. Boris Pasternak's translation of *Othello*: The 1944 manuscript 50
- O. A. SVETLAKOVA, N. S. NASTINA. Metatheatrical elements of M. de Cervantes'
interludes in Ostrovsky's translation 59
- T. G. CHESNOKOVA. A. N. Ostrovsky — translator of Shakespeare: "Usmirenje svoenravnoi"
(*The Taming of the Shrew*) (Its history, genre and literary parallels in the original works) ... 72

2. Strategies of translation

- I. V. ERSHOVA. "Unimaginable simplicity", or How shall ancient literature be translated? 93
- V. A. MILCHINA. The culture of footnotes: Prince Peter Ivanovich Shalikov translates
the Vicomte Francois-René de Chateaubriand 106
- E. I. SAMORODNITSKAYA. "A constellation of indifferent artisans": How George Eliot
was translated in Russia 137
- A. D. SHMELEV. Translating proverbs in Solzhenitsyn's literary work: Problems and solutions 152

3. Problems of comparative literary studies

- K. M. AZADOVSKY. Is Russian *toska* ('yearning/longing') translatable? 170
- A. B. BLUMBAUM. Material, deformation and European art history:
A note on "The Wax Person" by Yuri Tynianov 184
- K. V. DUSHENKO. *Écrasez l'infâme!*: Two lives of Voltaire's slogan 199
- E. E. DMITRIEVA. The Breton chateau of Lamennais, two novels and two discordant
novelists (Stendhal and the Duchess de Duras) 228
- E. A. LITVIN. "Maria Giuseppa" by Tommaso Landolfi — a paraphrase
of *Notes from Underground* 244
- I. O. SHAYTANOV. English Petrarchism/anti-Petrarchism: 'Poetics of doubleness' 258
- M. V. MARKOVA. 'The difference engine' of genre: The paradoxes of combining
steampunk, fairy tale and fantasy in the retelling of *Rapunzel* 269

TRANSLATIONS

- E. M. LUTSENKO. La Place and his Shakespeare 278
- N. A. PASTUSHKOVA. Fragments from *Corbacho, o Reprobacion del amor mundano*
by A. Martínez de Toledo 286
- G. G. STARIKOVSKY. Pindar. First Nemean Ode 299
- I. K. STAF. From *Le Moyen de parvenir* by Béroalde de Verville (circa 1616) 311

BOOK REVIEWS

- A. V. GOLUBTSOVA. A new translation of Fyodor Dostoevsky's *Notes from Underground*
as a result of joint work by Russian and Italian researchers 325
- N. L. DMITRIEVA. "Migration of souls from foreign languages into Russian":
Russian translation practices in the first quarter of the 19th century 331

ОТ РЕДАКЦИИ

Данный номер журнала тематически продолжает тот, который вышел ровно год назад (2019, т. 5, № 3). Если предыдущий номер был подготовлен по материалам международной конференции «Переводы классики: старые и/или новые», проведенной Лабораторией историко-литературных исследований ШАГИ РАНХиГС в апреле 2018 г., то материалы, вошедшие в нынешний номер, в большинстве своем были представлены в виде докладов на конференции «Классики переводят классиков», прошедшей в Школе актуальных гуманитарных исследований в мае 2020 г. На предыдущей конференции классики выступали только в роли объекта перевода, здесь же они предстали также в роли его создателей. Организаторы конференции задались целью рассмотреть, что происходит, когда оба литератора, переводящий и переводимый, принадлежат к числу классиков — известных писателей с собственной репутацией и собственной славой. Как обходится классик с другим классиком? Подавляет его, приспосабливает к своей творческой манере или, напротив, подчиняется ему? Обязательно ли, чтобы у обоих классиков, переводящего и переводимого, были сходные стилистические привычки? На эти и многие другие вопросы отвечают авторы, чьи статьи вошли в первый раздел номера — «Классик переводит классика». У некоторых русских классиков за годы работы складывались определенные устойчивые отношения с классиками иностранными: такова пара Пастернак/Шекспир (статья **В. Р. Поплавского** об одном из вариантов пастернаковского перевода «Отелло»), таковы отношения А. Н. Островского с драматургией Гольдони (**М. Л. Андреев**), Шекспира (**Т. Г. Чеснокова**) и Сервантеса (**О. А. Светлакова** и **Н. С. Настина**). **Е. В. Баевская** объясняет, почему ни Бодлер, ни Малларме не смогли в полной мере передать по-французски все особенности стихотворения Эдгара По «Ворон».

В разделе, посвященном проблеме переводческих стратегий, обсуждаются разные способы взаимодействия переводчика и текста. **И. В. Ершова** рассказывает об особой поэтике «простоты», с которой сталкивается переводчик старинной литературы, а **А. Д. Шмелев** — о сложностях, которые возникают у иностранных переводчиков с передачей паремий, т. е. пословиц и других речевых клише, встречающихся в прозе Солженицына. Отношения переводчика с переводимым классиком развиваются в диапазоне от уважительной полемики (примечания **П. И. Шаликова** к переводам из Шатобриана, рассмотренные **В. А. Мильчиной**) до почти механического воспроизведения подлинника или вольного переложения, разрушающего жанровую природу памятника (переводы романов Джордж Элиот, проанализированные **Е. И. Самородницкой**).

Представлены в номере и компаративные исследования, тесно связанные в том числе с проблемами перевода. **И. О. Шайтанов** анализирует сложности и несовершенства передачи на русском языке жанровой природы и риторики ренессансного сонета. В ряде статей во главу угла поставлена проблема непереводаемости или неточной переводаемости определенных терминов или даже целых произведений. **К. М. Азадовский** рассуждает об уникальности русского понятия *тоска*, не находящего адекватного соответствия в других европейских языках; **К. В. Душенко** описывает сложную русскую судьбу из-

вестного речения Вольтера «Écrasez l'infame». Некоторые авторы не только и не столько переводили иноязычных классиков, сколько черпали вдохновение в их произведениях: так, итальянский прозаик Томмазо Ландольфи «учился» у Гоголя и Достоевского (**Е. А. Литвин**), а Эзра Паунд создавал свою «языковую утопию» под влиянием представлений о китайском языке, почерпнутых из работ американского востоковеда Эрнеста Феноллозы (**О. И. Половинкина**). Статья **А. Б. Блюмбаума** рассказывает о тесной связи русского текста (повести Ю. Н. Тынянова «Восковая персона») и западноевропейской словесности (а конкретнее, искусствоведения). Случаи своего рода «перевода», но трактуемого более широко — как переложение или перенос из одной жанровой системы в другую, — демонстрируют статья **Е. Е. Дмитриевой** о том, как из биографической истории, личной переписки и литературного заимствования рождается сюжет, который ляжет в основу знаменитого романа Стендаля, и статья **М.В. Марковой** о современной переработке сказки братьев Гримм «Рапунцель», в которой исходный сказочный сюжет не выдерживает жанровых экспериментов и переноса в другую литературную реальность.

Мы продолжаем публиковать рецензии на издания, имеющие непосредственное отношение к переводческим проблемам: это анализ нового итальянского перевода «Записок из подполья» Достоевского (**А. В. Голубцова**) и обзор подготовленного в Пушкинском Доме (ИРЛИ РАН) сборника статей о русской переводческой практике первой четверти XIX в. (**Н. Л. Дмитриева**).

И, наконец, мы предлагаем фрагменты новых переводов и перепереводов классических текстов: древнегреческой поэзии (**Г. Г. Стариковский**), средневековой дидактики (**Н. А. Пастушкова**), возрожденческой французской прозы (**И. К. Стаф**) и памятников французской литературной мысли XVIII в. (**Е. М. Луценко**). Каждая публикация сопровождается вступительной заметкой переводчика, ставящей публикуемый отрывок в исторический и литературный контекст.

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)*

«КОФЕЙНАЯ» КАРЛО ГОЛЬДОНИ В ПЕРЕВОДЕ А. Н. ОСТРОВСКОГО

Аннотация. Гольдони — самый близкий к Островскому по манере и творческим установкам драматург из тех, которые фигурируют в его богатом переводческом наследии. Сделать его еще ближе Островский пытается с помощью сокращений, устраняя все, что фиксирует связь переводимой пьесы с устаревшей, на его взгляд, драматургической техникой и устаревшими культурными и стилевыми стереотипами: уменьшает число реплик «в сторону», снимает слишком пространные ламентации и, главное, борется с абстрактной морализацией и сентенциозностью, основными признаками риторического стиля. Тем самым Островский приспосабливает текст перевода ко вкусам и литературным привычкам современного читателя. При этом он отказывается от другого способа «одомашнивания» текста — от языковой русификации, которая дает о себе знать в его переводе «Укрощения строптивой» Шекспира. Установка на приближение текста сосуществует в переводе «Кофейной» с установкой на поддержание дистанции, что проявляется не только в отказе от русификации, но и в «ломке» языка (использование иноязычных и редких слов, языковых новообразований, намеренная неловкость и неуклюжесть языковых оборотов). Островский в своем переводе реализует одновременно две стратегии. Следуя одной, стратегии сокращений, он приближает текст к своему времени; следуя другой, отодвигает текст от своего языка. Допустима и та и другая, но их совмещение в одном переводе представляет редкий, может быть, уникальный случай.

Ключевые слова: А. Н. Островский, К. Гольдони, «La Bottega del caffè», история перевода, перевод «одомашнивающий», перевод «остраняющий»

Для цитирования: Андреев М. Л. «Кофейная» Карло Гольдони в переводе А. Н. Островского // Шаги/Steps. Т. 6. № 3. 2020. С. 9–17. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-9-17.

Статья поступила в редакцию 5 марта 2020 г.

Принято к печати 4 апреля 2020 г.

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)

THE COFFEE SHOP BY CARLO GOLDONI IN A. N. OSTROVSKY'S TRANSLATION

Abstract. In his manner and creative strategy Goldoni is the playwright most congenial to Ostrovsky of all those who appear in the prolific legacy of his translations. Ostrovsky aims to bring Goldoni even closer with coherent and purposeful text cuts, eliminating from his translation all that establishes a connection between the play under translation and obsolete, from his point of view, dramatic technique, obsolete cultural and stylistic clichés. He reduces the number of asides, omits extended lamentations and, what's more important, struggles against abstract moralizing and sententiousness, the main signs of the rhetorical style. Thus, Ostrovsky adjusts his translation to the tastes and literary habits of the contemporary reader. At the same time, he desists from another way of text domestication, i. e. russifying the language, which is obvious in his translation of Shakespeare's *The Taming of the Shrew*. His driving ambition to bring the text closer to the reader coexists in his translation of *The Coffee Shop* with the idea of keeping a fair distance that shows itself not only in his refusal to russify but also in considerable language changes (use of foreign and rare words, neologisms, deliberate awkwardness and clumsiness of figures of speech). In his translation Ostrovsky implements two strategies. In following one of them (the strategy of abridgments) he brings his text nearer to his epoch; in following the other, he distances the text from his native language. Both strategies are relevant, but their collocation within a single translation represents a rare, perhaps unique case.

Keywords: A. N. Ostrovsky, C. Goldoni, *La Bottega del caffè*, history of translation, translation as text "domestication", translation as "text distancing"

To cite this article: Andreev, M. L. (2020). *The Coffee Shop* by Carlo Goldoni in A. N. Ostrovsky's translation. *Shagi / Steps*, 6(3), 9–17. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-9-17.

Received March 5, 2020

Accepted April 4, 2020

Александр Николаевич Островский несколько раз делал подступы к Гольдони. В 1867 г. брался за перевод «Истинного друга» («Il vero amico») и «Плута» («Il Raggiatore»), в 1877 г. интересовался «Влюбленными» («Gli Innamorati»)¹. Единственным дошедшим до нас законченным переводом оказалась «Кофейная» («La Bottega del caffè»), изданная в 1872 г. в сборнике «Драматические переводы А. Н. Островского» и в 1886 г., с некоторыми разночтениями — в «Собрании драматических переводов А. Н. Островского».

Интерес Островского к Гольдони легко объясним. Оба работали в разных жанрах, но главным для них была комедия. Оба лицо комедии изменяли и в сходных направлениях: комедия интриги, комедия положений, комедия сильных и романтических чувств их не занимала, занимали нравы, среда и характеры. Оба, наконец, ставили себе целью создание или воссоздание национального театра. Работа с текстом такого близкого по пафосу драматического писателя должна, по идее, демонстрировать лучше любого другого материала те принципы, которыми Островский руководствовался в своей переводческой практике.

Островский в предисловии к сборнику переводов назвал «Кофейную» «одним из лучших» произведений Гольдони [Островский 1960: 139]. Это не совсем так: в канон гольдониевских шедевров эта комедия не входит. Однако, не будучи одной из лучших, одной из типичных для Гольдони она, безусловно, является — даже, по отдельным позициям, с некоторым превышением условной меры типичности. Для Гольдони типично ослабление любовной доминанты: любовь перестает быть главным двигателем сюжета и во всяком случае не представляется некоей высшей, не подлежащей обсуждению ценностью. В «Кофейной» вообще нет влюбленных юношей и девиц, есть две семейные пары, чей союз трещит по всем швам, в одной муж сбегал от жены, в другой жена готова уйти от мужа, в конце все примиряются, но в одном случае явно ненадолго. Для Гольдони типично разнообразие общественных положений с определенным тяготением к социальным низам: в «Кофейной» мы видим неаполитанского дворянина, венецианского купца, хозяина кафе, хозяина игорного дома, танцовщицу, полицейского, официантов, парикмахеров. Для Гольдони типично постепенное устранение масок комедии дель арте: в «Кофейной» не осталось ни одной (хотя в первоначальной редакции были и Бригелла, и Арлекин) и не осталось для них ролей — даже для Панталоне, которого Гольдони сохранял до последнего, здесь не находится места, а бывшие дзанни, ставшие подмастерьями, в развитии сюжета участия не принимают. Гольдони любит роль своего рода медиатора, который, не будучи непосредственно вовлечен в действие, все недоразумения улаживает и все споры разрешает — в «Кофейной» эту роль исполняет Ридольфо, хозяин кафе, но здесь есть еще и своего рода антимедиатор, дон Марцио, неаполитанец, который, напротив, все конфликты усердно подогревает.

Единственное, в чем «Кофейная» от этой несколько гипертрофированной типичности уклоняется, это невыявленность своеобразного гольдониевского подхода к изображению характеров. Гольдони, во-первых, постепенно устранял из своих комедий характеры экстравагантные и карикатурные, а во-

¹ Вся фактология, относящаяся к интересу Островского к Италии и к его переводам с итальянского, собрана в [Буданова, Жиликова 2018].

вторых, стремился к тому, чтобы характерами были наделены все действующие лица и эти характеры не слишком откровенно отклонялись от нормы. Но это все-таки цель, которую Гольдони не сразу себе поставил и не сразу ее достиг. «Кофейная», конечно, в творчестве Гольдони далеко не начало, но и далеко не итог. Поэтому экстравагантный характер здесь есть — дон Марцио, который всюду сует свой нос и никак не может удержать свой язык, но нужно иметь в виду, что «Кофейная» — это так называемый сезон «шестнадцати комедий» (1750–1751), к этому же сезону принадлежат и «Лжец», и «Льстец», и «Игрок». «Кофейная» также могла бы называться по главному своему характеру (отмеченному в том числе и Островским)² «Болтуном» или «Злоязычным», если бы дон Марцио не был бы столь подчеркнуто отстранен (в своей роли антимедиатора) от действия. А что касается других персонажей, то их характеры едва намечены, если намечены вообще. Ридольфо, кофейщик, — типичный резонер; Пандольфо, хозяин игорного дома, выделен только своей заботой о мощне; почему Леандро бежит от жены, так и остается неразъясненным; женщины (две жены и балерина) оставлены без каких-либо отличительных черт. Разве только в отношении Эудженио, который проигрывает свое состояние в карты, волочится за каждой юбкой и легко поддается как дурным, так и хорошим влияниям, можно говорить о характере («слабохарактерность»).

В самой авторитетной на сегодняшний день работе о переводческих установках Островского М. М. Морозов, анализируя перевод шекспировского «Укрощения строптивой» (или, как эту комедию назвал Островский, «Умирения своенравной»), отмечает среди прочего сплошную и последовательную русификацию: «В “Умирении своенравной” мы находим целый ряд слов, которые принято называть “русизмами”: “денежка”, “десятский”, “сотский”, “тысяцкий”, “ребята”, “добрая закуска”, “парень”, “кафтан”, “мужик”, “видели аль нет?”, “Катя”, “Катенька” (вместо Кэт), “сам-друг”, “краса-девица» [Морозов 1954: 254]. *Ребята* есть и в «Кофейной», но вообще русизмов здесь много меньше, можно сказать, что их ничтожно мало (*горничная, давеча*, «вы все меряете на один аршин» — пожалуй, это все). Никаких Кать и Катенок, все имена транскрибированы или транслитерированы, даже Эудженио, который представляет в этом плане наибольший соблазн, стал Евгению, а не Евгением. Более того, можно заметить движение и в прямо противоположном направлении: *аршин* встречается один раз во фразеологизме, но материю в переводе Островского меряют не *аршинами* (как в его оригинальных пьесах), а *футами*, что в России никогда не делали.

М. М. Морозов четко фиксирует позицию Островского перед лицом двух типов перевода, «остраняющего» и «одомашнивающего», указанных еще Шлейермахером³ и давно вошедших в научный лексикон транслятологии [Jänis et al. 2012]. «С одной стороны, мы имеем переводы, которые высоко ценятся знатоками и особенно нравятся тем, которые знают иностранный язык и читали переведенное произведение в подлиннике. С другой стороны — переводы, доступные широкому читателю и зрителю. Не приходится доказывать, к которому из двух лагерей принадлежал Островский» [Морозов 1954: 253].

² В том же предисловии к переводам: «тип дон Марцио показывает, что Гольдони был большой художник в рисовке характеров» [Островский 1960: 139].

³ Ср. русский перевод: [Шлейермахер 2000].

С этим в принципе нельзя не согласиться, но некоторые вопросы, и именно в связи с переводом «Кофейной», все же возникают. Отказом от *аршина* дело не ограничивается.

Установка на «одомашнивание» наиболее зримо проявилась в практике последовательных и целенаправленных сокращений. Островскому явно не нравятся реплики «в сторону»: они не соответствуют новой театральной эстетике — полностью их убрать было невозможно, но было возможно уменьшить. Ему не нравятся слишком красноречивые ламентации: он устраняет их из роли Виттории (жены Эудженио). Сильнее всего ему не нравятся морализмы: тут основной удар пришел по Ридольфо, медиатору и штатному резонеру, но других персонажей также затронул. «Ну вот, что за важность: все мы люди, все не без греха», — начинает свою реплику Ридольфо (III, 4), и эту сентенцию Островский готов сохранить, но следующую, с рецептом исправления («достаточно раскаяться, и добродетель раскаяния зачеркнет все прегрешения»), решительно вымарывает. «Хорошо; вот это мне нравится: кто слушается рассудка, сейчас видно, что он человек хороший» (III, 15) — переведено; «в конце концов на этом свете у нас нет ничего, кроме доброго имени, славы и репутации» — опущено. «Дурное дело не может быть никому в пользу» (III, 16) — сохранено; «вносить разлад между мужем и женой — значит поступать противу всех законов, и от этого могут произтечь лишь беспорядки и неустройства» — отброшено.

Иногда пропуски могут быть более крупными. Ридольфо в очередной раз выручил Эудженио (II, 2), одолжив ему деньги. «Я буду очень доволен, если эти деньги послужат вам в пользу», — говорит он (в оригинале он не так лаконичен: «...если они послужат благополучию вашего дома и исправлению вашей чести и репутации»). Но дальше Островскому стало совсем не интересно.

Эудженио. Вы человек отменно обязательный и любезный; жаль только, что избрали подобное ремесло; вы заслуживаете лучшего.

Ридольфо. Я доволен тем, что даровали мне небеса, и не поменяю свое положение на любое другое, в котором больше видимости и меньше сути. Мне в моем положении всего хватает. Занятие мое честное, среди ремесел оно ценится и почитается. Если вести его прилично и достойно, то сделаешься приятен людям любого разряда. Это занятие необходимо для процветания государства, для здоровья человек и для пристойного времяпрепровождения всех, кто нуждается в отдыхе.

Конечно, такое «одомашнивание» не означает русификации: Островский приспособлял текст перевода ко вкусам и литературным привычкам не столько русского, сколько современного читателя и к своим литературным привычкам в первую очередь. Надо полагать, что его не устраивала у Гольдони не столько навязчивая, на его взгляд, морализация, сколько сентенциозность, главный признак риторического стиля. Гольдони, живший и писавший на исходе риторической эпохи, немало способствовал подрыву риторического принципа осмысления действительности, но все же далеко от него не свободен: его Ридольфо, в частности, все время стремится подвести любой частный случай под общее положение — в антириторическую эпоху Островского это, конечно, резало слух.

Вернемся, однако, к *футам* и *аришнам*. *Фут* — это не единственный сбой в «одомашнивании». Плачида, жена мнимого графа Леандро, брошенная им и отправившаяся на его поиски, появляется в Венеции «in abito di pellegrina», под видом паломницы. В переводе Островского она названа *пилигримкой*. Почему не странницей и не богомолкой, понятно — опять же во избежание русификации, чтобы избежать переключек с какой-нибудь Феклушей из «Грозы», — но почему не паломницей? *Пилигримка* — слово редкое, в «Словаре русского языка XVIII в.» оно не зафиксировано, у Пушкина, скажем, встречается только один раз (в седьмой главе «Евгения Онегина»), к тому же помимо очевидного смысла может означать и маскарадную одежду («розовая пилигримка» у А. Ф. Вельтмана в «Сердце и думке»), и даже путеводитель по святым местам. И еще в нем есть некоторый игриво-иронический оттенок (у Пушкина оно тоже включает в себе известную иронию: «И *пилигримке* молодой / Пора, давно пора домой»). Поначалу это, впрочем, даже неплохо: Плачиду принимают за женщину нестрогих нравов. Но потом, когда такой оттенок становится вовсе неуместен, приходится называть ее *пилигримой* (III, 3) — похоже, это точно новообразование. Неудобство еще и в том, что ни *пилигримка*, ни *пилигрима* не ложатся в игру слов, основанную на созвучии занятий двух героинь — *pellegrina* и *ballerina* (I, 19). Островскому, чтобы сохранить рифму, приходится даже идти на словесную кальку и менять *пилигримку* на *пелегрину*, а *танцовщицу* (как он до тех пор этого персонажа обозначал) — на *балерину* (тогда как *паломница* и *танцовщица* прекрасно бы рифмовались).

Вообще некоторые языковые причудливости в переводе Островского нельзя не заметить. Вот, например, *разговорщик*; в это слово с сильной редукцией уместилась целая фраза: «Ессо qui, quel che non tace mai, e che sempre vuole aver ragione» («Вот и тот, кто не помолчит ни минуты и кто всегда хочет быть прав», I, 3). *Разговорщик* — слово тоже редкое, происхождения тоже недавнего и, как и *пилигримка*, представляет собой своего рода кальку. П. А. Вяземский в «Старой записной книжке» либо сам его выдумывает, либо фиксирует момент его появления на свет: «Почему же от слова разговор не вывести слова разговорщик (causeur)?» [Вяземский 1929: 195]. *Causeur*, однако, — светский болтун, не без оттенка изыщества и блеска, и совсем не похож на недоброго сплетника дона Марцио.

«Эта танцовщица штука ловкая» (*questa signora ballerina è un capo d'opera*, I, 9) — в XIX в., как и сейчас, такой оборот, как правило, относился не к человеку, а к поступку (о человеке сейчас бы сказали «та еще штучка»).

«Везде ему нужно» (*vuol dar di naso per tutto*, I, 15) — неловко сказано, притом что имеется точный русский фразеологизм («всюду сует свой нос»).

«Я несколько раз видал, как он ухаживал за ней с улицы» (I, 19) — тоже очевидная языковая неловкость.

«Она не признается, а он уверяет» (I, 20) — в смысле: «стоит на своем».

«Я пойду за ней издали» (I, 20).

«Бедная парча! Спустили тебя!» (II, 4) — в смысле: «тебя продали за бесценок» (кстати, в оригинале никакой парчи нет: и здесь, и в других местах речь идет о ткани, о материи; что это за ткань, не уточняется).

«Я своих дел не рассказываю в окошко» (II, 9) — в смысле: «не рассказываю на всю улицу».

«Она прошлогодняя» (II, 12) — в смысле: «она была тут в прошлом году».
«Я неаполитанец. Видеть Неаполь и умереть. И венецианцы то же говорят про себя» (II, 16) — они это говорят не про себя, а про Венецию.

«Для нее будет подозрительно» (II, 17) — в смысле: «она будет чувствовать себя неловко, стесняться» (*avrà soggezione*).

Это все не неточности, не ошибки и не буквализмы. Буквализмы и ошибки в переводе Островского тоже есть. Буквализмов мало: «он здесь публично рассказывает» (I, 11, можно было сказать «во всеуслышание»), «если б вы знали, как она взбесилась на меня» (II, 7, *era arrabbiata contro di me* — «рассердилась»), «набросилась на меня»), «табак испанский — это свинство» (II, 16, *porcheria* в данном случае «мерзость», «гадость»), «в прошлом году вы разгрызвали здесь очень жалкую фигуру» (III, 21, *fare una trista figura* — «играть жалкую роль», «производить дурное впечатление»; в данном контексте речь идет не столько о жалкой, сколько о неприглядной роли). Прямых ошибок довольно много: больше тридцати случаев непонимания итальянского текста, но к переводческим приемам Островского вопрос об объеме, в каком он владел итальянским языком, отношения не имеет. Другое дело — вышеприведенные примеры языковых странностей.

Это не черновик, «Кофейная» дважды при жизни Островского печаталась. И это Островский: его русским языком справедливо восхищались и современники, и потомки. Остается предположить, что переводчик пошел на эти странности сознательно. Трудно представить, что Островский, скажем, не заметил интонационный сбой, граничащий с невольным комизмом, в одной из кульминационных сцен (II, 24, по счету Островского 23: «Убей меня, противный, беспутный, безжалостный»). Отказ от русификации говорит о том, что Островский намерен был выдерживать некоторую дистанцию по отношению к переводимому тексту, не собиравшись полностью его ассимилировать. В самом тексте знаков его инокультурности (сравнительно с другими венецианскими комедиями Гольдони) мало. Действие происходит в Венеции, но отсылки к венецианским обычаям и нравам почти нет, нет даже фирменных гондольеров. Во вводной ремарке обозначается красочная примета венецианской топографии, «небольшая площадь или довольно просторная улица», то, что называется «кампьелло», но в переводе она стала просто «широкой улицей». Дело происходит во время карнавала, но карнавальность ограничивается тем, что в масках появляются выслеживающие хозяина игорного дома полицейские и несколько раз другие персонажи — иных карнавальных вольностей, шуток и игр, опять же присутствующих у Гольдони в других пьесах, не наблюдается. Нет ни одной роли на венецианском диалекте (в первоначальном варианте они были); обычно у Гольдони в венецианских комедиях все говорят по-венециански, кроме приезжих, а в комедиях с действием в других городах по-венециански говорят венецианцы (дзанни и тот же Панталоне) — передать в переводе это, конечно, было бы затруднительно, но какой-то намек на языковую стратификацию дало бы.

Может быть, как раз отсутствие таких намеков составляло главную трудность для переводчика. В пьесе Гольдони все говорят одинаково, разве что за исключением дона Марцио с его несколько отрывистой речью. И все, опять же за исключением этого злоязычного неаполитанца, склонны к сентенциоз-

ности. Ридольфо, конечно, даже на этом фоне выделяется. Гольдони сам это заметил и даже подпустил в его адрес шпильку (можно считать это шпилькой и в собственный адрес). Эудженио, выслушав очередное нравоучение от Ридольфо, делает такое заключение: «Он человек любезный, хотя кто-то мог бы сказать, что слишком любит поучать (*che è troppo dottore*). Действительно, для кофейщика он говорит многовато, однако в любом деле встречаются люди честные и даровитые. В конце концов он не рассуждает ни о философии, ни о математике, говорит только то, что ему подсказывает здравый смысл, и дай Бог, у меня его было бы столько, сколько у него» (II, 2). Островский от этой тирады оставил только одну фразу: «Он человек хороший, хотя в то же время и порядочный резонер».

Для языковых странностей перевода «Кофейной» можно предложить только два объяснения: либо это небрежность, либо проявление установки на языковое остранение. Первое объяснение надо, наверное, отбросить сразу. Если верно второе, то Островский в своем переводе реализует одновременно две стратегии. Следуя одной, стратегии сокращений, Островский приближает текст к своему времени; следуя другой, отодвигает текст от своего языка. Допустима и та и другая, но их совмещение в одном переводе представляет редкий, может быть, уникальный случай.

Источники

- Вяземский 1929 — *Вяземский П.* Старая записная книжка / Ред. и примеч. Л. Гинзбург. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1929.
- Островский 1960 — *Островский А. Н.* Собр. соч.: В 10 т. Т. 10. М.: Худ. лит., 1960.

Литература

- Буданова, Жилиякова 2018 — *Буданова И. Б., Жилиякова Э. М.* А. Н. Островский — переводчик итальянских драматургов. Томск: Изд-во Томск. ун-та, 2018.
- Морозов 1954 — *Морозов М. М.* А. Н. Островский — переводчик Шекспира // Морозов М. М. Избр. ст. и переводы. Л.: Худ. лит., 1954. С. 243–268.
- Шлейермахер 2000 — *Шлейермахер Ф.* О разных методах перевода: Лекция, прочитанная 24 июня 1813 г. / Пер. Н. М. Берновской // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2000. № 2. С. 127–145.
- Jänis et al. 2012 — *Domestication and foreignization in translation studies* / Ed. by M. Jänis, H. Kemppanen, A. Belikova. Berlin: Frank and Timme, 2012.

References

- Budanova, I. B., Zhiliakova, E. M. (2018). *A. N. Ostrovskii — perevodchik ital'ianskikh dramaturgov* [A. N. Ostrovsky as translator of the Italian dramatists]. Tomsk: Izdatel'stvo Tomskogo universiteta. (In Russian).
- Jänis, M., Kemppanen, H., Belikova, A. (Eds.) (2012). *Domestication and foreignization in translation studies*. Berlin: Frank and Timme.
- Morozov, M. M. (1954). A. N. Ostrovskii — perevodchik Shekspira [A. N. Ostrovsky as translator of Shakespeare]. In M. M. Morozov. *Izbrannye stat'i i perevody* [Selected articles and translations], 243–268. Leningrad: Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).

Shleiermacher, F. (2000). O raznykh metodakh perevoda: Lektsiia, pročitannaia 24 iunia 1813 g. [Trans. from Schleiermacher, F. (1963). Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens. In H.-J. Stöbrig (Ed.) (1973). *Das Problem des Übersetzens*, 38–70. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft]. *Vestnik Moskovskogo universiteta* [Moscow State University Bulletin], Ser. 9, *Filologiia* [Philology], 2000(2), 127–145. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Михаил Леонидович Андреев

*доктор филологических наук
член-корреспондент РАН
главный научный сотрудник,
Отдел 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
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
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,
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,
Prospekt Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (499) 956-96-47
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. В. Баевская

ORCID: 0000-0002-3899-4704

✉ lozinskyelena@gmail.com

независимый исследователь
(Россия, Санкт-Петербург)

«Ворон» Эдгара По: Бодлер и Малларме

Аннотация. В статье рассматриваются два перевода стихотворения Эдгара По «Ворон» на французский язык; оба перевода выполнены выдающимися французскими поэтами, Бодлером и Малларме, чья поэтика во многом сближается с поэтикой их старшего современника Э. По. Однако, хотя все согласны с тем, что поэтов должны переводить поэты, в этих двух случаях и Бодлер, и Малларме декларировали невозможность поэтического перевода стихотворения «Ворон» и поставили себе задачу передать это стихотворение прозой. Если интерпретировать стихотворение так, как интерпретировал его сам автор, то убеждаешься, что такие прозаические переводы полностью разрушили авторский замысел и не дали французским читателям ни малейшего представления об оригинале. С этим мнением не согласен французский поэт Ив Бонфуа, но согласен литературовед Ален Лабо, который в своей критике Бодлера и Малларме опирается на книгу Ефима Эткинда о кризисе в искусстве поэтического перевода.

Ключевые слова: Эдгар По, Шарль Бодлер, Стефан Малларме, Ефим Эткинд, перевод, поэтическое содержание, силлабика, силлабо-тоника, рифма, аллитерация, повтор, метафора

Для цитирования: Баевская Е. В. «Ворон» Эдгара По: Бодлер и Малларме // Шаги/Steps. Т. 6. № 3. 2020. С. 18–27. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-18-27.

Статья поступила в редакцию 10 марта 2020 г.

Принято к печати 10 июня 2020 г.

Elena V. Baevskaya

ORCID: 0000-0002-3899-4704

✉ lozinskyelena@gmail.com

*Independent Researcher
(Russia, St. Petersburg)*

EDGAR ALLAN POE'S "THE RAVEN": BAUDELAIRE AND MALLARMÉ

Abstract. This paper discusses two translations into French of the poem "The Raven" by Edgar Allan Poe. They were produced by great French poets, Baudelaire and Mallarmé, whose style is close enough to Poe's; in addition, both French poets were near contemporaries of the American poet. This is also a way to compare two approaches to poetical translation, confronting them with the author's project. Everyone agrees that works of poetry must be translated by poets, but in these two cases Baudelaire as well as Mallarmé declared it impossible to create a poetical translation of "The Raven". The goal they both aimed for was to convey this poem in prose because this way they sought to stay closer to the source text. However, if we interpret the American poem in the way Poe himself had interpreted it in his essay, we can see that both prose translations totally destroyed the author's project and did not present to French readers even the slightest idea about the poem. In addition, the two translators did not render exactly the strict literal sense of *Raven* in spite of their intention to do so. While the French poet Yves Bonnefoy finds both translations quite satisfactory, our view is shared by the French critic Alain Labau, whose analysis is based on the book *Un Art en crise: essai de poétique de la traduction poetique* by Efim Etkind.

Keywords: Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Stephane Mallarmé, Efim Etkind, translation, poetical content, syllabic and syllabotonic versification, rhyme, alliteration, repetition, metaphor

To cite this article: Baevskaya, E. V. (2020). Edgar Allan Poe's "The Raven": Baudelaire and Mallarmé. *Shagi / Steps*, 6(3), 18–27. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-18-27.

Received March 10, 2020

Accepted June 10, 2020

Недавно, выступая на радиостанции «France Culture», переводчица русской поэзии Софи Бенеш заметила, что между французскими и русскими переводчиками стихов идет нескончаемый спор о том, как переводить: в рифму или не в рифму, что передавать: образы и мысли или «форму» — размер, рифму, аллитерации. Можно было бы предположить, что изначально этот спор обусловлен столкновением двух разных систем стихосложения, силлабической и силлабо-тонической. Разница между ними безусловно делает невозможной эквиритмичность оригинала с переводом. Но во французском поэтическом переводе нередко заодно отмечается не только эквиритмичность, но и эквилинейность, и воссоздание системы рифм, и даже передача аллитераций и повторов, что уж точно никак не обусловлено разницей в системах стихосложения. Этот раскол между переводческими методами обозначился давно и существует до сих пор. Мне всегда хотелось разобраться в нем и попытаться если не принять, то понять точку зрения противоположного лагеря.

В виде первого подступа к проблеме были выбраны два перевода на французский одного из самых замечательных стихотворений в американской поэзии. Говорят, что для того чтобы переводить поэзию, надо быть поэтом. Посмотрим, как два выдающихся французских поэта перевели лучшее стихотворение столь же выдающегося американского поэта. Перевели так, что, на мой взгляд, от него ничего не осталось. В сущности, перед нами два подстрочника, не дающих никакого представления о магической красоте оригинала.

«Ворон» Эдгара По (1809–1849) был написан в 1845 г., и американские читатели, до тех пор недооценивавшие поэта, приняли это стихотворение восторженно. Именно «Ворон» принес автору прижизненную славу. Через год По вернулся к этому стихотворению и написал статью «Философия творчества», в которой полностью его проанализировал. Пожалуй, он слегка мистифицировал читателей, рассказывая, как именно он сочинял. Мне чудится в этом тексте чуть заметная и необидная насмешка над соотечественниками с их прагматизмом: дескать, поэт хотел написать такое стихотворение, чтобы оно производило впечатление на читателей, поэтому он выбрал соответствующие тему, тональность, длину, а главное, решил, что для доходчивости необходим звучный рефрен. Как отчет о творческом процессе это эссе оставляет ощущение лукавства, но зато оказывается очень точным анализом текста. Э. По устанавливает четкую иерархию уровней текста, определяет, что ему пришлось решать в первую очередь, что во вторую и т. д. Любой, кто переводил стихотворение, знает: для того, чтобы перевод хоть как-то получился, нужно понять, что в стихотворении необходимо сохранить во что бы то ни стало, чтобы не разрушить авторский замысел, за что уцепиться, чем нельзя пожертвовать, а чем можно. Эдгар По, в сущности, проделал для будущих переводчиков всю эту подготовительную работу.

И переводы не заставили себя ждать: на французский «Ворона» переводили много раз, но наиболее известны переводы Бодлера и Малларме, от которых ожидаешь многого — ведь французских поэтов роднят с американским мощным лиризм, трагическая интонация, изощренность стиха и его музыкальность.

Шарль Бодлер (1821–1867) открыл для себя Эдгара По в 1852 г., когда того уже не было в живых; до 1857 г. он, опираясь на американские источники, написал об Эдгаре По несколько статей и перевел много его рассказов. В сущности, в эти годы он уделяет творчеству Э. По не меньше сил и времени, чем своему собственному.

Стефан Малларме (1842–1898) заинтересовался Эдгаром По в 1860-е годы благодаря публикациям Бодлера и сразу же попытался переводить его стихи. Однако свой окончательный перевод «Ворона» он опубликовал лишь в 1875 г. [Рое 1875] и позже перепечатывал без особых изменений. Французская исследовательница Полин Галли замечает, что если целью Бодлера было распространение творчества По, желание познакомиться с ним французских читателей, то у Малларме цель двойная — приобщиться к поэзии Э. По и протянуть руку Бодлеру, перед которым он преклонялся, продолжить его труд [Galli 2012: 147].

Однако оба перевода обманывают наши ожидания, не производят на нас такого же трагического впечатления, как оригинал, не очаровывают, не поражают. Невольно начинаешь понимать, почему французские поэты, хоть и переводят иноязычную поэзию, но так часто выражают своей переводческой пессимизм. Так, Эжен Гильвик в одном интервью замечает: «Переводить стихи не трудно, это просто невозможно» [Guillevic 1980: 155]. Столь же решительно высказался в интервью Ив Бонфуа: «Можно ли перевести стихотворение — нет. Слишком много противоречий, которые невозможно преодолеть, слишком от многого приходится отказываться» [Bonnefooy 1990: 95]. (Любопытно, что это убеждение не мешало Гильвику переводить Гёльдерлина и Гёте, а Иву Бонфуа — Шекспира, Йейтса, Китса, Леопарди с Петраркой и мн. др.)

Такое ощущение, что для французских поэтов стихотворение на иностранном языке — это святыня, которой нельзя касаться. Поэтому честнее эту святыню просто пересказать близко к тексту, т. е. выполнить ту работу, для которой не обязательно быть поэтом. При этом, как ни странно, поэты настаивают, что для того, чтобы переводить стихи, нужно быть именно поэтом (а не университетским профессором): «Непонятно, с какой стати университетский диплом или какой бы то ни было титул или звание наделяют человека поэтическим даром, талантом так владеть языком, чтобы передать достоинства стихотворения», — говорит Гильвик (даром что он, как мы помним, вообще не верит в поэтический перевод) [Rouchkine 1981: 466].

Но Бодлер и не считал возможным передать все, что вложил в свои стихи Эдгар По. В преамбуле к своему переводу, озаглавленной «Рождение стихотворения» («La Génèse d'un roème»), он предлагает такую особую форму перевода стихов Э. По, как «перевод-аллюзия» («перевод-намек»). Перед переводчиком стихов Э. По, пишет Бодлер, стоит выбор: «le moulage de la prose» или «une singerie rimée» (прозаический муляж или рифмованное передразнивание) [Рое 1871: 336]. И сам он решительно выбрал «прозаический муляж». Правда, у него были на то чисто формальные основания. Дело в том, что Бодлер вообще переводил не стихотворения Эдгара По (он и не верил, что это возможно), а его прозу. Он подготовил один за другим, с 1856 по 1865 г., четыре сборника прозаических произведений Эдгара По, и в последнем из них, «Histoires grotesques et sérieuses» (1865), как раз и было опубликовано в его переводе (и снабженное преамбулой, озаглавленной «Рождение стихотворения») эссе «Философия творчества», включающее стихотворение «Ворон», о котором идет речь в этом эссе, а Бодлер, переведя само эссе, перевел, естественно, и стихотворение, но перевел с установкой на то, чтобы читателям было как можно яснее, о чем идет речь в прозаическом тексте.

Иначе дело обстоит с переводами Стефана Малларме. Он страстно любит поэзию Эдгара По, в письме Верлену в 1885 г. признаётся, что выучил ан-

глийский только для того, чтобы «лучше прочесть Эдгара По» [Mallarmé 1998: 788]. Малларме написал комментарий к своим переводам из Э. По, озаглавив его ученым словом «Схолии». Из этих заметок переводчика мы узнаём, что Малларме переводит не только потому, что любит Эдгара По, преклоняется перед Бодлером и продолжает его дело, но и потому, что принимает вызов, который словно бросил другим переводчикам Бодлер в своей статье «Новые заметки об Эдгаре По»: «Перевод таких отделанных, таких насыщенных стихов — пленительная мечта, но это всего лишь мечта» [Baudelaire 1884: xviii]. Малларме, процитировав эти слова Бодлера в своих «Схолиях», объявляет, что берется воплотить эту мечту в жизнь, правда, с самоуничижительными оговорками:

Наша попытка не имеет другой ценности, как только за отсутствием переложения, властно созданного равным ему гением, смиренно предложить, ни на что не притязая, кальку (рабское подражание); в нем мы пытаемся передать некоторые эффекты необычайной музыкальности, которая содержится в оригинале, а кое-где, быть может, и самое чувство [Mallarmé 2003: 771].

На примере двух первых строф посмотрим, как выглядят муляж Бодлера и рабское подражание Малларме, что в них общего и в чем различия.

Иногда Бодлер более точен, чем Малларме: «while I pondered» он переводит буквально, как «pendant que je méditais», а у Малларме в этом месте не то попытка метафоры, не то плохо понятое слово: «tandis que je m'appesantissais» («когда я тяжелею»). Иногда наоборот, Малларме точнее: «While I nodded, nearly napping» он передает как «tandis que je dodelinais la tête, somnolant presque», это гораздо ближе к оригиналу, чем «pendant que je donnais de la tête, presque assourî» у Бодлера: По явно не имеет в виду, что лирический герой стучался головой, он только клевал носом.

У Бодлера заметнее попытка передать образ образом, а не буквальным пересказом: так, «a quaint and curious volume» он переводит как «précieux et curieux volume»: в ущерб буквальной точности он сохраняет па-рономазию, а Малларме переводит точнее, «curieux et bizarre volume», но без звуковых повторов. Еще ярче это усилие Бодлера сохранить поэтичность текста проявляется во второй строфе. У По: «each separate dying ember wrought its ghost upon the floor»; Бодлер передает один образ совсем другим, но равноценным и поэтичным: «chaque tison brodait à son tour le plancher du reflet de son agonie», а Малларме честно занимается рабским копированием, и выходит вот что: «chaque tison, mourant isolé, ouvragait son spectre sur le sol». Но в подлиннике нет этой одинокой смерти каждого уголька! «Each separate» здесь, по-моему, скорее просто «каждый без исключения»... Бодлер избегает явных буквализмов, конец второй строфы у По звучит так: «rare and radiant maiden whom the angels name Lenore — Nameless here for evermore», и Бодлер передает это место на вполне идиоматическом французском: «la précieuse et rayonnante fille que les anges nomment Lénore, — et qu'ici on ne nommera jamais plus»; у Малларме же получается некое загадочное восклицание: «la rare et rayonnante jeune fille que les anges nomment Lénore : — de nom pour elle ici, non, jamais plus !»

У Малларме в первой строфе выпал кусок текста, содержащий повтор, который переводчик, видимо, счел назойливым и просто отбросил. Такие сокращения Малларме практикует и в других своих стихотворных переводах из Э. По. Бодлер себе такого не позволяет: его «муляж» оказывается композиционно точнее «кальки» Малларме.

Но все же у двух этих переводов есть нечто общее, что бросается в глаза гораздо больше, чем разница в стратегии двух французских поэтов. Оба текста — не стихотворные переводы. Многие французские исследователи выявляют, в чем Эдгар По повлиял на Бодлера и Малларме, чему они у него научились, и такое влияние Эдгара По на обоих французских поэтов несомненно имеет место, но что сделали Бодлер и Малларме с Эдгаром По?

Наш современник поэт Ив Бонфуа посвятил специальную статью этим двум переводам «Ворона», где доказывает, что французские поэты постигли в этом стихотворении те метафизические глубины, мимо которых прошли американские читатели (которые, однако, приняли «Ворона» восторженно). В то же время, по мнению И. Бонфуа, «перевести “Ворона”, распутать в тексте, написанном на другом языке, клубок аллитераций, звуковых эффектов, переплетений звука и смысла, разумеется, невозможно» [Bonnetfo 2008: 17], — здесь Бонфуа вторит Бодлеру. Его аргументы: всё против поэта-переводчика, разница и в звучании слов, и в их этимологии, и в оттенках их смысла. Кажется, Бонфуа даже не критикует переводы Бодлера и Малларме, а только констатирует, что оба они с полным основанием отказались выполнять стихотворный перевод, считая, что он заранее обречен на неудачу, и не вложив в него всей мощи своего таланта. Они не дерзнули, не рискнули, а ограничились голой передачей содержания. Настоящий перевод Эдгара По, утверждает Ив Бонфуа, надо искать в оригинальном творчестве обоих поэтов, например, у Бодлера в «La chambre double», а у Малларме в первую очередь в «Sonnet en -ux» [Ibid.: 24]. И это, безусловно, справедливая мысль.

Но нельзя ли все-таки попытаться распутать этот клубок, понять, что в стихотворении подлежит переводу, что не подлежит? Для этого обратимся к «Философии творчества» Э. По. Поэт, в сущности, раскрывает перед читателем поэтическое содержание стихотворения (употребим термин, которым пользуется Е. Г. Эткинд¹), представляя по очереди этапы его конструирования. И даже если на самом деле он писал эти стихи совершенно не так, а в некоем порыве высокого безумия, под воздействием экзотической интуиции, то все равно перед читателем разворачивается план конструирования этого текста, намеченный автором. Выглядит он примерно так:

- 1) выбор интонации;
- 2) выбор главного приема (рефрен);
- 3) выработка образов;
- 4) набросок кульминации;
- 5) выбор стихотворной техники (оригинальность, строфа, метр и размер, рифма и аллитерации);

¹ «Переводчик стихов не может не быть поэтом. Это значит, что в переводном стихотворении он создает поэтическое содержание, близкое или аналогичное тому, каким обладает оригинал. <...> поэтическое содержание — это не столько то, о чем в стихотворении говорится, сколько отношение поэта к тому, о чем говорится» [Эткинд 1963: 119].

- 6) выбор места действия и фабулы;
- 7) выбор контрастов;
- 8) создание развязки;
- 9) выбор главного символа.

Итак, печальную интонацию выдержали, разумеется, оба переводчика, так же как и рефрен (у обоих одинаковый, *jamais plus*). Образы поэта, оплакивающего смерть возлюбленной, и ворона, механически твердящего одно и то же слово, тоже сохранились. К сожалению, в рефрене нет тех звуков, которые есть в слове «ворон» (а у Э. По есть: «ворон» — *raven*, «никогда» — *nevermore*, повторяются [р] и [в]). Это первая крупная потеря обоих переводов. А ведь можно было бы попытаться сыграть хотя бы на повторении согласных в паре *croasser* ‘каркать’ и *corbeau* ‘ворон’; подобную переключку обыгрывают русские переводчики: «Каркнул Ворон: “Никогда”», где [к], [р] и [н], которые содержатся в глаголе *каркнул*, укрепляют слишком слабую переключку *ворон* — *никогда*.

Кульминация задана оригиналом, ее пропустить невозможно. Но вслед за ней, занимая в авторском плане центральное место, идет стихотворная техника (оригинальность, строфа, метр и размер, рифма и аллитерации). И здесь Эдгар По входит в самые четкие технические подробности. Метр и размер описываются со всеми нюансами, которых ожидаешь скорее от стиховеда, чем от поэта. Далее, «каждая из этих хорейческих строк, взятая в отдельности, употреблялась и раньше, и та оригинальность, которую обладает “Ворон”, заключается в их сочетании, образующем строфу; ничего даже отдаленно напоминающего эту комбинацию ранее не было. Эффекту оригинальности этой комбинации способствуют другие необычные и иной раз совершенно новые эффекты, возникающие из расширенного применения принципов рифмовки и аллитерации» [Поэ 1846: 166]. (Может быть, Э. По мистифицирует читателя, и на самом деле он не разработал размер и систему рифм заранее так дотошно, а осмыслил задним числом, но в любом случае это редчайший случай: поэт сам говорит, что для него важен именно этот размер, именно такая комбинация рифм, именно такие аллитерации.)

И вот именно эта центральная несущая конструкция оказалась разрушена в обоих переводах, и у стихотворения буквально оказался перебит хребет.

Разумеется, воссоздать восьмистопный хорей на французском языке нельзя, но рифмы и аллитерации, но стопность, поддержанная и подчеркнутая цезурой, вполне достижимы! А если полностью от всего этого отказаться, исчезает магия стиха, так поразившая современников и поражающая нас до сих пор. Механику этой «магии» сформулировал Е. Г. Эткин: «в поэзии слово стоит в ритмическом ряду стиха, и это ведет к полному изменению его качеств. Оказывается ощутимой, а подчас и первостепенно важной звуковая материя слова: его протяженность, музыкальность, отношение составляющих его гласных и согласных звуков» [Эткин 1963: 3].

Французский исследователь Ален Лабо в статье «От Бодлера к Малларме, но где же Эдгар По?» справедливо утверждает, что для того, чтобы перевести это стихотворение, нужно первым делом «окунуться в ритмические и просодические структуры “Ворона”, которые служат основой смысловых построений, предлагаемых читателю и переводчику» [Labau 1998: 26]. Ален Лабо обращается к «Философии творчества» и показывает, насколько важен звук

для Эдгара По, по собственному признанию американского поэта. Для рефрена Э. По ищет нечто краткое, звучное, нечто, что можно подчеркнуть и растянуть, раскатить: «Все эти соображения, — пишет По, — неизбежно привели меня к долготу “о” как к наиболее звучной гласной в комбинации с “р” как с наиболее сочетаемой согласной» [Рое 1846: 165]. Так, из комбинации звуков возникает в стихе знаменитое *nevermore*, «никогда», а за ним и ворон, который умеет не только каркать, но и механически воспроизводить одно и то же усвоенное слово.

Так что же, форма для поэта и переводчика важнее смысла? И тут Ален Лабо обращается к книге, которая при своем появлении была встречена во Франции не слишком дружелюбно, — к труду Е. Г. Эткинда «Искусство в кризисе: очерк поэтики стихотворного перевода» [Etkind 1982]. Из книги Эткинда Лабо извлекает мысль, которая так очевидна для всех, кто в семидесятые годы слушал лекции Ефима Григорьевича в Герценовском институте и читал его труды по горячим следам, сразу после их публикации: форма несет смысл. «Всмотревшись в словесную форму произведения, переводчик в этой самой форме, и только в ней, увидит поэтическое содержание, ибо форма содержательна до мельчайшего составляющего ее компонента, до последнего, самого, казалось бы, незначительного служебного словечка» [Эткинд 1963: 133]². Опираясь на эту идею, Ален Лабо полностью развенчивает оба классических перевода: и Бодлера, который уверяет, что перевел «Ворона» прозой, потому что иначе невозможно, и Малларме, чей перевод-пересказ звучит искусственно, а иногда просто пародийно. У Бодлера, по мнению Лабо, есть хотя бы то оправдание, что он всеми средствами старается лучше познакомить французскую публику с американским поэтом; а Малларме, кажется, скорее пытается вникнуть в творчество Э. По и найти там что-либо для себя, что можно было бы использовать в собственной литературной работе, чем создает перевод «Ворона».

Так как же быть переводчику стихов? В рифму или не в рифму? Сегодня во Франции делается немало прекрасных, полнокровных стихотворных переводов, авторы которых стремятся воссоздать не форму и не содержание, а поэтическое содержание текста. Видимо, основной вопрос все-таки не в объективных трудностях и не в различиях между языками, а в установке переводчика и, шире, в традиции стихотворного перевода, а традиция — дело инерционное, она меняется, но постепенно и неторопливо. И деятельность Е. Г. Эткинда во Франции, в том числе его книга «Искусство в кризисе», сыграла в этих переменах важную роль.

Во Франции Эткинд сумел организовать кружок французских поэтов, с которыми вместе подготовил и издал двухтомное собрание стихотворений Пушкина, а затем издания других русских поэтов — с воссозданием поэтического содержания каждого текста. Ах, в этот бы кружок пригласить Бодлера и Малларме!

² Я цитирую здесь не «Искусство в кризисе», а более раннюю работу Е. Г. Эткинда «Поэзия и перевод», в которой сформулированы те же идеи, хотя и на другом материале, потому что речь идет о переводе в России, а не во Франции. Беда в том, что делать обратный перевод с французского не хочется, а русским текстом я не располагаю. Боюсь, что он вообще не существует: мне говорили, что Е. Г. и его французский титульный переводчик Владимир Трубецкой работали вместе, Е. Г. рассказывал, о чем хочет сказать, а потом они вместе искали средства выражения этой мысли на французском.

Источники

- Baudelaire 1884 — *Baudelaire Ch.* Notes nouvelles sur Edgar Poe // *Nouvelles Histoires extraordinaires*. Paris: A. Quantin, 1884. P. i–xix.
- Mallarmé 1998 — *Mallarmé S.* Œuvres complètes. T. 1. Paris: Gallimard, 1998.
- Mallarmé 2003 — *Mallarmé S.* Œuvres complètes. T. 2. Paris: Gallimard, 2003.
- Poe 1846 — *Poe E.* The philosophy of composition // *Graham's Magazine*. Vol. 28. No. 4. 1846. P. 163–167.
- Poe 1871 — *Poe E.* La Genèse d'un poème / Trad. par Ch. Baudelaire // *Histoires grotesques et sérieuses*. Paris: Michel Lévy frères, 1871. P. 334–371.
- Poe 1875 — *Poe E.* Le corbeau: poème par Edgar Poe / Trad. française de S. Mallarmé. Paris: R. Lesclide, 1875.

Литература

- Эткинд 1963 — *Эткинд Е.* Поэзия и перевод. М.; Л.: Сов. писатель, 1963.
- Bonnefoy 1990 — *Bonnefoy Y.* Entretiens sur la poésie: 1972–1990. Paris: Mercure de France, 1990.
- Bonnefoy 2008 — *Bonnefoy Y.* La traduction au sens large: À propos d'Edgar Poe et de ses traducteurs // *Littérature*. Num. 150. 2008. P. 9–24.
- Etkind 1982 — *Etkind E.* Un Art en crise: essai de poétique de la traduction poétique. Lausanne: L'Age d'homme, 1982.
- Galli 2012 — *Galli P.* De Poe à Mallarmé, de Mallarmé à Poe: traduction, édition, création // *TTR: traduction, terminologie, rédaction*. Num. 25. 2^e semestre. 2012. P. 143–165.
- Guillevic 1980 — *Guillevic E.* Vivre en poésie: entretien avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet. Paris: Stock, 1980.
- Labau 1998 — *Labau A.* De Baudelaire à Mallarmé, mais où a donc passé le Corbeau de Poe? // *Écrivains-traducteurs: la traduction à l'œuvre: actes de la journée d'études du 27 septembre 1997*. Caen: Presses universitaires de Caen, 1998. P. 25–41. (Cahiers de la MRSI; Num. 16).
- Pouchkine 1981 — *Pouchkine A.* Œuvres poétiques. Lausanne: L'Age d'homme, 1981. T. 2.

References

- Bonnefoy, Y. (1990). *Entretiens sur la poésie: 1972–1990*. Paris: Mercure de France. (In French).
- Bonnefoy Y. (2008). La traduction au sens large: À propos d'Edgar Poe et de ses traducteurs. *Littérature*, 150(2), 9–24. (In French).
- Etkind, E. (1963). *Poeziia i perevod* [Poetry and translation]. Moscow; Leningrad: Sovetskii pisatel'. (In Russian).
- Etkind, E. (1982). Un Art en crise: essai de poétique de la traduction poétique. Lausanne: L'Age d'homme. (In French).
- Galli, P. (2012). De Poe à Mallarmé, de Mallarmé à Poe: traduction, édition, création. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 25(2), 143–165. (In French).
- Guillevic, E. (1980). *Vivre en poésie: entretien avec Lucie Albertini et Alain Vircondelet*. Paris: Stock. (In French).
- Labau, A. (1998). De Baudelaire à Mallarmé, mais où a donc passé le Corbeau de Poe? In *Écrivains-traducteurs: la traduction à l'œuvre: actes de la journée d'études du 27 septembre 1997*, 25–41. Caen: Presses universitaires de Caen. (In French).
- Pouchkine, A. (1981). *Œuvres poétiques* (Vol. 2). Lausanne: L'Age d'Homme. (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*

О. И. Половинкина^{ab}

ORCID: 0000-0003-4135-8861

✉ olgar@mail@mail.ru

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

КИТАЙСКИЕ ПЕРЕВОДЫ ЭЗРЫ ПАУНДА И УТОПИЯ «ПЕРСИКОВОГО ИСТОЧНИКА»

Аннотация. В статье анализируется представление о классической китайской поэзии, которое сложилось у модернистского поэта и критика Эзры Паунда в 1910-е годы. В качестве важнейшего контекста представлены неоклассицистические тенденции эпохи, связанные с поиском новой нормативности. Ее источник Паунд видел в китайской поэзии, которой суждено сыграть роль античного наследия для современного мира. Особую природу «новой системы» эстетических ценностей Паунд определяет, прибегая к аналогии с современной живописью. Поэтический язык классической китайской поэзии он описывает с помощью метафоры «чистого цвета». Паунд, как Л. Стрэчи до него, привлекает аналогию с французской символистской традицией, на сей раз сообщая китайскому подходу к поэтическому искусству статус авторитета. Новым «Искусством поэзии» Паунд объявляет лекцию Э. Феноллозы о китайском иероглифе. Этот текст способствовал формированию у Паунда представления о классической китайской поэзии как об утопическом языке, который он стремится понять, и утраченном рае, который он хотел бы вернуть. Китайские переводы Паунда 1910-х годов свидетельствуют о намерении точно воспроизвести способ поэтического выражения в этой поэзии.

Ключевые слова: неоклассицизм, классическая китайская поэзия, Эзра Паунд, Эрнест Феноллоза, Литтон Стрэчи, «Ренессанс», «Лоренс Биньон», «Старый Китай», «Китайский иероглиф как средство поэзии», «Стихотворение у моста в Тяньцзине», «Рассвет на горе»

Для цитирования: Половинкина О. И. Китайские переводы Эзры Паунда и утопия «персикового источника» // Шаги/Steps. Т. 6. № 3. 2020. С. 28–49. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-28-49.

*Статья поступила в редакцию 15 марта 2020 г.
Принято к печати 25 апреля 2020 г.*

O. I. Polovinkina^{ab}

ORCID: 0000-0003-4135-8861

✉ olgapmail@mail.ru

^a Russian State University for the Humanities
(Russia, Moscow)

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

EZRA POUND'S CHINESE TRANSLATIONS AND THE UTOPIA OF "PEACH-BLOSSOM-FOUNTAIN"

Abstract. The article treats Ezra Pound's ideas during the 1910s concerning classical Chinese poetry. Neoclassic tendencies in Anglo-American Modernism and its quest for a new type of normativity functioned as the main context for these ideas. Ezra Pound saw a source of the new normativity in classical Chinese poetry, he suggested that modernist poetry would "find a new Greece in China". In Pound's "The Renaissance" this type of normativity was defined by analogy with modernist painting. He employed the "pure color" metaphor while describing the poetic language of classical Chinese poetry. As Lytton Strachey did before, Pound compared classical Chinese poetry to French Symbolist poetry, but put Chinese poetry in the position of literary authority. He pronounced Ernest Fenollosa's lecture on the Chinese written character a new *Ars Poetica*. This text facilitated the development of Pound's idea of classical Chinese poetry as a sort of utopian language that he was eager to apprehend, and as a kind of paradise lost that he would like to regain. As the critical edition of *Cathay* (2019) makes clear, Ezra Pound's Chinese translations of the 1910s display his intention to reproduce the way of poetic expression in classical Chinese poetry as close to the original as possible.

Keywords: neoclassicism, classical Chinese poetry, Ezra Pound, Ernest Fenollosa, Lytton Strachey, "The Renaissance", "Lawrence Binyon", *Cathay*, "The Chinese Written Character as a Medium for Poetry", "Poem by the bridge at Ten-Shin", "Dawn on the Mountain"

To cite this article: Polovinkina, O. I. (2020). Ezra Pound's Chinese translations and the utopia of "Peach-blossom-fountain". *Shagi / Steps*, 6(3), 28–49. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-28-49.

Received March 15, 2020

Accepted April 25, 2020

В 1915 г. Эзра Паунд выпустил в свет поэтическую книгу из пятнадцати стихотворений под названием «Старый Китай» («Cathay», 1915). Сам он писал о «китайских переводах» [Pound 1950: 154], но книга приобрела столь прочную репутацию сборника оригинальных стихотворений, что часть их Х. Гарднер опубликовала в «Новом оксфордском сборнике английской поэзии» («The new Oxford book of English verse», 1972). По справедливому замечанию Х. Сосси, в глазах современных критиков «“Старый Китай” (...) соревнуется с “Бесплодной землей” (1922) Элиота и “Фисгармонией” (1923) Стивенса за звание самой влиятельной поэтической книги века» [Sassu 2008a: 3].

Ситуация осложняется тем обстоятельством, что Паунд совсем не знал в те годы китайского и строил свои переводы китайских классических поэтов, таких как Ван Вэй (699–759) и Ли Бо (701–762), на подстрочниках из записных книжек американца Эрнеста Феноллозы, преподавателя философии и знатока восточной культуры. В дальнейшем Паунд взялся изучать иероглифы и китайскую историю, написал «китайские» «Cantos» (LII–LXI, 1940) и осуществил перевод канонических конфуцианских текстов «Да сюэ» (1928), «Чжун юн» (1947) и «Лунь Юй» (1947), в значительной мере основываясь на том способе понимать иероглифы, который заимствовал у Феноллозы. В истории с переводами 1910-х годов (помимо «Старого Китая»), четыре стихотворения для сборника «Lustra», 1916, и два стихотворения, напечатанных в журнале «The Little Review», 1918) Феноллоза не был единственным посредником, его подстрочники представляют, как он сам писал, «японскую школу исследований китайской культуры» [Fenollosa 2008a: 43]. Он только начинал разбираться в среднекитайском и в Японии делал подстрочники на английском под диктовку японцев, руководивших его китайскими студиями. Это были сначала, в 1896 г., Кинза Хирай (1859–1916), затем, в 1899 г., Кайнан Мори (1863–1911) — преподаватель китайской литературы в Императорском университете Токио, знаток классической китайской поэзии, автор комментариев к авторитетному изданию поэзии эпохи Тан (1892). Мори был еще и самым авторитетным из поэтов, писавших на классическом китайском языке в жанре канси. Роль переводчика для Феноллозы и Мори исполнял блестяще образованный Нагао Арига (1860–1921) — видный специалист по международному праву и советник премьер-министра Ито Хиробуми; в то время Арига преподавал в Высшей военной академии Императорской армии Японии, его познания в классической китайской поэзии и среднекитайском языке также позволили ему внести свой вклад в эти подстрочники.

Долгое время считалось, что записи Феноллозы хаотичны, а сами подстрочные переводы не являются достаточно надежным источником знания классической китайской поэзии. Однако, как доказывает Тимоти Биллингс в «Предисловии редактора» к подготовленному им научному изданию «Старого Китая» (1919), «когда эти три профессора садились читать китайскую поэзию вместе, в этом не было ничего дилетантского» [Billings 2019a: 19]. Что касается записей Феноллозы, то в них есть определенный порядок, очевидный для внимательного исследователя. Биллингс реконструирует способ чтения, которым пользовался Мори на своих уроках китайской поэзии: сначала читается каждая строка стихотворения, затем даются возможные переводы каждого из

слов (иероглифов) для всего стихотворения и, наконец, каждая строка выстраивается в «осмысленную японскую парафразу» [Ibid.: 146, cf. 20]. Соответственно, подстрочники содержат записанное ромадзи японо-китайское (существующее специально для этой поэзии) произношение иероглифов, глоссы и подстрочник на английском.

Таким образом, хотя Паунд, подобно советским переводчикам с языков национальных республик, должен был, по словам Сергея Третьякова, «брать» китайскую поэзию «обходным движением», не зная языка [Земскова 2016: 170], в его распоряжении были подстрочные переводы, которые достойно представляли японскую традицию интерпретации этих текстов. Как показывает К. Буш, эта традиция играла важную роль в том, как именно читалась классическая китайская поэзия англоязычным миром в конце XIX — начале XX в. [Bush 2019: 7]. Кроме того, речь шла о текстах, комментировавшихся на протяжении веков и фактически написанных на мертвом языке. В частности, к началу XX в. оказалось утрачено произношение эпохи Тан. Японцы считали (и Мори сообщал об этом Феноллозе), что их вариант чтения сохранил это произношение, в отличие от «современного мандаринского произношения» [Fenollosa 2008a: 134].

В этой статье я бы хотела показать, как именно работал Паунд с тем вариантом китайской поэзии, который был в его распоряжении. Новое издание «Старого Китая» с его обширным научным аппаратом, максимально полно восстанавливающим связь между китайским стихотворением и поэтическим текстом Паунда, а также разъясняющим особенности японского прочтения классической китайской поэзии, делает эту задачу более выполнимой, чем когда бы то ни было. Особенно это касается отечественного литературоведения, где внимание к «Старому Китаю» по сей день не пошло дальше статьи В. В. Малявина, представлявшей общие места американских исследований того времени [Малявин 1982], и полной всякого рода неточностей статьи А. А. Гениса «Без языка. Эзра Паунд» [Генис 1999].

Для обозначения языка китайской поэзии, каким его представлял себе Паунд в 1910-е годы, я выбрала употребленное им китайское выражение «персиковый источник» («the peach-blossom-fountain»), перевод которого он заимствовал у Г. А. Джайлза [Giles 1901: 130]. Паунд говорит о «персиковом источнике непереводаемого стихотворения» Ван Вэя [Pound 1935: 343]. Мифологизированное представление о «персиковом источнике» (другие русские переводы китайского выражения 桃花源記 — «озеро персиковых цветов», «персиковый ключ», «родник, где персик цветет») восходит к одноименному тексту Тао Юань-мина. В нем рассказывается история о рыбаке: он попадает в протоку под персиковыми деревьями, где вода сплошь покрыта лепестками. Протока ведет к пещере, через которую рыбак проникает в утопически прекрасный и благополучный, всегда одинаковый мир, жители которого отсечены от течения истории и смены императорских династий. Когда он покидает землю «персикового источника», ее оказывается невозможно найти вновь. Иначе говоря, характеризуя переведенную им часть стихотворения Ван Вэя «Радости полей и садов» (как переводит название Л. З. Эйдлин), Паунд высказывается о языке китайской поэзии как об утопическом; «непереводимость», по сути дела, означает возможность вообразить то качество поэтического языка, которое представляется желанным, своего рода рай модернистской поэзии.

«Греция в Китае»

Стремясь освободить современный стих от автоматизма, Паунд обращался к поэзии «добуржуазных» эпох — к римской элегии, провансальской поэзии, «новому сладостному стилю». Как своего рода неоклассицистический образец рассматривал он и китайскую поэзию. Фраза «Всякая критика есть попытка определить классику» была предпослана им в качестве эпиграфа циклу «Ренессанс», состоявшему из трех статей («Poetry», 1915) [Round 1935: 214]. Очевидно, что под «классикой» здесь понимается литература, сыгравшая наибольшую роль в истории человеческой культуры (французская проза важнее, чем французская поэзия, и т. д.). Но проводимая Паундом аналогия с Ренессансом указывает и на другое значение: «классика» как литература, которой суждено сыграть роль античного наследия для современного мира, сделаться источником новой нормативности.

Нормативность может показаться понятием, несовместимым с модернистскими установками. Действительно, высказывания Паунда о литературе античности направлены против представления об идеальной форме: «Гораций еще долго не будет нужен» [Round 1950: 138]. Итальянский Ренессанс в его описании — «не реанимация античности», «не поклонение трупам», а «многочисленные вихревые движения» в культуре разных итальянских городов [Round 1935: 220]. Застывшее в школьном знании в виде грамматической формулы античное наследие должно ожить, обрести внятный смысл для современного человека. В статьях и письмах Паунд не раз демонстративно утверждал, что греческая литература — прежде всего «склад поразительных ритмов, ритмов, которые невозможно воспроизвести» на английском [Round 1950: 137], поэтому английские переводы Гомера, даже там, где переводчику что-то удастся, не обладают «качеством действительно произносимой речи». Интонацию, слышимое звучание «голоса старого человека» Паунд объявляет наряду со звукоподражанием основным достоинством гомеровского стиха [Round 1935: 250]. Таким образом он переводит античную литературу из, так сказать, регистра вечности в измерение текущего времени, соглашаясь признать только ее живое звучание и живую актуальность. Эту же мысль выражают аналогии с явлениями недавнего и все еще важного прошлого: в сравнении с Катуллом «Сапфо немножко напоминает Суинберна» [Ibid.: 240], Вергилий — «Теннисообразная версия Гомера» [Round 1950: 138].

Однако «вихревые движения» и «живая речь» не отменяют полностью эстетической нормы, или, говоря словами Паунда, необходимости «держаться эталона совершенства» (to hold up a standard of excellence) [Round 1935: 217]. Особую природу этого типа нормативности — «новой системы ценностей» [Ibid.: 215] — Паунд описывает в «Ренессансе», прибегая к аналогии с современной живописью с ее «поиском чистого цвета»: «Как я предполагаю, не найдется двух людей, которые полностью сойдутся во мнении по поводу “чистого цвета” или “хорошего цвета”, но современный художник признает важность палитры» [Ibid.: 215]. Статья написана, утверждает Паунд, как попытка «сформулировать чувство цвета» [Ibid.: 218], это и означает в современном смысле «определить классику».

В «Примечании», которым завершалась первая часть цикла под названием «Палитра», метафора «чистого цвета» описывает классическую китайскую поэзию: «Несомненно, чистый цвет будет найден в китайской поэзии, когда мы ее достаточно хорошо узнаем» [Ibid.: 218]. Паунд не дает возможности усомниться в значении этой метафоры: старые китайские поэты «являют сокровище, которое может стать такой же великой пробуждающей силой для следующего века, какой была Греция для ренессанса (так! — *О. П.*)». Встречается эта мысль и в самом тексте статьи:

Первый шаг всякого возрождения, или же пробуждения — импорт образов для живописи, скульптуры или литературы. <...> Романтическое пробуждение начинается с создания «Оссиана». Прошлый век заново открыл Средневековье. Вполне возможно, что наш век найдет новую Грецию в Китае [Ibid.: 215].

Само по себе сопряжение Китая с Древней Грецией, явление его в роли образца не было совершенно новым. XVIII век видел Китай в этой роли в связи с конфуцианскими принципами управления и в связи с садово-парковым устройством [Половинкина 2020]. В XIX в. репутация Китая меняется; показательно, что Дж. Кэндлин, рецензировавший «Историю китайской литературы» Г. А. Джайлза, ассоциировал выход этой книги с Ихэтуаньским восстанием (1900), утверждая, что книга поможет исправить впечатление от китайцев как от «дикой, предательской и варварской расы» [Candlin 1901: 616]. Собственно, само развитие синологии в XIX в. было тесно связано с опиумными войнами и колонизацией Гонконга, повлекшей за собой вмешательство Британской империи в дела Китая. На этом фоне в викторианскую эпоху китайскую поэзию начали переводить на английский язык; поначалу переводы выполнялись синологами и не предназначались для широкой публики. Наиболее заметными фигурами в британской синологии к концу века были шотландец Джеймс Легг (1815–1897), занявший вновь созданную кафедру китайского языка и литературы в Оксфорде в 1876 г., и англичанин Герберт Аллен Джайлз (1845–1935), первым возглавивший кафедру китайского в Кембридже в 1888 г. В 1890-е годы в переводах Легга вышли китайские канонические тексты, включавшие поэтическую книгу «Шицзин». Для широких читательских кругов предназначались переводы Джайлза. В 1884 г. он выпустил сборник «Перлы китайской литературы» («Gems of Chinese literature»), в 1898 г. — антологию «Китайская поэзия в английском стихе» («Chinese poetry in English verse»), а в 1901 г. включил свои переводы в «Историю китайской литературы», которая вышла в свет в серии историй национальных литератур под общей редакцией влиятельного викторианского критика Эдмунда Госса.

В 1908 г. эти переводы обратили на себя внимание Литтона Стрэчи, тогда молодого критика, публиковавшегося в журнале «The Spectator». Он написал о «Китайской поэзии в английском стихе» через десять лет после выхода этого издания в свет. Очевидно, столь запоздалый отклик (по крайней мере отчасти) объяснялся возрастающим интересом молодых авторов к этому экзотическому материалу. Стрэчи показывает себя внимательным читателем Джайлза, хорошо понимающим значение общих мест для этой поэзии, степень ее традиционализма, и именно в этом смысле сопоставляющим Китай с Древней Грецией:

...долгие века китайской цивилизации поэты следовали за своими предшественниками, <...> собирая только любимые и знакомые цветы. <...> Стихотворения в нашей антологии столь одинаковы, столь безупречны, вмещают в себя столько искусства, что напоминают коллекцию греческих статуй, где мастера многих поколений множили в вечном мраморе неменяющуюся красоту атлета. Дух [этой поэзии] является классическим духом, тем, в котором красота оригинальности, дерзания, неожиданности без усилия пожертвована на алтарь совершенства... [Strachey 1933: 149].

Но, пишет Стрэчи, это совершенство иного типа, нежели совершенство древнегреческой поэзии:

Древнегреческое искусство — самое завершенное в мире <...> самые изысканные стихотворения в древнегреческой антологии — эпиграммы <...> китайское стихотворение <...> является прямой противоположностью эпиграмме, оно стремится вызвать впечатление, которое далеко от окончательного, это просто прелюдия к длинной серии прозрений и чувств [Ibid.: 150].

Классическая китайская поэзия, как Стрэчи ее себе воображает, оказывается остро актуальной для начала XX в. Сегодня мы бы могли сказать, что в статье описывается способ поэтического высказывания, который находится где-то на полпути от Поля Верлена, «манеру» которого эта поэзия ему напоминает, к Вирджинии Вулф с ее требованием «записывать атомы» впечатлений («Modern Fiction», 1919), поскольку, по Стрэчи, старая китайская поэзия дает представление о «неопределенности наших самых неуловимых движений мысли». Неудивительно, что она представляется ему «странно современной» [Ibid.: 150]. Самый традиционализм этой поэзии Стрэчи обращает в свидетельство ее актуальности:

В их представлении тысячи лет кажутся единым мгновением времени, песня восемнадцатого века подхватывает ношу песни века восьмого; поэтому в этой странной литературе глубокая древность наделяется вечно дрящей юностью [Ibid.: 149].

Сходным образом тридцать лет спустя Паунд определял классику в «Предупреждениях», открывающих «Азбуку чтения» («ABC of Reading», 1934):

Классика является классикой не потому, что следует определенным структурным правилам или подпадает под определенные дефиниции (о которых автор, возможно, и не слыхивал). Это классика потому, что ей свойственна некая вечная, неодолимая свежесть [Pound 1991: 13–14].

Его читательское впечатление от переводов китайской поэзии также напоминает оценку Стрэчи. В 1917-м в письме к Кейт Басс Паунд объявляет современным поэта и художника Ван Вэя, которого японцы называли Омакицу:

«Омакицу — подлинно современный человек — даже парижанин — живший в VIII веке» [Round 1950: 154]. Формулируя представление о китайской поэзии, Паунд, подобно Стрэчи, привлекает аналогию с французской символистской традицией. Когда их ставили рядом, таким образом китайской поэзии придавали особый статус, поскольку репутация символистской поэзии в кругах молодых лондонских поэтов и критиков с подачи Артура Симмонса была очень высокой. Эта аналогия в гораздо большей мере указывает на направление, в котором осуществлялся поиск нового поэтического языка, чем на какое бы то ни было реальное сходство китайских переводов с поэзией французских символистов. Соответственно, сходство понимается по-разному. Для Стрэчи актуален Верлен, и китайских поэтов он описывает как владеющих «легкостью мазка и волшебством суггестии»:

Их меланхолия, такая тонкая и в то же время глубокая, фактически является квинтэссенцией искусства, которое ничего не стоит, если оно не фрагментарно, суггестивно и призрачно [Strachey 1933: 153].

Ко времени знакомства с переводами китайской поэзии Паунд скептически относился к символизму такого толка, его героями был Реми де Гурмон и Жюль Лафорг. Так же, как Стрэчи объявляет верленовскую манеру «квинтэссенцией» поэтического искусства, Паунд говорит в статье «Реми де Гурмон. Отличительные особенности» (в сборнике «Instigations», 1920) о точном понимании Гурмоном сути прекрасного:

Не думаю, что чувство красоты у Гурмона можно преувеличить. Турман льнет к лаковому дереву. Его дух был духом Омакицу; его родные края располагались рядом с персиковым источником непереводимого стихотворения [Round 1935: 343].

В отношении к китайской поэзии от 1908 к 1920 г. заметен сдвиг: не китайские стихотворения «почти всегда напоминают манеру Верлена» [Strachey 1933: 153], а описать чувство прекрасного, выраженное в творчестве Гурмона, возможно, отсылая к Ван Вэю. С с одной стороны, интерес к китайской литературе в модернистских кругах Лондона продолжал расти, чему немало способствовал Лоренс Биньон — искусствовед и сотрудник отдела графики и рисунков Британского музея, автор нескольких книг по восточному искусству. В 1913 г. он стал хранителем вновь созданного подотдела восточной графики и рисунков.

С другой стороны, Паунд выражает свою собственную точку зрения; именно в эти годы китайская поэзия обрела для него особое значение. Рецензируя в 1915 г. книгу Биньона «Полет дракона» («Flight of the Dragon», 1911), Паунд критиковал его за то, что он «постоянно пытается подтвердить уровень интеллекта китайцев, подтягивая их поближе к какому-нибудь западному прецеденту» [Round 1915: 86]. Конечно, Паунд, как замечает М. Ошукوف, «использовал Восток, чтобы обосновать вортицизм», но при этом он не просто «эксплицировал новизну [для западного мира] вортицистского метода» [Oshukov 1917: 205], но давал китайскому подходу к искусству статус авторитета. В письме к Джону Куинну от 10 января 1917 г. он так написал о значении китайской по-

эзии: «Китай фундаментален, Япония нет. Япония представляет узкий интерес, как Прованс для Италии XII–XIII вв. <...> Но Китай основателен» [Round 1950: 155].

С Биньоном Паунд познакомился в феврале 1909 г., в марте слушал его лекции «Искусство и мысль на Востоке и на Западе»; частично представления Паунда о Китае сформировались под влиянием их бесед [Tetrell 1974]. Увлечению Китаем, очевидно, способствовала и будущая жена Паунда, Дороти Шекспир. Она копировала в Британском музее китайские рисунки, изучала китайский язык; когда Паунд взялся за переводы, он использовал ее записи и книги. Однако наиболее важной фигурой в этой истории был Эрнест Феноллоза.

Ars Poetica

Студентом Гарварда Феноллоза изучал философию и изящные искусства. Вскоре после университета, в 1878 г. его пригласили в только что созданный Императорский университет Токио преподавать философию и социологию, и там его студентом был Нагао Арига. В эти же годы Феноллоза изучал японскую живопись под руководством Хогая Кано, последнего мастера школы Кано. Увлечение японским и китайским искусством, которое он начал собирать, привело к тому, что в 1886 г. он ушел из университета и занял должность в министерстве культуры, составлял списки сокровищ японского искусства и архитектуры. Его коллекция была впоследствии передана Бостонскому музею изящных искусств, где по возвращению в Америку он несколько лет служил куратором отдела Азиатского искусства. 1898–1899 гг. Феноллоза вновь проводит в Японии, теперь его интересы связаны с китайской литературой. В частности, именно тогда он обратился к изучению классической китайской поэзии, вновь и вновь возвращаясь к этим штудиям на протяжении пяти лет. В 1901 г., будучи снова в Америке, Феноллоза взялся изучать литературный китайский язык (вэньянь) с известным синологом Фридрихом Хиртом. Развод, который был скандальным событием в те времена, заставил Феноллозу еще в 1895 г. уйти из музея и покинуть Бостон; он становится независимым консультантом, ездит, в основном по Среднему Западу, с лекциями о японской и китайской культуре.

Основываясь на фактическом материале, собранном А. Муракатой, Х. Сосси предполагает, что текст, особенно высоко оцененный Паундом и существующий в нескольких вариантах — «Китайский иероглиф как средство поэзии» («The Chinese written character as a medium for poetry»), писался именно как текст лекции [Saussy 2008a: 15]. И это действительно важное обстоятельство, оно объясняет и обилие иллюстраций, которые показывались во время лекций на слайдах, и некоторую невнятность мысли, обращенной к любительской аудитории и потому допускающей разнообразные толкования.

Паунд обнаружил «Китайский иероглиф» среди рукописей Феноллозы, которые ему передала вдова, Мери Макнил Феноллоза, в 1913 г., полагая, что он найдет им использование как поэт и переводчик. Паунд выбрал последний и наиболее полный из трех вариантов лекции о китайском иероглифе, отредактировал текст и после отказов в журналах «The Seven Arts» и «The Monist» все же напечатал в «The Little Review» (с сентябрьского по декабрьский но-

мер 1919 г.). Полностью текст появился в сборнике критической прозы Паунда «Расследования» («Instigations», 1920). В процессе редактирования Паунд фактически превратился в соавтора, что подчеркивается авторами научного издания «Китайского иероглифа» (2008): на обложке книги указаны оба имени без обычного уточнения: «Эрнест Феноллоза, с предисловием и примечаниями Эзры Паунда» [Fenollosa 2008a: 41]. Это издание включает исправления самого Феноллозы и изменения, внесенные Паундом. Во вступительной статье Сосси показывает, как меняет эта правка позицию Феноллозы, устранив, например, влияние японского «нового буддизма» [Saussy 2008a: 18–21]. Догадку Сосси подтверждает Т. Биллингс, сообщая, что в 1885 г. Феноллоза стал буддистским священнослужителем школы Тэндай-сю, но его вдова не отдала Паунду буддистских бумаг мужа [Billings 2019a: 28]. Для наших целей важно, что Паунд меняет жанр: из просветительской лекции, автор которой, пользуясь случаем, высказывает свои убеждения, «Китайский иероглиф» превращается в нормативный текст, хотя природа этой нормативности опять-таки отвечает характеру современности. Паунд дает «Китайскому иероглифу» подзаголовок «An ars poetica», отсылающий к Горацию (через Квинтилиана; несомненно, Паунд видел в этой роли себя); неопределенный английский артикль указывает на возможность разных норм и «поэтик». Ассоциацию того же рода можно найти в написанном Паундом на полях, в печатном издании превращенном в примечание: «Ср. в “Поэтике” Аристотеля» [Fenollosa 2008a: 54; 2008b: 94]. Именно с подачи Паунда текст Феноллозы стал восприниматься как содержащий откровение о путях развития современной поэзии и природе языка, и так его комментировали поэты и мыслители от Ч. Олсона до Ж. Деррида в книге «О грамматологии» (1967). Для таких поэтов, как Олсон, Л. Зуккофски, А. Гинзберг, Ч. Бернштейн, «Китайский иероглиф» имел значение, напоминающее о значении «Послания к Пизонам» для поэзии прошлых эпох.

Как свидетельствуют заметки Паунда на полях рукописи Феноллозы, в значительной мере его очарованность этим текстом объяснялась тем, что он видел в нем выражение своих собственных идей о поэзии. В нескольких местах он указывает свои работы, как будто пораженный совпадением. Необходимо отметить, что речь не идет о совпадении со вкусом и предпочтениями самого Феноллозы. Готовя рукопись к публикации, Паунд убрал примеры из поэзии Э. Суинберна и С. Филиппа, устранил образность, которая ассоциировалась с декадентской поэзией; «эфирная ткань, прозрачная, как хрусталь» стала просто «тканью», структурой стиха [Fenollosa 2008b: 103]. В рукописи Феноллозы Паунд нашел еще один источник, подтверждающий своим авторитетом правильность избранного пути — и существование истинного, утопически идеального языка поэзии. Поэтому он упоминает на полях Данте и «елизаветинцев» (английских поэтов и драматургов яковинской эпохи) в параллель к описываемой Феноллозой работе языка китайской поэзии [Ibid.: 100, 101, 90].

Там, где совпадение его особенно поражает, Паунд пишет на полях «имажизм» и «вортицизм» [Ibid.: 96, 95]. Действительно, многие позиции в тексте Феноллозы выглядят как описание языка имажистской поэзии. Например, когда он противопоставляет «конкретную поэзию» всякого рода абстракциям, «бескровному понятию» («... чем конкретнее и живее мы выражаем взаимодействие вещей, тем мощнее поэзия» [Ibid.: 85, 100]), подробно объясняет вред,

нанесенный логическими категориями западному мышлению и современным языкам, или объявляет связь с наглядной предметностью важнейшей характеристикой поэтического текста. При этом сам акцент на «взаимодействии», а также представление о глагольной природе изначального языка («Глаз видит существительное и глагол как единство: вещи в движении, движение в вещах, и именно так китайский язык их представляет» [Ibid.: 82]) скорее отвечает паундовской идее «динамического» и «интенсивного искусства» вортицизма [Round 1914].

Идеальным носителем этого столь близкого модернистскому поэтического языка Феноллоза называет иероглифическое письмо, которым была написана классическая китайская поэзия. Общее развитие мысли в его высказывании вполне вписывается в неоклассицистическую логику: современное поверхностно и истощено, древнее значительно и глубоко. Возникает и параллель с античной культурой:

Китайцы были идеалистами и экспериментаторами, работавшими над созданием великих принципов; их история открывает мир устремленности к достижению высокой цели, которая параллельна устремленности древних народов Средиземноморья [Fenollosa 2008a: 42].

Другое дело, что древнее понимается в связи с усвоенной романтиками идеей поэзии как «материнской речи человечества». Феноллоза ориентирует на ту романтическую традицию, под прямым влиянием которой находился с юности, он описывает поэтическую природу изначального языка почти так, как это делал Р. У. Эмерсон, у которого находим хрестоматийное: «Каждое слово, которое используется для выражения морального или интеллектуального факта, если проследить его до корней, окажется заимствованным в какой-то материальной реальности» [Emerson 2014: 21]. Под его влиянием Генри Торо занимался этимологическими изысканиями в области классических, восточных, современных западных языков и приходил к выводу, что праязык является языком самой природы и лишь «копируется» человеческим разумом:

Треснувший лед обнажает белую расщелину — закономерность ли это? [По форме] напоминает лист, но слишком прямые углы — как буквы какого-то восточного языка. Я чувствую, что мог бы взять грамматику, словарь и прочесть это [Hodder 2001: 229].

Фраза Торо о том, что поэт должен «закрепить за словами их изначальные значения» так, чтобы они «расцвели, как бутоны с приходом весны» (весна здесь означает «пробуждение» вещи в слове) [Thoreau 1906: 232], почти буквально повторяется в бумагах Феноллозы.

По Феноллозе, изначальный язык образуется метафорически и потому сам по себе является поэзией, долгое словоупотребление смещает и затирает эту связь, поэзия же ее восстанавливает, каждое слово здесь светится «ореолом» (*halo*) изначальных смыслов:

...изначальные метафоры образуют что-то вроде светящегося фона позади слов, давая им цвет и жизненную силу и таким образом вы-

нуждая вернуться к конкретности природных процессов [Fenollosa 2008b: 95–96].

Иероглиф в силу своей пиктографической природы наглядно представляет эти уходящие в прошлое к первозданному состоянию языка колодцы смысла, «изначальную полноту значения» [Ibid.: 96]. И, поскольку каждое китайское слово сохраняет природу глагола (глагол «пускает ростки» сквозь другие части речи [Ibid.: 90]), то иероглиф выражает не статические соотношения понятия по принципу «кирпичной стены», как в современных западных языках, а динамическое взаимодействие явлений, живое действие, переходящее в другое действие. В качестве иллюстрации Феноллоза приводит написанное иероглифами предложение «Человек видит лошадь» (人見馬):

Первое, стоит человек на двух ногах. Второе, его глаз движется сквозь пространство: фигура, состоящая из бегущих ног под глазами, стилизованное изображение глаза, стилизованное изображение бегущих ног, которые невозможно ни с чем перепутать, если когда-либо видел. Третье: лошадь стоит на четырех ногах. <...> Ноги есть у всех трех знаков: знаки живые. В этой группе есть что-то от непременно движущейся картинке [Ibid.: 80].

Фраза, иллюстрирующая мысль, что «движение проявляет себя повсюду, как электричество на оголенном проводе», прямо отзывается Эмерсоном: «Человек, который смотрит, и лошадь, которую видят, не будут стоять смиренно» [Ibid.: 85, 84].

Описанные Феноллозой поэтические свойства языка классической китайской поэзии являются, по сути дела, утопическими, поскольку его представление об иероглифе классического языка порождает несколько ошибок, которые, возможно, было бы точнее назвать иллюзиями. Сосси так суммирует «неверно понятое» в «Китайском иероглифе»: «а) Феноллоза считал китайскую письменность набором картинок, изображающих объекты внешнего мира; б) Феноллоза не знал, что китайские слова и иероглифы изменили свое значение с течением времени; в) Феноллоза считал, что китайская письменность не имеет ничего общего с произношением» [Saussy 2008a: 33]. Эти ошибки уходят корнями в историю знакомства европейцев с Китаем, включающей представление о китайском как о «первом языке в Раю» [Porter 2001: 15], всеобщем языке до Вавилонского столпотворения, «ясном и незамутненным двусмысленностью слов» [Stillman 1995: 57]. Феноллоза явно знаком с этой традицией; тот сегмент текста, где он объясняет нефонетическую природу иероглифа, предлагая заменить слова в предложении «произвольными знаками», отсылает к соответствующему месту в рассуждениях о «реальном знаке» Ф. Бэкона. Ср.:

Если бы все знали, что именно замещает каждый из произвольных знаков в этой ментальной картине, мы могли сообщать друг другу свои мысли так же легко, рисуя эти знаки, как произнося слова. Мы привычно используем видимый язык жестов почти в той же функции [Fenollosa 2008b: 80].

И мы знаем, что народы, говорящие на разных языках, тем не менее прекрасно общаются друг с другом с помощью жестов. (...) Более того, в настоящее время стало уже широко известным, что в Китае и других областях Дальнего Востока используются некие реальные знаки, выражающие не буквы и не слова, а вещи и понятия [Бэкон 1971: 331].

Это место содержит что-то вроде полемики с Бэконом, поскольку его «реальный знак» «абсолютно нем» [Там же: 332], Феноллоза же объявляет китайский иероглиф «живой стенографической картинкой», отмеченной «естественной связью между вещью и знаком» [Fenollosa 2008b: 80]. Ему была в основном известна позиция современной синологии, но он предпочитал держаться иного мнения: «Неправда, что, как утверждает Легг, изначальные иероглифы-картинки не могли сколько-нибудь существенно участвовать в выстраивании абстрактной мысли». Феноллоза вполне осознанно продолжает традицию утопического взгляда на китайский язык: «Короче говоря, такой пиктографический метод, представляет его китайский во всей полноте или нет, был бы идеальным языком для мира» [Ibid.: 102].

Паунд мог знать о степени иллюзорности этих представлений не только из книг синологов (он был внимательным читателем Джайлза), но из других записей Феноллозы, однако идея утопического языка поэзии увлекает его гораздо больше «филологических»¹ истин. К концу 1920-х годов он сделал представление Феноллозы о поэтических возможностях китайской письменности рабочей идеей — «идеограмматическим методом». Однако китайские переводы 1910-х годов, как помогает понять работа по расшифровке и публикации записных книжек Феноллозы, сделанная Т. Биллингсом, скорее свидетельствуют о стремлении перенять и усилить некоторые особенности способа выражения в классической китайской поэзии.

«Персиковый источник»

В качестве примера возьмем содержащий явные ошибки перевод из Ли Бо, который в «Старом Китае» называется «Стихотворение у моста в Тяньцзинь» («Poem by the bridge at Ten-Shin») и датирован Паундом 22 ноября 1914 г. [Billings 2019b: 145]. Смещение происходит уже в названии: «Выдуманное Паундом, оно неудачно смешивает название моста Тяньцзинь, который был в Лояне, со знаменитым городом того же наименования» [Billings 2019b: 146]. Комментируя этот перевод, Кеннер пишет:

«Ошибки» в поразительном количестве сделаны намеренно. Китайские поэты, работая с искусством, которое, подобно искусству Поупа, допускало минимальные вариации в рамках традиции, апеллировали к традиции с помощью постоянных отсылок. Примечания Мори, как правило, все это объясняют. Паунд, чьи читатели должны были увидеть только 14 стихотворений, демонстрировал глухоту, обходя их [Kenner 1971: 204–205].

¹ Паунд часто отрицательно высказывался в эти годы о педантизме «филологов» — знатоков грамматической структуры древних языков [Pound 1935: 298].

В этом стихотворении цитируется народная песня и делаются отсылки к персонажам китайской истории, использовавшимся в функции *exemplum*. Однако, как показывает Биллингс, «глухота» Паунда во многих случаях объясняется особенностями почерка Феноллозы. Например, он переводит 29-й стих как «For them the yellow dogs howl portents in vain» («Им вой рыжих собак предвещает напрасно») [Pound 2019a: 41], при том что из комментария Мори следует, что в глоссах и подстрочнике слово *lament* («сетование», но также «плач, стенание») относится не к рыжей собаке, а к ее хозяину, императорскому советнику Ли Сы (280–208 до н. э.), который был казнен, потому что не ушел в отставку и в 72 года продолжал вмешиваться в дела двора. В комментарии говорится: «Отправляясь на казнь, он показал на своего рыжего пса и сказал своим детям: чудесны были дни, когда мы с этой собакой охотились, больше ничего этого не будет» [Fenollosa et al. 2019: 144]. Феноллоза так записывает подстрочный перевод: «Such life was from the oldest days known to be full of errors (their) + failures. / The Yellow dog to no purport, lamenting» (Известно, что в прежние дни такая жизнь была полна ошибок + поражений / Рыжий пес больше не нужен, сетовали) [Ibid.: 145]. Дело не в том, что Паунд игнорирует примечание, общий смысл, как и множественное число в слове *dog*, он берет из глоссы, которая выглядит так: *Yellow dogs vacant/useless* плюс слова *sigh* и *inspiration*, объединенные внизу в *lament*. Получающийся в результате «напрасный плач рыжих собак» подкрепляется, как свидетельствует Биллингс, тем обстоятельством, что в написании Феноллозы слова *to no purport* (не нужен) выглядят очень похоже на *howl portens* (вой предвещает) [Billings 2019b: 144, 149]. Иначе говоря, Паунд стремится не пересказывать текст, объясняя его смысл, а по возможности точно за ним следовать.

Об этом свидетельствует и то, как он воспроизводит структуру стихотворения Ли Бо, насколько можно составить представления о ней из глосс, подстрочника и комментариев Мори. Если ориентироваться на запись Феноллозы, развертывание лирического сюжета начинается со статичной позиции наблюдателя, прогуливающегося по мосту Тяньцзинь, который был архитектурным чудом VII в.; мост был обычным местом встреч, там располагался рынок, по краям его стояли четыре башни, в одной из которых была таверна [Ibid.: 146]. Лирический субъект стихотворения утром видит цветущие деревья, а вечером опавшие лепестки в потоках воды, с моста же он наблюдает за важными господами (*princes*), разъезжающими по городу на конях с богатыми сбруями. Первая часть текста (строки 3–8) построена на серии соотнесенных друг с другом противопоставлений: «вечера» «утру»; «увядших» цветов «невыносимо прекрасным»; воды, которая утекла, той, которая протекает под мостом; прошлого настоящему; «людей прошлых времен» «людям сегодняшнего дня» [Fenollosa et al. 138–139]. В переводе Паунда:

At morning there are flowers to cut the heart,
 And evening drives them on the eastward-flowing waters.
 Petals are on the gone waters and on the going,
 And on the back-swirling eddies,
 But to-days men are not the men of the old days,
 Though they hang in the same way over the bridge-rail.
 [Pound 2019a: 41]

В подстрочном переводе:

Утром там цветы, режущие сердце, / Вечер уносит их в водах, текущих на восток. / Лепестки в той воде, что утекла, и в той, что течет, / И в крутящихся в обратную сторону водоворотах, / Но люди сегодняшнего дня не те, что были в былые дни, / Хотя они так же перешиваются через перила моста.

Паунд максимально сохраняет выражения из глосс и подстрочника, подчиняя им ритм, но при этом вносит несколько заслуживающих внимательного взгляда изменений. Во-первых, он заменяет описательное «невыносимо прекрасные цветы» в подстрочнике на смягченный вариант китайского выражения из глоссы: цветы, «режущие кишки»; там же поясняется, что это означает выражение «сильного чувства» [Fenollosa et al. 2019: 138]. По-английски получается, как будто с легким акцентом; Биллингс указывает на это место как на типичный пример стратегии форенизации в китайских переводах Паунда:

...он берет слово «резать» из глоссы и пишет: «цветы, режущие сердце», как если бы фраза была калькой с китайского. Таким образом, Паунд фабрикует кальку с достаточно сильным иноземным ароматом, чтобы она имела китайский привкус, но не настолько, чтобы она достигла кишечника [Billings 2019b: 146].

Во-вторых, в 5-м стихе появляются отсутствующие в глоссах и подстрочнике «лепестки». В качестве зрительного впечатления лепестки усиливают ощущение единого потока сменяющих друг друга «масс» (в подстрочнике) воды, заменяя, как замечает Биллингс, «абстрактную аналогию времени, которое течет, на более конкретный образ лепестков» [Ibid.: 146]. В 6-м стихе вместо абстрактной фразы «Прошлое и настоящее в непрерывном потоке» (The past and present in continuous flow) — лепестки, «крутящиеся в обратную сторону в водоворотах». На первый взгляд, таким образом текст осовременивается, логика этой замены типично имажистская. Однако, если Паунд и смотрит взглядом имажиста, то сам образ водоворота он извлекает из текста, который у него перед глазами. Глосса к 5-му стиху — *Front water also behind water* — может быть прочитана как «вода, которая течет первой, — это и вода, которая течет последней». Образ водоворота возникает и в глоссе к 6-му стиху: *old new mutually connecting flow* может быть понято как «старое, новое, взаимно соединяясь в потоке» [Fenollosa et al. 2019: 139].

Надо заметить, что Паунд оставляет без перевода и аналогичную сентенцию из стихов 27–28, предшествующих *exemplum* Ли Сы. В подстрочнике: «The deed accomplished and the body not retiring / Such life was from the oldest days known to be full of errors (their) + failures» («Дело завершено, а сам не отправился в отставку, / Известно, что в прежние дни такая жизнь была полна ошибок + поражений»). Кеннер считал, что Паунд просто не смог разобрать написанного [Kenner 1971: 205]. Биллингс пишет, что рядом с 27-м стихом действительно синим карандашом Паунда поставлен вопросительный знак, но «это двустышие нельзя разобрать, только если совершенно незнаком сам предмет» [Billings 2019b: 148]. Предмет размышлений Ли Бо в записной

книжке Феноллозы разъясняется перед 27-м стихом: «Тут идет комментарий Р. (Рихаку, японский вариант имени Ли Бо. — *О. П.*): Обычно говорят, “дело завершено, и человек уходит в отставку, это небесный путь”, Лао-цзы, а тут обратное» [Fenollosa et al. 2019: 144]. Этот смысл присутствует в переводе Паунда, хоть и в несколько измененном виде:

Naughty their passing,
Naughty their steps as they go into great banquets,
<...>
Night and day are given over to pleasure
And they think it will last a thousand autumns,
Unwearying autumns.

В подстрочном переводе:

Высокомерно они (важные господа. — *О. П.*) проходят, / Высокомерно их шаги, когда они идут на великолепные пиршества / <...> Ночь и день отданы наслаждениям, / И они считают, что это продлится тысячу осеней, / Неутомимых осеней.

Движение вверх по ступеням в подстрочнике, отчасти, конечно, метафорическое («Entering the housegates they go up into high halls»), превращено в «высокомерный шаг»; неумение вовремя уйти, воплотить «даосско-конфуцианский идеал — завершить великий акт служения государству и затем смиренно уйти в отставку» [Billings 2019b: 148–149], заменяется чем-то, скорее напоминающим христианскую гордыню, — возможно, в порядке доместикации.

В статье «Китайская поэзия» (журнал «To-day», апрель 1918 г.) Паунд объявил главным качеством старых китайских поэтов способность «представлять свой предмет вне морализаторства и без комментария» [Round 2019b: 327]. Усиливая конкретность образности и устраняя общие соображения, Паунд апеллирует к тем чертам китайской поэзии, которые представлялись ему особенно ценными. То же происходит и когда он между глоссой и подстрочным переводом выбирает глоссу. Внимательно изучив записные книжки Феноллозы, Биллингс заключил, что на глоссы Паунд ориентировался чаще. Думаю, его интересовал поэтический язык в его «первозданном», разобранном виде, вне более или менее гладкой английской фразы подстрочника. Биллингс предполагает, что Паунду были неизвестны принципы японского способа прочтения китайской поэзии (кундоку), в частности, то, что «прочитывавшиеся иероглиф за иероглифом глоссы были предназначены только для первого общего взгляда на элементы стихотворения, после чего из них компоновались осмысленные парафразы» [Billings 2019b: 147]. По всей видимости, Паунд действительно считал глоссы вариантом текста, но можно предположить, что они привлекали его странностью и непосредственностью выражения, освобождающей от автоматических ассоциаций — поэтическим аналогом «чистого цвета». Так, в подстрочнике 16-го стиха описываются «лошадиные головы, охваченные золотой сбруей» (gold trappings encircled their horses heads [Fenollosa et al. 2019: 141]). Паунд оставляет метафоричное *trappings* (охват, букв. «ловушка») подстрочника, но вместо «золота» берет

«желтый металл» глоссы: «Upon horses with head-trappings of yellow-metal» [Pound 2019a: 41].

Нельзя также сказать, что Паунд полностью пренебрегает формой китайского стиха. Те ее особенности, о которых можно судить по записям Феноллозы, в целом передаются. 21–22-я строки содержат двустипшие с параллельными конструкциями. В подстрочнике: «As the girls from Cho dance, the fragrant wind draws, / As the Sei girls sing, the clear flute follows» [Fenollosa et al. 2019: 142]. Показательно, что Паунд в этом случае оставляет в стороне глоссы и, избегая однообразия, создает искусную имитацию, в которой причастие и герундий выстраиваются в псевдопараллельную конструкцию:

To the perfumed air and girls dancing,
To clear flutes and clear singing

Переводя уже упоминавшееся стихотворение Ван Вэя из цикла «Радости полей и садов», он потратил много сил, чтобы добиться эффекта связности двустипший, характерного для жанра цзюэцзюй, и для этого стихотворения в частности. Четверостишие могло быть известно Паунду не только в подстрочнике, в этом случае записанном под диктовку Хирая, но и в переводе Феноллозы, три варианта которого включены в черновой вариант лекции «Японская и китайская поэзия», датированной издателями 1903 г. Первый из них следует подстрочнику, но Феноллоза редуцирует английскую фразу, оставляя по шесть слов в строке, чтобы воспроизвести структуру стиха в подлиннике, знаменитом необычным количеством иероглифов, обычно строка состояла из пяти или семи [Saussy 2008b: 204]:

Peach crimson, also holds lodged rain
Willow green, also belts spring smoke.
Flowers fall, house servant / maid not-yet sweep
Larks cry, mountain guest yet still slumber.
[Fenollosa 2008c: 134]

В подстрочном переводе:

Цветок персика пунцовый, и в чашечке поселил дождь, / Ива зеленая, и ею опоясан туман. / Цветы опадают, слуга/служанка еще не подмел(а), / Жаворонки кричат, обитатель горы все еще дремлет.

По свидетельству Ч. Цианя, Паунд тоже начал работать над своим переводом в августе 1916 г. с того, что попытался подобрать шесть английских слов для каждой строки, но при этом поменял порядок строк: сначала описывается утро (цветы персика с ночным дождем, ивы в тумане, крики птиц, дремота), а потом опадают лепестки, которые не подметает слуга [Qian 1993: 272]. Но в первом варианте перевода он оставляет длинные синтаксические конструкции подстрочника Хирая, пытаясь максимально передать нюансы смысла:

Peach flowers hold up the dew that shows crimson
The green willows belt in the smoke-mist, making lines in its
denseness.

Servant has not swept up the fallen petals,
The guest of this mountain sleeps through the nightingales noise.
[Ibid.: 272–273]

С некоторой долей приблизительности по-русски это можно передать так: «Цветы персика заключают в себе росу, которая демонстрирует пунцовый цвет. / Зеленые ивы опоясывают туман, прочерчивая линии в его густоте. / Слуга еще не подмел упавшие лепестки, / Обитатель горы спит под шум соловьев». Хотя Циань утверждает, что Паунд «триумфально схватывает контраст и параллелизм оригинала» [Ibid.: 273], это не совсем так, поскольку придаточные предложения в 1-м и 2-м стихах имеют совершенно разную структуру, кроме того, «лепестки» и «птицы», которые, как видно из перевода Феноллозы, образуют полновесное соответствие «слуге» и «обитателю», здесь представлены не как субъекты, но как объекты действия. Циань считает блестящей находкой перевод последней строки, где «хорошо передана пассивность говорящего», поскольку мир описывается Ван Вэем как существующий помимо человеческого восприятия и присутствия [Ibid.: 273]. Надо заметить, что Паунд воспроизводит эффект одновременности действия (лирический субъект продолжает спать, в то время как птицы кричат) посредством довольно энергичной конструкции, неожиданной с точки зрения английского языка: предлог *through*, соединенный здесь с глаголом *to sleep* 'спать', означает 'пройти через что-то', 'пережить от начала до конца'. В окончательном варианте «пассивность говорящего» передается простым путем, дремлющий «обитатель горы» устраняется из текста.

Паунд работал над этим вариантом, внося исправления карандашом, а новый написал на обороте предыдущего листа. За исключением последнего стиха он совпадает с тем текстом, который был опубликован журналом «The Little Review» в 1918 г. под названием «Рассвет на горе»:

Dawn on the Mountain
Peach flowers turn the dew crimson,
Green willows melt in the mist,
The servant will not sweep up the fallen petals,
And the nightingales
Persist in their singing.

[Pound 2019a: 67]

В этом окончательном варианте параллелизм действительно «триумфально схвачен», и количество слов в строке насколько возможно приближено к шести. Цветовая гамма тоже воспроизведена, хотя «пунцовый» (поначалу Паунд колебался, записав рядом с «пунцовым» «розовый» и «красный», но выбрал обозначение цвета из подстрочника) смыкается с «зеленым», пусть и не по принципу параллельной конструкции, но как следующее прочитываемое/произносимое слово. Общий эффект усиливается созвучиями. Думаю, это способ компенсировать отсутствие рифмы. В одном из переводов этого стихотворения Феноллоза использует точную рифму. Паунд не мог не знать, что китайские стихи рифмуются, об этом говорится не только в трудах английских синологов, но и в комментариях Мори и лекциях Феноллозы. Однако он,

как сказано в обязательной для цитирования статье Элиота, «изобрел китайскую поэзию для нашего времени» [Saussy 2019: xi], достигая современности звучания через верлибр. О том, что аллитерации в этом переводе — плод сознательного усилия, свидетельствует замена очень эффектного и странно звучащего по-английски глагола *belt in* ‘опоясывать’, который к тому же создает зрительное впечатление «пояса» и в тумане, на более обычное *melt in* ‘таять’. Биллингс предполагает, что Паунд мог то так, то эдак прочитывать почерк Феноллозы [Billings 2019b: 318], но общий звуковой эффект сочетания *crimson* — *melt* — *mist*, очевидно, сыграл свою роль.

Наиболее заметное смещение смысла в этом изящном переводе, как можно предположить, связано с влиянием идей «Китайского иероглифа», которые, как замечает Циань, к этому времени Паунду были хорошо известны [Qian 1993: 271]. Судя по подстрочнику и переводам Феноллозы, стихотворение Ван Вэя строится на почти полном отсутствии действия, предрассветном затихании мира: чашечки цветов «содержат» ночной дождь, ивы заключают в свои силуэты туман, слуга «еще не подмел», и «обитатель горы» «все еще спит» под пеньем птиц [Fenollosa et al. 2019: 317]. Паунд наполняет эту картину подобием энергичного действия: «цветы персика превращают росу в пунцовую», «зеленые ивы растворяются в тумане», «слуга не будет (или даже не хочет) подметать упавшие лепестки», а соловьи (в оригинале «иволга»; в китайской поэзии пение иволги — знак весны; смещение возникло, видимо, от того, что Хирай употребил неверное английское слово) «упорствуют в своем пении». Фраза Феноллозы о «движении», которое «проявляет себя повсюду» в китайской поэзии, кажется тут уместным комментарием.

Итак, сегодня можно смело утверждать, что Паунд был куда внимательнее к китайской поэзии, чем считалось очень долгое время, и скорее припадал к этому источнику, чем просто черпал из него «светящуюся деталь», как об этом пишет Биллингс [Billings 2019a: 22]. Вообще стремление сводить то, что было для него важным в этой поэзии, к «светящейся детали», в немалой степени объясняется желанием искать ключи в критической мысли самого Паунда. Но он не объясняет в своих статьях всего, что находит в китайской поэзии, так же как не объясняет, в чем заключается специфика столь превозносимой им поэтической техники Реми де Гурмона [Bush 1976: 161]. Изучение иероглифов и их этимологический анализ, работа над переводами конфуцианских текстов, более позднее представление о конфуцианском принципе «исправления имен» как об экономическом и политическом средстве спасения мира показывают, что для Паунда старая китайская поэзия осталась подобием «персикового источника» — утопическим языком, который он стремился понять, и утраченным раем, который он хотел бы вернуть.

Источники

Бэкон 1971 — Бэкон Ф. Сочинения: В 2 т. / Пер. Н. А. Федорова, Я. М. Боровского. Т. 1. М.: Мысль, 1971.

- Fenollosa 2008a — *Fenollosa E.* The Chinese written character as a medium for poetry: An ars poetica // Fenollosa E., Pound E. The Chinese written character as a medium for poetry: A critical edition / Ed. by H. Saussy, J. Stalling, L. Klein. New York: Fordham Univ. Press, 2008. P. 41–60.
- Fenollosa 2008b — *Fenollosa E.* The Chinese written character as a medium for poetry (final draft, ca. 1906, with Pound's notes, 1914–16) // Fenollosa E., Pound E. The Chinese written character as a medium for poetry: A critical edition / Ed. by H. Saussy, J. Stalling, L. Klein. New York: Fordham Univ. Press, 2008. P. 75–104.
- Fenollosa 2008c — *Fenollosa E.* Chinese and Japanese poetry. Draft of Lecture I. Vol. II // Fenollosa E., Pound E. The Chinese written character as a medium for poetry: A critical edition / Ed. by H. Saussy, J. Stalling, L. Klein. New York: Fordham Univ. Press, 2008. P. 126–142.
- Fenollosa et al. 2019 — *Fenollosa E. et al.* Cribbs for *Cathay* and other poems // Pound E. *Cathay: A critical edition* / Ed. by T. Billings. New York: Fordham Univ. Press, 2019. P. 71–324.
- Pound 1914 — *Pound E.* Vorticism // *The Fortnightly Review*. Vol. 96. No. 573. 1914. P. 461–471.
- Pound 1915 — *Pound E.* Lawrence Binyon // *Blast*. 1915. № 2. P. 86.
- Pound 1935 — *Literary essays of Ezra Pound* / Ed. with intro. by T. S. Eliot. New York: A New Directions Book, 1935.
- Pound 1950 — *The letters of Ezra Pound. 1907–1941* / Ed. by D. D. Paige. London: Faber and Faber, 1950.
- Pound 1991 — *Pound E.* ABC of Reading. London: Faber and Faber, 1991.
- Pound 2019a — *Pound E.* *Cathay: A critical edition* / Ed. by T. Billings. New York: Fordham Univ. Press, 2019.
- Pound 2019b — *Pound E.* *Chinese Poetry (1918)* // *Pound E.* *Cathay: A critical edition* / Ed. by T. Billings. New York: Fordham Univ. Press, 2019. P. 325–329.
- Thoreau 1906 — *The writings of H. D. Thoreau: 20 vols.* Boston: Houghton Mifflin, 1906.

Литература

- Генис 1999 — *Генис А.* Без языка. Эзра Паунд // *Иностранная литература*. 1999. № 9. С. 220–240.
- Земскова 2016 — *Земскова Е. Е.* Переводчики с языков национальных республик в советской литературной критике середины 1930-х гг. // *Новый филологический вестник*. 2016. № 4 (39). С. 167–177.
- Малявин 1982 — *Малявин В. В.* Китайские импровизации Паунда // *Восток — Запад: Исследования. Переводы. Публикации*. [Вып. 1]. М.: Наука; Гл. ред. вост. лит., 1982. С. 246–277.
- Половинкина 2020 — *Половинкина О.* «Шараваджи» У. Темпла и поэтика мировой литературы // *Вопросы литературы*. 2020. № 2. С. 70–89.
- Billings 2019a — *Billings T.* Editor's introduction: Cracking the crib // Pound E. *Cathay: A critical edition* / Ed. by T. Billings. New York: Fordham Univ. Press, 2019. P. 15–32.
- Billings 2019b — *Billings T.* Notes to Cribbs for *Cathay* and other poems // Pound E. *Cathay: A critical edition* / Ed. by T. Billings. New York: Fordham Univ. Press, 2019. P. 145–150, 318–319.
- Bush 1976 — Bush R. L. *The genesis of Ezra Pound's Cantos*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1974.
- Bush 2019 — *Bush C.* Introduction: "From the Decipherings" // Pound E. *Cathay: A critical edition* / Ed. by T. Billings. New York: Fordham Univ. Press, 2019. P. 1–13.

- Candlin 1901 — *Candlin G. T.* A history of Chinese literature // *The Monist*. Vol. 11. No. 4. 1901. P. 616–627.
- Emerson 2014 — *The complete works of Ralph Waldo Emerson*. Hollister: YOGeBooks, 2014.
- Giles 1901 — *Giles H. A.* A history of Chinese literature. London: William Heinemann, 1901.
- Hodder 2001 — *Hodder A. D.* Thoreau's ecstatic witness. New Haven: Yale Univ. Press, 2001.
- Kenner 1971 — *Kenner H.* The Pound era. Berkeley: Univ. of California Press, 1971.
- Oshukov 2017 — *Oshukov M.* Representation of otherness in literary Avant-Garde of early Twentieth century: David Burliuk's and Ezra Pound's Japan: Dissertation / Univ. of Turku. Turku, 2017.
- Porter 2001 — *Porter D.* Ideographia: The Chinese cipher in early modern Europe. Stanford, CA: Stanford Univ. Press, 2001.
- Qian 1993 — *Qian Z.* Ezra Pound's encounter with Wang Wei: Toward the "ideogrammic method" of *The Cantos* // *Twentieth Century Literature*. Vol. 39. No. 3. 1993. P. 266–282.
- Saussy 2008a — *Saussy H.* Fenollosa compounded: A Discrimination // Fenollosa F., Pound E. The Chinese written character as a medium for poetry: A critical edition / Ed. by H. Saussy, J. Stalling, L. Klein. New York: Fordham Univ. Press, 2008. P. 1–40.
- Saussy 2008b — *Saussy H.* Notes // Fenollosa F., Pound E. The Chinese written character as a medium for poetry: A critical edition / Ed. by H. Saussy, J. Stalling, L. Klein. New York: Fordham Univ. Press, 2008. P. 177–207.
- Saussy 2019 — *Saussy H.* Foreword: The archive of Cathay // Pound E. *Cathay: A critical edition* / Ed. by T. Billings. New York: Fordham Univ. Press, 2019. P. xi–xvii.
- Stillman 1995 — *Stillman R. E.* The New philosophy and universal languages in seventeenth-century England: Bacon, Hobbes, and Wilkins. London: Associated Univ. Press, 1995.
- Strachey 1933 — *Strachey L.* Characters and commentaries. London: Chatto and Windus, 1933.
- Terrell 1974 — *Terrell C. F.* The Na-Khi Documents I: The landscape of paradise // *Paideuma*. Vol. 3. No. 1. 1974. P. 91–122.

References

- Billings, T. (2019a). Editor's introduction: Cracking the crib. In E. Pound. *Cathay: A critical edition* (T. Billings, Ed.), 15–32. New York: Fordham Univ. Press.
- Billings, T. (2019b). Notes to Crib for *Cathay* and other poems. In E. Pound. *Cathay: A critical edition* (T. Billings, Ed.), 145–150, 318–319. New York: Fordham Univ. Press.
- Bush, R. L. (1976). *The genesis of Ezra Pound's Cantos*. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.
- Bush, C. (2019). Introduction: "From the Decipherings". In E. Pound. *Cathay: A critical edition* (T. Billings, Ed.), 1–13. New York: Fordham Univ. Press.
- Candlin, G. T. (1901). A history of Chinese literature. *The Monist*, 11(4), 616–627.
- Emerson, R. W. (2014). *The complete works of Ralph Waldo Emerson*. Hollister: YOGeBooks.
- Genis, A. (1999). Bez iazyka. Ezra Paund [Without a language. Ezra Pound]. *Inostrannaia literatura* [Foreign literature], 1999(9). 220–240. (In Russian).
- Giles, H. A. (1901). *A history of Chinese literature*. London: William Heinemann.
- Hodder, A. D. (2001). *Thoreau's ecstatic witness*. New Haven: Yale Univ. Press.
- Kenner, H. (1971). *The Pound era*. Berkeley: Univ. of California Press.
- Maliavin, V. V. (1982). Kitaiskie improvizatsii Paunda [Pound's Chinese improvisations]. In *Vostok — Zapad: Issledovaniia. Perevody. Publikatsii* [East — West: Studies. Translations. Publications] (Vol. 1), 246–277. Moscow: Nauka; Glavnaia redaktsiia vostochnoi literatury. (In Russian).

- Oshukov, M. (2017). *Representation of otherness in literary Avant-Garde of early Twentieth century: David Burluk's and Ezra Pound's Japan* (Dissertation). Turku: Univ. of Turku.
- Polovinkina, O. (2020). "Sharavadzhi" U. Templa i poetika mirovoi literatury [W. Temple's *Sharawadgi* and poetics of world literature]. *Voprosy literatury* [Problems of literature], 2020(2), 70–89. (In Russian).
- Porter, D. (2001). *Ideographia: The Chinese cipher in early modern Europe*. Stanford, CA: Stanford Univ. Press.
- Qian, Z. (1993). Ezra Pound's encounter with Wang Wei: Toward the "ideogrammic method" of *The Cantos*. *Twentieth Century Literature*, 39(3), 266–282.
- Saussy, H. (2008a). Fenollosa compounded: A discrimination. In F. Fenollosa, E. Pound. *The Chinese written character as a medium for poetry: A critical edition* (H. Saussy, J. Stalling, L. Klein, Eds.), 1–40. New York: Fordham Univ. Press.
- Saussy, H. (2008b). Notes. In F. Fenollosa, E. Pound. *The Chinese written character as a medium for poetry: A critical edition* (H. Saussy, J. Stalling, L. Klein, Eds.), 177–207. New York: Fordham Univ. Press.
- Saussy, H. (2019). Foreword: The archive of Cathay. In E. Pound. *Cathay: A critical edition* (T. Billings, Ed.), xi–xvii. New York: Fordham Univ. Press.
- Stillman, R. E. (1995). *The new philosophy and universal languages in seventeenth-century England: Bacon, Hobbes, and Wilkins*. London: Associated Univ. Press.
- Strachey, L. (1933). *Characters and commentaries*. London: Chatto and Windus.
- Terrell, C. F. (1974). The Na-Khi Documents I: The landscape of paradise. *Paideuma*, 3(1), 91–122.
- Zemskova 2016 — Zemskova, E. E. (2016). Perevodchiki s iazykov natsional'nykh respublik v sovetskoi literaturnoi kritike serediny 1930-kh gg. [Translators from the languages of the national republics in Soviet literary criticism of mid-1940s]. *Novyi filologicheskii vestnik* [New philological bulletin], 2016(4(39)), 167–177. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Information about the author

Ольга Ивановна Половинкина

доктор филологических наук
зав. кафедрой сравнительной истории
литератур, Российский государственный
гуманитарный университет
Россия, 125993, ГСП-3, Москва, Миусская
пл., д. 6
Тел.: +7(495)250-61-15
старший научный сотрудник, Отдел
литератур Европы и Америки Новейшего
времени, Институт мировой литературы
им. А. М. Горького РАН
Россия, 121069, Москва, Поварская ул., 25а
Тел.: +7(495) 690-50-30
✉ olgapmail@mail.ru

Olga I. Polovinkina

Dr. Sci. (Philology)
Head, Comparative Literature Department,
Russian State University for the Humanities
Russia, 125993, GSP-3, Moscow, Miusskaya
Sq., 6
Tel.: +7(495)250-61-15
Senior Researcher, Department of European
and American Contemporary 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
✉ olgapmail@mail.ru

В. Р. Поплавский

ORCID: 0000-0001-9279-7499

✉ troil@rambler.ru

*Театр-студия «Горизонт»
Московского городского Дома учителя
(Россия, Москва)*

«ОТЕЛЛО» В ПЕРЕВОДЕ БОРИСА ПАСТЕРНАКА: БЕЛОВАЯ РУКОПИСЬ 1944 Г.

Аннотация. В статье сопоставляются версии трагедии У. Шекспира «Отелло, венецианский мавр» в переводе Бориса Пастернака. Выделяются разночтения в изданиях трагедии, вышедших при жизни переводчика. Анализируются исправления, которые делались в тексте Пастернаком. Отмечается противоречие между стремлением переводчика передать живость разговорных интонаций и его же собственной установкой на то, чтобы реплики диалогов звучали максимально гладко. Печатные издания сравниваются с белой рукописью перевода, ранее не публиковавшейся и не анализировавшейся. Делается вывод о влиянии изменений, которые переводчик вносил в текст от издания к изданию, на жанровую природу произведения. Отмечается, что стиль речи, избираемый переводчиком для передачи реплик шекспировских персонажей, от разговорного, с обилием сниженной лексики, в процессе правки смещался в сторону нейтрального, более спокойного и рассудочного по характеру. В результате такой трансформации происходила последовательная замена трагизма мелодраматизмом с элементами сентиментальности в духе мещанской драмы. На основе сделанных выводов в статье, за исключением некоторых частных, в целом предпочтение отдается первоначальной, рукописной редакции перевода трагедии.

Ключевые слова: Шекспир, Пастернак, перевод, рукопись, печатное издание, первая и последующие редакции, Отелло, Яго, Дездемона, Эмилия

Для цитирования: Поплавский В. Р. «Отелло» в переводе Бориса Пастернака: белая рукопись 1944 г. // Шаги/Steps. Т. 6. № 3. 2020. С. 50–58. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-50-58.

*Статья поступила в редакцию 10 марта 2020 г.
Принято к печати 5 мая 2020 г.*

V. R. Poplavskiy

ORCID: 0000-0001-9279-7499

✉ troil@rambler.ru

Theatre-Studio "Horizon"
of the Moscow Municipal House for Teachers
(Russia, Moscow)

BORIS PASTERNAK'S TRANSLATION OF *OTHELLO*: THE 1944 MANUSCRIPT

Abstract. The article compares different translations of Shakespeare's *Othello: The Moor of Venice* done by Boris Pasternak. The article presents different variants in editions published during Pasternak's lifetime, analyzes the nature of these discrepancies and discusses the main tendencies that led Pasternak to his continuous corrections. The author notes the contradiction between the translator's desire to render the vivacity and spontaneity of conversational intonations and his simultaneous wish for maximum smoothness of dramatic dialogues. The differing printed versions of *Othello* are compared with a final draft that has never been published or analyzed. The author arrives at the conclusion about the purposeful nature of the changes Pasternak was making and how they influenced the genre of Shakespeare's play. The article notes that, as Pasternak was correcting his previous versions, the style of speech that he was choosing for Shakespearean characters' discourse was changing as well: from a very emotional, colloquial style with plenty of low style vocabulary and a large number of ellipses that expressed the characters' intense state of mind towards a more rational and neutral style. As a result of this transformation, one can see a consistent replacement of tragedy with melodrama that has some elements of sentimentality like a bourgeois drama. This brought the translation closer to modernity but at the same time distanced it from the original. Based on the conclusions drawn in the article, except for some details the original, handwritten version of Boris Pasternak's translation is seen as preferable.

Keywords: Shakespeare, Pasternak, translation, manuscript, print edition, first and subsequent editions, *Othello*, Iago, Desdemona, Emilia

To cite this article: Poplavskiy, V. R. (2020). Boris Pasternak's translation of *Othello*: The 1944 manuscript. *Shagi / Steps*, 6(3), 50–58. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-50-58.

Received March 10, 2020

Accepted May 5, 2020

Над переводом шекспировского «Отелло» Борис Пастернак работал с 1 февраля по 18 июля 1944 г. [Шекспир 1944: 163]. В 1945 г. трагедия вышла отдельной книгой в «Гослитиздате». Впоследствии переиздавалась в 1949–1950 гг. в двухтомнике «Вильям Шекспир в переводах Бориса Пастернака» издательства «Искусство», дважды в 1951 г. — в детгизовском сборнике трагедий и отдельной книгой снова в «Искусстве», в 1953 г. — в гослитиздатовском «Избранном» Шекспира и в 1960 г. — в 6-м томе 8-томного полного собрания сочинений Шекспира. С учетом всех текстовых расхождений в изданиях, вышедших при жизни Пастернака, можно говорить о пяти версиях перевода трагедии, три из которых (1950, 1953 и 1960 гг.) постоянно воспроизводятся современными издательствами. Альтернативным, шестым источником текста является беловая рукопись, подаренная поэтом 1 августа 1944 г. Ирине Сергеевне Асмус, хранящаяся в семейном архиве Асмусов и до сих пор не опубликованная [Ibid.].

Какую из существующих версий следует признать канонической? Последняя редакция 1960 г. представляет собой компиляцию из предыдущих изданий, причем принцип отбора совершенно непонятен. Свидетельством того, что сам Борис Пастернак не принимал участия в подготовке текста, является ритмическая ошибка, которой поэт никогда бы не допустил. В сцене из 2-го акта Яго произносит издевательски-иронический панегирик идеальной женщине:

Яго. Та, что без самохвальства хороша,
Учтива, краснобайством не греша,
Со средствами, но денег не мотает,
Все б взять могла, но нужным не считает,
Самолюбива, но смиряет гнев,
Собой в любое время овладев,
Та, что притом совсем не так невинна,
Чтобы с трескою спутать лососину,
К которой не проникли в тайники
Напрасные искатели руки,
Такую я достойною считаю...

Дездемона. Чего, чего?

Яго. Растить ослов пропойце-негодяю.

[Шекспир 1944: 39]¹

Сравним этот рукописный вариант с версиями трех печатных изданий.

1945:

Яго. ...Достойною считаю я такую...

Дездемона. Чего, чего?

Яго. Рожать мерзавцев и должать в пивную.

[Шекспир 1945: 36]

¹ В цитатах сохраняются орфография и пунктуация оригинала, в том числе написание буквы ё.

1950:

Я го. ... Дстойною считаю я такую...
Дездемона. Чего, чего?
Я го. Рожать болванов и должать в пивную.
[Шекспир 1950: 46–47]

1951 и последующие:

Я го. ... Дстойна, если только есть такая...
Дездемона. Чего, чего?
Я го. Рожать глупцов, в заботах погрязая.
[Шекспир 1951: 341]

А вот компиляция 1960 г.:

Я го. ... Дстойна, если только есть такая...
Дездемона. Чего, чего?
Я го. Рожать мерзавцев, в заботах погрязая.
[Шекспир 1960: 313–314]

Сбой стихотворного метра полностью обесмысливает литературную игру, затеянную шекспировскими персонажами.

За вычетом последней, бракованной редакции самой авторитетной оказывается версия, опубликованная в гослитиздатовском «Избранном» Шекспира [1953]. В этом издании учтены последние исправления, внесенные в текст переводчиком. О том, как они возникли, свидетельствует письмо Пастернака Ариадне Эфрон от 25 февраля 1951 г.:

Детгиз выпускает для школьной библиотеки 5 Шекспировских пьес в моем переводе, в том числе сделанного для них Макбета. Это — деньги в будущем, но для этого надо тщательно и кропотливо пересмотреть тексты всех переводов, страницу за страницей и предельно, буква в букву, приблизить к подлиннику, ближе, чем допускает живой перевод. Такая надобность, за которой, конечно, следит редактор, не подсказана существом дела или требованиями жизни, а только стремлением издательства к тому, чтобы в случае чего, было на кого свалить, — так мол у Шекспира, наше дело сторона. Но так как все на свете можно повернуть к лучшему, я за этим трачу время и силы не без пользы. Это будет действительно выверенный текст долговечностью лет на 30 или на 50 [Пастернак 2003–2005 (9): 642].

Установку на буквальное приближение к первоисточнику Пастернак не разделял, но, идя на уступки редакторским требованиям, попутно решал свою задачу — «делал более плавным и упрощал» перевод [Там же: 491].

В результате исправлений текст трагедии «Отелло», как и других шекспировских пьес, становился все более гладким, плавным, прозрачным по смыслу и стилистически нейтральным: уходили шероховатости, простореч-

ные резкости и грубости. В самом начале первой сцены в ответ на реплику Родриго «Ни слова больше. Это низость, Яго. / Ты деньги брал, а этот случай скрыл», согласно тексту рукописи, тот отвечал: «Я сам не знал. Вы не хотите слушать. / Мне это и не снилось, чтоб я сдох» [Шекспир 1944: 2]. Начиная с первого издания, реплика Яго видоизменялась: «Я сам не знал. Вы не хотите слушать. / Об этом я не думал, не гадал» [Шекспир 1945: 5]; «Но, чорт возьми, вы не хотите слушать. / Я сам не знал, не думал, не гадал» [Шекспир 1950: 11]; «Но, чорт возьми, вы не хотите слушать! / Такое мне не снилось и во сне!» [Шекспир 1951: 311]. На следующую реплику Родриго «Ты врал мне, что его терпеть не можешь» Яго в рукописном варианте клялся: «И не могу, наплюйте мне в глаза» [Шекспир 1944: 3], а в печатных вариантах реагировал спокойнее: «И можете мне верить, — не терплю» [Шекспир 1945: 5].

В 1-й сцене 5-го акта Яго, выскочивший из-за спины Кассио и ранивший его в ногу, через некоторое время возвращается, всячески демонстрируя желание оказать помощь. На его вопрос «О боже! Лейтенант! А где злодеи? / Удрали?» Кассио отвечает: «Кажется, один из них / Лежит, не встанет». В рукописи Яго грозно вскрикивал: «Что за безобразье! / Где эта сволочь? Я им покажу!» [Шекспир 1944: 139]. Но в печатной версии естественное в живой речи разговорное ругательство было заменено на безукоризненно-книжное и почти лишённое непосредственной эмоциональности: «Где негодяи? Я им покажу!» [Шекспир 1945: 117].

Стремление к гладкости неизменно вело к ослаблению экспрессии. Это легко прослеживается при сравнении трех вариантов монолога Дездемоны из сцены в сенате — от рукописного:

Я громко протрубила на весь мир
Открытой безоглядностью шага,
Что мавра полюбила целиком.
Я разделю с ним жизнь. Меня прельщает
Не только он, но и его дела.
Душевный облик — вот лицо Отелло.
Я посвящу себя его звезде
И не могу в разгар его похода
Остаться мирной мышкой в тылу.
Опасности милее, чем разлука.
Позвольте мне сопровождать его
[Шекспир 1944: 25] —

через версию первого издания:

Я полюбила мавра сгоряча.
Своей слепой стремительностью шага
Я это протрубила на весь мир.
Я разделю с ним жизнь во всех значеньях.
В полёте негибавшей души,
Вот в чём открылось мне лицо Отелло.
Мой жребий посвящён его судьбе,
И мне нельзя в разгар его похода

Остаться мирной мошкой в тылу.
Опасности милей мне, чем разлука.
Позвольте мне сопровождать его
[Шекспир 1945: 24–25] —

к окончательному:

Я полюбила мавра, чтоб везде
Быть вместе с ним. Стремительностью шага
Я это протрубила на весь мир.
Я отдаю себя его призванью
И храбрости и славе. Для меня
Краса Отелло — в подвигах Отелло.
Мой жребий посвящен его судьбе,
И мне нельзя в разгар его похода
Остаться мирной мошкой в тылу.
Опасности милей мне, чем разлука.
Позвольте мне сопровождать его.
[Шекспир 1950: 33]

В последней редакции героиня говорит уверенно, как будто твердо выучив урок, или как умудренная жизненным опытом женщина, тогда как в предыдущих вариантах ее достаточно сбивчивая и не вполне внятная речь несла на себе явные признаки неподдельного волнения, естественного для совсем юной девушки, оказавшейся в столь непривычной ситуации.

В переводческой стратегии Пастернака было заложено противоречие, рода которого коренилась в его представлении о преимуществе прозаической речи над поэтической. «Шекспир объединил в себе далекие стилистические крайности, — писал он в апреле — мае 1946 г. в статье «Замечания к переводам из Шекспира»:

Его проза законченна и отделанна. Она написана гениальным комиком-деталистом, владеющим тайной сжатости и даром передразнивания всего любопытного и диковинного на свете.

Полная противоположность этому — область белого стиха у Шекспира. Ее внутренняя и внешняя хаотичность приводила в раздражение Вольтера и Толстого.

Очень часто некоторые роли Шекспира проходят несколько стадий завершения. Какое-нибудь лицо сперва говорит в сценах, написанных стихами, а потом вдруг раздражается прозой. В таких случаях стихотворные сцены производят впечатление подготовительных, а прозаические — заключительных и конечных [Пастернак 2003–2005 (5): 73].

По аналогии с приведенным тезисом можно сказать, что эволюция переводных текстов самого Пастернака от ранних редакций к позднейшим двигалась в сторону от поэтической экспрессивности к прозаической рассудочности, что делало высказывания персонажей ясными по смыслу и легкопроизносимыми, но в конечном счете ослабляло драматизм. Внутренняя борьба Пастернака-

прозаика с Пастернаком-поэтом оборачивалась раздвоением Пастернака — переводчика драматических произведений, интереснейшие находки которого в первоначальных редакциях им же самим последовательно уничтожались в последующих. В его переводческом методе уживались Шекспир и Толстой, но уживались конфликтно, и от издания к изданию Толстой все более отчетливо теснил Шекспира.

В финале 1-го акта Яго, озвучив свой дьявольский план мести обошедшим его в карьерном плане Отелло и Кассио, завершал монолог двустушием, которое в рукописи звучало открытой аллюзией к гётевской трагедии: «Так по рукам! И эту цену / Я заключаю сделку с сатаной» [Шекспир 1944: 31]. Но уже в первом издании переводчик не позволил себе подобной вольности, и замена оказалась хоть и приближенной к оригиналу, но лишенной остроты мысли: «Так по рукам! Кромешный ад и ночь / Должны мне в этом замысле помочь» [Шекспир 1945: 28].

В упоминавшейся сцене нападения на Кассио в 5-м акте в ответ на истерический возглас прибежавшей Бьянки, профессиональной проститутки, влюбленной в лейтенанта: «Насчет чего тут шум? О чем кричали?» — Яго в рукописи презрительно парировал: «Не вам кричали» [Шекспир 1944: 140]. В печатных изданиях и вопрос Бьянки «Кто звал на помощь? Что тут происходит?», и ответ Яго «Вот потерпевший» приобрели уныло-прозаичный оттенок бесстрастного полицейского протокола [Шекспир 1945: 118]. Яго, продолжавший унижать представительницу не самой престижной профессии, по тексту рукописи говорил ей: «Скромней, мадам. Вам вредно волноваться» [Шекспир 1944: 142], где в обращении *мадам*, разумеется, не было ничего специфически французского, зато читалась откровенная издевка. Но для печати оно было заменено на архаичное *сударыня* [Шекспир 1945: 119], в котором иронический оттенок либо полностью исчезал, либо оказывался слишком изысканно завуалированным и нехарактерным для Яго, привыкшего изъясняться вполне прямолинейно.

В заключительной сцене трагедии драматическое напряжение достигает пика, и речь шекспировских персонажей в пастернаковской рукописи становится максимально нервной и отчасти сбивчивой. Эмилия, ворвавшаяся в генеральскую спальню, сообщает о покушении на Кассио. На вопрос Отелло «Убит Родриго / И Кассио?» она в рукописи отвечала: «Нет, он остался жив», на что генерал сетовал: «Как, Кассио в живых? Все понапрасну» [Шекспир 1944: 150–151]. Но переводчика, видимо, смутило косноязычное «Кассио в живых», и в книге реплика Отелло вновь превратилась в протокольную: «Он жив? Напрасное кровопролитье», а чтобы не повторялось слово *жив*, вопрос Эмилии был видоизменен на «Нет, Кассьо не убит» [Шекспир 1945: 128]. Услышав предсмертный стон Дездемоны, не ставшей обвинять своего мужа, Эмилия на вопрос генерала «Кто это сделал?» в рукописи отвечала риторическим вопросом «Разве можно знать?» [Шекспир 1944: 151], а в печатных версиях заговорила в детективной логике: «Это скрыто тьмой» [Шекспир 1945: 129]. На реплику Отелло «Вы слышали, никто, она сказала» Эмилия отвечала: «Да, госпожа сказала, что никто», и тут вдруг генерал признавался: «Она сказала ложь и в преисподней. / Ее убийца я» [Шекспир 1944: 151]. В интонации этой реплики ощутимо трагическое сочувствие, которое Отелло испытывает к

своей виновной в измене, как он считает, жене. Но разговорный эллипсис, понятный в устах человека, только что из чувства долга совершившего убийство, не устроил переводчика, и в книжной версии реплика зазвучала холодно-отрешенно: «За эту ложь её сожгут в геенне. / Её убийца я» [Шекспир 1945: 129]. Следующая реплика Эмилии в рукописи рождалась в процессе осознания героиней случившегося: «Тем больше ей / Быть ангелом, а ты тем больший дьявол» [Шекспир 1944: 152], но в печатной редакции была заменена на результативную: «Тогда она / Тем больший ангел, чем ты больший дьявол» [Шекспир 1945: 129]. В ответ на нервный смех Отелло по поводу супружеской верности Дездемоны Эмилия в рукописи хоть и косноязычно, но с неподдельной болью утверждала: «Что ж, смейся на здоровье, правдолюбец. / Не многим ты удачней наумудрил, / Чем сам, несчастный, был ее достоин» [Шекспир 1944: 153]. В книге более отточенная формулировка зазвучала жестче и с осязаемой злобой: «Что ж, смейся и язвы, любитель правды. / Ты так же мало понимаешь в ней, / Как оценить жены не в состоянье» [Шекспир 1945: 131]. Дальше в рукописи Эмилия трагикомично ругалась: «Глупец, болван. Тупой, как нечистоты!» [Шекспир 1944: 153], а в печатной версии спокойно констатировала: «Глупец, болван. Бесчувственный, как камень» [Шекспир 1945: 131]. С появлением Яго и других она пыталась дать мужу шанс оправдаться: «Он говорит, что ты его уверил / В измене Дездемоны. Это ложь. / Ты на такую подлость неспособен. / Скажи публично. Все во мне кипит» [Шекспир 1944: 154]. Последняя строчка, в рукописи предельно эмоциональная, в книге в результате замены вновь получила «судопроизводственный» оттенок: «Изобличи при всех клеветника» [Шекспир 1945: 131]. Наконец, получив от Яго удар ножом, в ответ на восклицание Грациано «Упала. Он убил свою жену!» в рукописи Эмилия трагически-спокойно констатировала: «Убил. Кладите рядом с госпожою» [Шекспир 1944: 157], а в печатные издания вошел мелодраматический вариант «Кончаюсь. С госпожою положите» [Шекспир 1945: 135], в котором от издания к изданию точки в конце предложений многозначительно заменялись многоточиями.

В финале на вопрос Лодовико, представителя власти, как после всего случившегося следует назвать Отелло, в рукописи следовал ответ главного героя: «Мечтателем-убийцей из любви. / Я жертву чести приносил, как думал» [Шекспир 1944: 159]. В первом издании Отелло назвал себя «женоубийцей из слепой любви» [Шекспир 1945: 137]. А в окончательной редакции нашел с помощью переводчика формулировку, полностью свободную от романтических иллюзий: «Убийцей честным... Я не в гневе мстил, / А жертву чести приносил, как думал» [Шекспир 1951: 448]. В рукописи он давал такое объяснение происшедшему: «Вы скажете, что этот человек / Любил без меры и благоразумья, / Не ревновал, но раз, заревновав, / Сошел с ума» [Шекспир 1944: 162]. В первом издании переместились знаки препинания: «...Не ревновал, но, раз заревновав, / Сошёл с ума» [Шекспир 1945: 139], а в окончательной редакции на смену горечи раскаянья пришло самооправдание: «Вы скажете, что этот человек / Любил без меры и благоразумья, / Был не легко ревнив, но в буре чувств / Впал в бешенство» [Шекспир 1951: 451].

Приведенные примеры свидетельствуют о том, как вместе с торжеством стилистической гладкости из пастернаковского «Отелло» шаг за шагом уходил трагизм, присутствовавший в рукописной версии.

Источники

- Пастернак 2003–2005 — *Пастернак Б.* Полн. собр. соч. с приложениями: В 11 т. / Сост. и коммент. Е. В. Пастернак, М. А. Рашковской. М.: Слово/Slovo, 2005.
- Шекспир 1944 — *Шекспир В.* Отелло, венецианский мавр. Рукопись из семейного архива наследников И. С. Асмус [1944].
- Шекспир 1945 — *Шекспир В.* Отелло, венецианский мавр / Пер. Б. Пастернака. М.: ОГИЗ; Гос. изд-во худ. лит., 1945.
- Шекспир 1950 — Вильям Шекспир в переводе Бориса Пастернака: В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1950.
- Шекспир 1951 — *Шекспир В.* Трагедии. М.; Л.: Детгиз, 1951.
- Шекспир 1953 — *Шекспир В.* Избр. произведения. М.: Гослитиздат, 1953.
- Шекспир 1960 — *Шекспир У.* Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М.: Искусство, 1960.

* * *

Информация об авторе

Виталий Романович Поплавский

*режиссер, театр-студия «Горизонт»
Московского городского Дома учителя
Россия, 119017, Москва, Вишняковский
пер., д. 12, стр. 1*

Тел.: +7 (495) 951-50-33

✉ troil@rambler.ru

Information about the author

Vitaliy R. Poplavskiy

*Director, Theatre-Studio "Horizon"
of the Moscow Municipal House
for Teachers
Russia, 119017, Moscow, 12 Vishnyakovsky
Lane, Bld. 1*

Tel.: +7 (495) 951-50-33

✉ troil@rambler.ru

О. А. Светлакова^а

ORCID 0000-0002-2981-0360
✉ nerdanel63@gmail.com

Н. С. Настина^а

ORCID: 0000-0002-9382-2809
✉ nataliianast@mail.ru

^а Санкт-Петербургский государственный университет
(Россия, Санкт-Петербург)

МЕТАТЕАТРАЛЬНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ИНТЕРМЕДИЙ М. ДЕ СЕРВАНТЕСА В ПЕРЕВОДАХ А. Н. ОСТРОВСКОГО

Аннотация. Помимо прославленного «Дон Кихота» перу Мигеля де Сервантеса принадлежат также интермедии, опубликованные в 1615 г. в сборнике «Восемь комедий и восемь интермедий». В статье рассматривается перевод этих одноактных пьес на русский язык, сделанный А. Н. Островским, который, занимаясь переводами ведущих европейских драматургов, искал в испанской литературе не национально-кастильские, а универсальные пьесы, отражающие повседневную жизнь представителей любого народа. Анализируется перевод интермедий в прозе и в стихах, выделяются элементы испанского фольклора (танец, музыка, народные песни) и их адаптация переводчиком для русского читателя и зрителя. Островский, создатель русского национального театра, работал над интермедиями не только как переводчик, но и как режиссер, стараясь не упустить тех нюансов, которые, не будучи существенными для текста, могли оказаться ключевыми для постановки пьес на русской сцене. Так, в авторских ремарках часто указаны разъяснения некоторых понятий, свойственных испанскому быту, обществу, законодательству и т. п. Особое внимание уделено метатеатральности — факту говорения о театре в театре, когда драматургический текст существует внутри самого себя. Именно с помощью метатеатральных элементов в тексте персонажи Сервантеса высказывают мысли самого автора о мире сцены, а Островскому в своих переводах удалось найти и показать нам тонкую грань между вымышленным и реальным, на которой искусно балансирует театральное действие.

Ключевые слова: интермедии, Сервантес, метатеатральность, перевод, А. Н. Островский, театр, метатекст, универсальные реалии, персонаж

Для цитирования: Светлакова О. А., Настина Н. С. Метатеатральные элементы интермедий М. де Сервантеса в переводах А. Н. Островского // Шаги/Steps. Т. 6. № 3. 2020. С. 59–71. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-59-71.

Статья поступила в редакцию 9 апреля 2020 г.
Принято к печати 20 мая 2020 г.

O. A. Svetlakova^a

ORCID 0000-0002-2981-0360

✉ nerdanel63@gmail.com

N. S. Nastina^a

ORCID: 0000-0002-9382-2809

✉ nataliianast@mail.ru

^a St. Petersburg State University
(Russia, St. Petersburg)

METATHEATRICAL ELEMENTS OF M. DE CERVANTES' INTERLUDES IN OSTROVSKY'S TRANSLATION

Abstract. Beside the famous *Don Quixote*, Miguel de Cervantes also wrote interludes which were published in 1615 in the anthology *Eight comedies and eight interludes*. The article considers the translation of these one-act plays into the Russian language by A. N. Ostrovsky, who, while translating leading European playwrights, was going through Spanish literature looking for plays that reflected not national Castilian life but rather universal works that reflected the everyday life of representatives of any people. The article analyzes the translation of interludes in prose and verse, focuses on elements of Spanish folklore (dance, music, folk songs) and their adaptation by the translator for the Russian reader and spectator. Ostrovsky, who was a founder of the Russian national theater, worked on interludes not only as a translator, but also as a director, trying not to miss those nuances that, while not essential to the text, could be crucial to the plays' production on the Russian stage. Thus, the stage directions often contain explanations of certain concepts specific to Spanish life, society, legislation and so on. Special attention is paid to metatheatricality — the fact of speaking about the theater in the theater, when the dramatic text exists within itself. It is with the help of metatheatrical elements that Cervantes' characters express the author's thoughts about the world of the stage, and Ostrovsky in his translations managed to find and show us that fine line between the fictional and the real, on which theatrical action artfully balances.

Keywords: interludes, Cervantes, metatheatricality, translation, A. N. Ostrovsky, theater, metatext, universal realia, character

To cite this article: Svetlakova, O. A., Nastina, N. S. (2020). Metatheatrical elements of M. de Cervantes' interludes in Ostrovsky's translation. *Shagi / Steps*, 6(3), 59–71. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-59-71.

Received April 9, 2020

Accepted May 29, 2020

Интермедии Сервантеса, представленные в сборнике «Восемь комедий и восемь интермедий» 1615 г., расположены в строго определенном порядке и воплощают идею о возникновении и постепенном развитии театра, о его росте и росте заключенной в нем неведомой силы, и эту идею Сервантес выражает не словесно, а посредством логичного расположения своих одноактных пьес. За незамысловатым сюжетом и легкостью развития событий кроются глубинные размышления о существовании театра, о его философии и законах, о совокупности всех маленьких шестеренок-постулатов, заставляющих этот глобальный механизм двигаться. Работа театрального механизма была делом всей жизни другого, столь же значимого по величине своего вклада в мировой театр драматурга, А. Н. Островского, сумевшего, хоть и не будучи современником прославленного испанца, передать максимально полно посыл Сервантеса к зрителю, актеру, режиссеру — к каждому, кто так или иначе связан со сценой.

В начале 60-х годов XIX в. русское культурное сознание питает все больший интерес к Европе; писатели не становятся исключением. Островский отправляется в путешествие по европейскому Западу, его главной целью были отдых и желание запастись новыми впечатлениями. Драматург смолоду не любил путешествовать в одиночестве, и его спутниками в заграничной поездке 1862 г. стали артист Александринского театра Иван Федорович Горбунов и Макар Федосеевич Шишко — химик, заведовавший долгое время освещением сцен петербургских театров. Поездка началась 2 апреля и завершилась 26 мая 1862 г. За это время Островский и его спутники посетили Германию, Италию, Австрию, Чехию, Францию и Англию. Почти в каждом городе Островский посещает местные театры и подробно описывает свои впечатления от увиденного. Он пишет не только о мизансцене, но и о различии российских и зарубежных декораций, музыкального оформления. Первой увиденной им постановкой стал берлинский «Трубадур»:

Декорации, постановка, оркестр и выполнение совершенно увлекают. Здесь опера исполняется, как классический квартет. Кабы нам сколько-нибудь порядочное управление театрами, можно бы делать дело [Островский 1949–1953 (13): 175–304].

В дневниковых записях и личной переписке Островского наибольшее внимание привлекают не описания увиденных городов, а рассуждения о людях, которых писатель увидел по дороге, — представителях разных народов. В этих записях особый интерес представляют приписки его компаньона по заграничному путешествию И. Ф. Горбунова. В приписке к одному из писем Островского из Италии Горбунов добавляет:

Вообразите, здесь каждая баба, каждый работник говорят по-итальянски. Мы думали, думали, да и решили: должно быть, здесь такой обычай, давайте и мы по-итальянски. Так и сделали. Александр Николаевич с Шишко заговорили 23 апреля с 7 часов вечера, а я начну в пятницу после обеда [Лакшин 2004: 504].

Проникнувшись творчеством ведущих европейских драматургов, Островский берется за переводы Гольдони, Гоцци, Шекспира и Сервантеса. О скру-

пулезной работе над интермедиями свидетельствует письмо драматурга от 25 сентября 1883 г. к П. И. Вейнбергу:

Все это у меня готово, но я очень совестлив и боюсь показываться перед публикой, пока не уверен, что мой перевод совершенно близок к подлиннику, что мной перебраны все слова и фразы русского языка для выражения того или другого оттенка мысли Сервантеса и что уж больше ничего сделать нельзя [Островский 1949–1953 (12): 186].

Будучи одержимым великой целью создать русский театр, Островский искал у западных предшественников не национальные, а универсальные средства воздействия на зрителя, и Сервантес с его лукавой, но четко выверенной теорией драмы, выраженной в интермедиях, очень его привлекал. Оба драматурга работали над интермедиями в завершении жизненного пути, подводя итоги своего драматургического и переводческого труда. Островский переводит все восемь интермедий, но при его жизни были опубликованы только четыре. Он также перевел не вошедшую в сборник Сервантеса интермедию «Два болтуна», имеющую, как и другие интермедии, глубокую риторико-театральную эстетическую проблематику, иронически скрытую за моральным наставлением. Именно за интермедии Островский ставит Сервантеса выше Лопе де Веги, яркого создателя испанского национального театра, о чем подробно пишет А. Л. Штейн [1974] в статье «Островский и мировая драматургия», приводя рассуждения самого драматурга. В рецензии на постановку комедии Лопе «Лучший алькальд — король» Островский хвалит эту пьесу за ее народность, патриотизм, верность истории, но замечает, что сюжет комедии слишком изобилует национальным испанским колоритом, а не универсальными элементами: «Современник Лопе де Вега, Сервантес взял гидальго, взял грациозо, но сделал из них людей, а не испанцев», — пишет Островский в отзыве о бенефисе Ермоловой в 1883 г.

Но в том-то и дело, что испанское благородство совсем особого сорта, и рекомендовать его не годится, потому что оно нам не ко двору <...> Для нас интересно, каковы люди вообще, а не то, каковы желали быть испанцы [Островский 1949–1953 (13): 163].

Островский питал глубокое уважение к таланту Лопе и к Испании в целом, но для него было важно показать, насколько изложенные в тексте реалии применимы и к русскому человеку.

В. Ю. Силюнас [1995], говоря об испанском театре, не раз подчеркивал значимость в нем карнавального элемента — фейерверка музыки, сценографии, зрелищных представлений, которые собраны воедино в сервантесовских интермедиях. Интермедия, она же интерлюдия, она же *entremés*, как любая из множества видов одноактных театральных драм, сформировалась ко времени Золотого века испанского театра (1-я треть XVII в.) в структуре классического корраля в качестве промежуточных одноактных развлекательных действий, обычно карнавально-площадного характера. В основе интермедии или, впоследствии, в ее конце обязателен танец или драка (в европейской топике любовные объятия, драка и танец имеют тройственное единство и легко под-

меняют друг друга). У Сервантеса эти элементы всегда завершают каждую интермедию, что является жанровой особенностью этих одноактных пьес. Смысл интермедии должен быть легко опознаваем; поэтому Островский часто обращается к традиционно повторяемой структуре персонажей, а наполненность фольклорными элементами дает интермедии возможность обращаться к зрителю, тем самым мгновенно добиваясь реакции публики. Интермедия базируется на свободе и смехе, в ней не место серьезной авторской дидактике. Фарсовые, иероглифически наглядные по театральной форме высказывания, с одной стороны, несут глубоко нравственную идею, с другой — легки и полны юмора.

Чтобы сделать обозримой задачу выявить художественные стратегии, которыми пользовался Островский-переводчик, мы остановили внимание на переводах метатеатральных элементов, которыми изобилуют интермедии Сервантеса. Метатеатральность объясняет театр внутри театра, обнажает его законы, очерчивает тонкие грани взаимодействия в треугольнике «актер — режиссер — зритель». Дуализм мира театра и мира вне его проявляется сквозь основные сценические категории: пространство сцены и зала, иерархия (иногда условная) актеров и режиссера, преобразование и переосмысление давно известных искусству истин. Чтобы сделать данную тему обозримой, нами избран один, наиболее наглядный и при этом противоречивый прием метатеатральности, заложенный в определенном для каждой комедии персонаже, обладателе особой миссии — донести до других персонажей на сцене, а вместе с ними и до зрителя, идею о функции театра и предназначении людей в нем. Метатеатральность — это привилегия автора, он создает и сам видит созданное. Она возникает в тот момент, когда драматургический текст, звучащий со сцены, находит парадоксальную форму говорения внутри себя. Сервантес реализует этот принцип, вводя персонажей, которым дает слово. В свою очередь, Островский адаптирует эти элементы для русского читателя, чтобы не потерять так ярко показанный Сервантесом мир, где не видна грань между театром и жизнью, между реальным и вымышленным. Для достижения этой цели он неустанно совершенствует свой испанский. П. Д. Боборыкин в своих мемуарах «За полвека» признает способность драматурга к изучению языков:

Быть может, из наших первоклассных писателей Островский оставался самым ярким, исключительным бытовиком по своему душевному складу, хотя он и был университетского образования, начитан по русской истории и выучился даже на старости лет настолько по-испански, что переводил пьески Сервантеса [Боборыкин 1965: 296].

Драматургу также близки приемы метадрамы, которые он использует и в своих пьесах, наделяя персонажей особой функцией: говорить о театре в театре, доносить до зрителя мысль автора. Михаил Отрадин [2017] в открытой лекции в рамках совместного проекта «Прагмемы» и БДТ им. Товстоногова «Эпоха просвещения» утверждает, что главная задача драматурга — не говорить о герое, а сделать так, чтобы тот сам рассказал о себе. Мы попробуем рассмотреть то, что говорят о себе персонажи интермедий Сервантеса, которые обрели стараниями Островского возможность быть услышанными и понятыми русским читателем.

Если придерживаться версии о том, что интермедии расположены согласно расширению метатекста, то цикл по праву открывает «Судья по бракораз-

водным делам». В этой пьесе нет открытой аллюзии на театр и его законы, которым подчиняется все живое, — действие происходит в зале суда; трудно представить место более аскетичное. Впрочем, Сервантес строит фабулу так, что выступление перед судьей изнуренных совместной жизнью семейных пар начинает напоминать площадные концерты, где каждому «потерпевшему» отведена собственная роль. Мы отмечаем, что имена есть не у всех персонажей, а только у женщин; что недовольные своим браком мужчины представляют разные сословия и возрастные категории: старик, солдат, подлекарь, крючник. Отдельного восхищения талантом Островского-переводчика заслуживают его подробные и вместе с тем доступные разъяснения этих понятий; он уточняет, что подлекарем ранее называли фельдшера, которым стал сервантесовский *cirujano*, а крючником стал *ganapán* — кроме ‘носильщика’, также ‘грубый, неотесанный мужик’ [Сервантес 2011: 980]. Пьеса завершается появлением двух музыкантов, а приглашение на пир в честь воссоединения одной из пар становится призывом последовать их примеру. Уже в первой интермедии Сервантес вводит «людей сцены» — тех, чье появление окончательно убеждает читателя и зрителя, что они становятся свидетелями полноправного театрального действия с веселой пляской в конце. «*Más vale el peor concierto que no el divorcio mejor*», — заключают испанские музыканты [Cervantes 1868: 14]. У Островского они подводят итог строками о том, что «плохое примиренье все же лучше, чем развод» [Сервантес 2011: 989]. Мастер русского слова, желая достичь максимальной точности в переводе с испанского, сумел передать сервантесовский каламбур с помощью слова *concierto*, которое кроме буквально-го перевода ‘концерт’ имеет значение ‘согласие, примирение’.

Интермедия «Вдовый мошенник, именуемый Трамбагос» является второй по составленному Сервантесом порядку, но Островский в своем сборнике делает ее заключительной. Изначально кажется, что здесь не место танцам и грубому веселью, ведь Трамбагос вдовец, скорбящий о безвременно ушедшей жене. Однако позже становится заметно: что бы ни происходило вокруг, его на самом деле более всего интересует некий новейший прием боя на рапирах («Да, без рапиры мой сеньор жить не может: отнимите — так он умрет, ему и жизнь не в жизнь!») [Там же: 991]. В этой интермедии Сервантес совершает революционный шаг, перейдя на стихи. Однако Островский не спешит следовать за оригиналом. Интермедия также переведена стихами, но в моменты, когда персонажи усиливают сказанное посредством пословиц и поговорок, они переходят на прозу. Так, Писпита у Сервантеса не выбивается из общего стихотворного строя («*No te penes, pues vale mas aquel que Dios ayuda, que el que mucho madruga: ya me entiendes*» [Cervantes 1868: 23]), а у Островского ее высказывание в прозе становится даже более проникновенным: «Не печалься, дороже стоит тот, кому помогает бог, чем тот, кто сам очень старается. Ты меня понимаешь?» [Сервантес 2011: 997]. Дословно переведя *ya me entiendes*, Островский ставит отсутствующий в оригинале знак вопроса, словно ждет от читателя подтверждения понимания. Поговорка в прозе достается и Мостренке: «Дурнушке горя нет, коли ловка: дурен дьявол» [Там же]. Родается поразительный контраст, с одной стороны, социальной и моральной низости, с другой — предельного изящества слова: сюжет о ссоре трех девок из-за вора изложен в прекрасных стихах, фейерверк шуток и игры слов напоминает лучшие шекспировские комедии. Даже слуга, не центральный, но стоящий ближе

всех к автору персонаж (такой есть в каждой интермедии), носит имя Вадемекум (на латыни «иди со мной»); нам остается решать, призывает ли нас Сервантес не бояться удовлетворить любопытство и погрузиться в мир театра или требует от персонажей не наглеть и подчиниться авторской воле. В уста Вадемекума вложены авторские мысли, как если бы он наблюдал за действием со стороны. Вопросительное *¿Melíndricos?*¹ Островский переводит убедительно-раздражительным «Одно жеманство!» [Там же: 996], чем подчеркивает пренебрежительное отношение автора к происходящему, выраженное суффиксом. Возможно, именно здесь Сервантес впервые объясняется с читателем. Иначе нельзя толковать этот острейший и очень неприятный для сторонника жанрово-стилевой чистоты контраст, который в противном случае предстает бессмысленно циничным. Нам дается понять, что на самом деле речь идет не о жизни городских бедняков и их бедах, а о жизни того невероятного мира, в котором огромную роль играет музыка, в котором Ла Мостренка, краса мадридской панели, лихо вставляет в свою речь латинские слова («En Roma se han sentido tus desgracias y hante dado botines sine número»² [Cervantes 1868: 31]), как делал это Санчо Панса. Островский почтительно относится к этой речевой особенности персонажей и оставляет неизменной фразу Чикизнакэ «sicut erat in principio»³ [Сервантес 2011: 998]. И в это торжество жанрового противоречия вмешивается Эскарраман — национальный испанский танец. Здесь он является самостоятельным персонажем, но при этом остается скорее танцем, чем человеком. Он появляется в лохмотьях, закованный в цепи и кандалы: а как иначе, если эскарраман считался верхом неприличия, самой постыдной пляской! Эскарраман в опале, он неподвижен и поначалу ничего не говорит, давая окружающим возможность озвучить их опасения. После долгой паузы мы узнаем, что он был пленен турками, но сбежал, а теперь с грустью думает о том, что забыт народом. Поведая о своих злоключениях в плену, Эскарраман признается: «Мне б только славы, хоть на части рвите! Эфесский храм сожгу я за нее!» [Там же: 1006]. Слава, признание и горячая, живая любовь народа по праву принадлежат ему, о чем наперебой говорят остальные: «Ты стал божественным, чего ж еще? По площадям и улицам поют, а на театрах про тебя танцуют, ты служишь темой для поэтов лучшей...» [Там же]. Под ритмы народных песен безутешный пленник на наших глазах становится вихрем, беспощадной и всеобъемлющей стихией. «Viva, viva Escarramán!» — восклицают герои в радостном порыве, а с ними и Островский, заменив привычное *да здравствует* на более живое: «Да цветет Эскарраман!», ведь этого по праву заслуживает «flog y fruto de los bailarines» в испанском оригинале [Cervantes 1868: 32] («краса и цвет танцоров» в переводе Островского [Сервантес 2011: 1006]).

Столь же громким и по праву победным, как во «Вдовом мошеннике», кличем заканчивается интермедия «Театр чудес»: «Да здравствуют Чиринос и Чанфалья!» [Там же: 1067]. В «Театре чудес» и «Саламанкской пещере» Сервантес превосходит меру сложности обычной пьесы и переходит к прямому, насколько это возможно, объяснению своего видения театрального искусства в форме пьесы-метафоры. Островский не последовал логике Сервантеса в рас-

¹ «Жеманство» + уменьшительно-ласкательный суффикс *-ico-*.

² «Без счета» (в значении «очень много»).

³ «Как это было в начале».

положении пьес и начал работу над переводами с «Театра чудес» и «Саламанкской пещеры», так как именно эти интермедии наиболее метатеатрализованны. Но в 1883–1884 гг., когда драматург готовил четыре своих перевода к первой публикации, он расположил их строго в сервантесовском порядке: «Судья по бракоразводным делам», «Бдительный страж», «Театр чудес» и «Саламанкская пещера». Такое следование замыслу автора лишней раз доказывает уважение Островского к миниатюрным пьесам Сервантеса и искреннее восхищение ими.

В «Театре чудес» метатеатральность проявляется во взаимодействии непонимающего зрителя с театром пройдох, Чиринос и Чанфальи. Чудес их театра не будет без зрителя, который готов их увидеть. А может, без зрителя, который только думает, что готов, ведь в конечном итоге публика неспособна принять представление. И дело не в том, что зритель не обладает заявленными Чанфальей качествами («no tener raza de confeso o no ser habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio»⁴), напротив, представляя собой «gente descuidada, crédula y nada maliciosa»⁵ [Cervantes 1868: 146]), а в том, что чудесный театр изначально задуман хитрецами для того, чтобы его не понять. Островский же любовно называет недостойных увидеть чудеса «перекрещенцами», зная, что из обращенных в христианство евреев и арабов состояла внушительная часть испанского общества. Сам театр — «дурацкое чудо»: его устраивает Тонтонелло (Дурачина в переводе Островского [Сервантес 2011: 1059]), дурак, способный на чудеса. Театр не будет существовать без обмана, без нотки лжи, так необходимой зрителю, чтобы с помощью собственного воображения довести представление до совершенства на пике двух миров.

Персонажи Бенито и Кастро — не народ, они только публика — то, во что народная стихия превратилась за границей рампы при создании профессионального театра. Сервантес не скрывает своего презрения к той драме, что готова беспрестанно угождать безвкусию публики, и высмеивает своих современников, авторов комедий, к которым приписывает себя Гобернадор:

Veinte y dos comedias tengo, todas nuevas, que se ven las unas a las otras; y estoy aguardando coyuntura para ir a la corte y enriquecer con ella media docena de autores. (Я написал двадцать две комедии, все новые, и одна другой стоит. И я жду только случая отправиться в столицу и обогатить ими с полдюжины антрепренеров) [Cervantes 1868: 145; Сервантес 2011: 1061].

Островский изначально объясняет читателю, что возвышенность Гобернадора — не что иное, как напускная спесь, чтобы мы при прочтении не питали иллюзий: «Гобернадор, хотя слово громкое, но оно значит: бургомистр местечка, не более» [Сервантес 2011: 1057]. Но даже при почти безнадежном положении драмы, где, по словам Гобернадора, «los poetas son ladrones unos de otros»⁶, Сервантес и Островский признают, что без жестокого восторга зала у

⁴ «Из тех, которые имеют в крови хоть какую-нибудь примесь от перекрещенцев или которые родились и произошли от своих родителей не в законном браке» (здесь и далее пер. А. Н. Островского).

⁵ «Ленивы, легковерны и простодушны».

⁶ «Поэты постоянно воруют один у другого».

театра не может быть никаких магических свойств, а только занавес и подмости. Только зритель, даже такой приземленный и надменный, как семейство Кастро, делает театр театром; только при визге дочери Репольо нелепый карлик, «дьявол и домовый», становится настоящим музыкантом, «*mu muy bien christiano y hidalgo de solar conocido*» [Cervantes 1868: 147]. Мы снова оказываемся в ситуации, когда Островский, не умаляя важности перевода текста, блестяще выполняет сложную задачу — задачу суметь внушить зрителю верное отношение к персонажу. Из имени *Rabelin* (*rabel* означает музыкальный инструмент сродни лютне) Островский делает *Каранурика*: это имя хоть и не отражает сущности музыканта, зато заставляет нас снисходительно улыбнуться бедняге.

Сервантес настолько искусно выстраивает парадокс в действии пьесы, что мы уже не удивляемся тому, как дерзко Иродиада, библейская иудейка, отплясывает бесславную сарабанду с племянником старого Репольо. Стирается грань между театром и жизнью, между разными реальностями, и недаром в «Театре чудес» момент истины — появление кавалерийского фурьера, требующего разместить солдат на постой, фурьера, который не видит чудес и не желает в них верить, — завершается страшной дракой.

Наибольшей точности при переводе Островский достигает там, где автор вкладывает в уста простого народа мудрые изречения, вплоть до латинских максим: в подобных ключевых, знакомых читателю в том числе и по «Дон Кихоту» моментах находят отражение установки сервантесовских эстетических девизов. Перевод сюжетно ничего не значащей реплики из «Театра чудес» — «*Todo lo nuevo aplace, señor padre*» [Cervantes 1868: 151], — неоднократно корректируется, для слова *aplace* перебираются варианты «заманчиво», «приятно», «манит». Переводчик понимает, насколько важна эта реплика, которая в некотором роде обличает современный ему театр, и в конце концов находит: «Все новое з а м а н ч и в о». Именно это слово определяет зачарованность зрителя волшебным театром, а нас — мастерством автора. Критик А. В. Дружинин писал об Островском: «Его действующие лица говорят так, что каждой своей фразой выказывают себя сами: весь свой характер, все свое воспитание, свое прошлое и настоящее» [Дружинин 1983: 267]. Это кредо Островского-драматурга не оставляет и Островский-переводчик. Театр, способный довести происходящее до подобного апогея, где стираются границы реального и вымышленного, возвышенного и приземленного, земного и дьявольского, действительно вправе крикнуть «да здравствует!» во славу своего мастерства и устроить «*fiesta de cuatro capas*» [Cervantes 1868: 152], более известное нам и Островскому как «пир горой» [Сервантес 2011: 1065].

«Пир горой», по версии Островского, ждет и персонажей другой интермедии, «Бискаец-самозванец» [Там же: 1061]. Здесь в оригинале стоит «*todo saldrá en la colada*» [Cervantes 1868: 56], дословно означающее, что все «выйдет при стирке», «отстирается», т. е. станет чистым, пригодным для веселья. Переводчик не стал переводить буквально, а заменил фразу на более нам привычную: «Принимаем приглашение, и пойдет у нас п и р г о р о й».

В «Бискайце» метатеатральность проявляется в традиционной комедии обмана, в маленьких хитростях, которые, переплетаясь, создают сюжет интермедии, а завершается все появлением музыкантов. Брихида, предвкусная

⁷ «Очень добрый христианин и идальго, от известного корня».

веселый праздник, говорит: «*Y yo me haré rajas bailando en la fiesta*» [Cervantes 1868: 54]. Мигель Кероль Гавальда в книге «Музыка в творчестве Сервантеса» объясняет *hacerse rajas* как танцевальное движение, которое требует разворота всего тела [Gavaldà 2005: 40]. Островский, в свою очередь, устами Брихиды придает идиоме логическую завершенность: «Я переломлюсь, танцуя на сегодняшнем вечере» [Сервантес 2011: 1055].

В этой интермедии перед переводчиком стояла особенно сложная задача — передать «неверный» испанский бискайца, и Островский прекрасно с этим справился. Так, фраза «*Vizcaíno, manos bésame vuestra merced, que mándeme*» переводится как «Бискаец ручки целуется. Вашей милости приказывать» [Там же: 1051]. Сервантесовское *ninfa*, которое не оставляет никаких сомнений насчет морального облика героини, он передает более тактичным «моя красавица» [Там же: 1045]. В ремарках автора Островский позволяет себе некоторые уточнения для актеров и заменяет простое «входит» (*entra*) на «показывается в дверях». И главное, переводчик намеренно воссоздает игру слов во фразе «пехота испанская заслуживает уважения от всех наций» (*la infantería española lleva la gala a todas las naciones*) и пишет примечание: «Тут шутка. Испанской инфантерией в то время называли пешую театральную публику» [Там же: 1046]. Для Островского важно, чтобы и те, кто не владеет языком первоисточника, на протяжении всей пьесы понимали, что вовлечены в вихрь театрального действия.

Особенно ярким проявлением метатеатральной рефлексии в драматургии Сервантеса можно считать «Саламанкскую пещеру». Сюжет ее не новый и встречался еще во французских фавлио XII–XIII вв. Леонарда провожает своего мужа Панкрасио в путь, при этом они неустанно обмениваются любезностями, а служанка Кристина громко восхищается их нежностью и называет пару образцовыми супругами. Стоит Панкрасио уехать, мы узнаем, что женщины ждут любовников: Сакристана и Цирюльника. В подготовку праздника случайно вмешивается бедный студент из Саламанки, просящийся на постой, ему стелют на соломе в сенях и уже готовятся к веселому празднику, в разгар которого неожиданно возвращается Панкрасио. Тут-то и появляется юный саламанкиец и на просьбу Панкрасио показать, каким чудесам он научился в Саламанкской пещере, вызывает двух «дьяволов в человеческом обличье» — Цирюльника и Сакристана, запертых в кладовке. В этой интермедии все играют перед всеми, зритель одновременно наблюдает несколько «представлений»: Леонарда искусно лишается чувств перед отъездом мужа, ей вторит Кристина, которой тоже выгодна эта игра. Избавившись от чрезмерной заботы мужа, хозяйка восклицает: «¡Allá, darás rayo, en casa de Ana Díaz!»⁸ [Cervantes 1868: 159]. Островский вкладывает в ее уста более понятную нам фразу: «О, чтоб провалиться тебе в преисподнюю, лазутчику!» [Сервантес 2011: 1070], не выходясь при этом из заявленной автором необходимости упомянуть мир дьявольщины. Появившийся Студент, «величайший оборванец в мире», сначала не вызывает подозрений у хозяйки, только Сакристану немного не по себе от присутствия странного гостя («этот Студент меня пугает; я бьюсь об заклад, что он знает по латыни больше меня» [Там же: 1073]). С приходом просто-

⁸ Это выражение используется, когда речь идет о долгожданном уходе неприятного гостя. Русским эквивалентом может стать «Скатертью дорожка» или «Катись отсюда». Под «домом Аны Диас» (*casa de Ana Díaz*) подразумевается ад.

душного мужа Цирюльник и Сакристан вынуждены играть в жестокой пьесе Студента, где есть место и Леонарде с Кристиной; для женщин игра меняет типичную комедию любовного треугольника на настоящий детектив, виной которому невиданные чудеса. Это сторона внешне всесильных, но лишь поверхностно управляющих собственно действием театральных персон в широком смысле слова — режиссеров, актеров, постановщиков, почти не спрашивающих себя о конечной цели упоительной игры; они наслаждаются ею как таковой. В момент розыгрыша Панкрасио, после переполюха, становящегося настоящим упоением для участников вечеринки, мы вдруг понимаем, что на самом деле веселье и счастье собравшихся не в утехам плоти, а в утехе игры и риска. Только сейчас они поют в полный голос, острят и рифмуют с настоящим вдохновением, танцуют с пылом, живут *legi artis*. Беспощадный к публике режиссер способен заставить зал трепетать от страха, отказаться от всего святого и верить ему одному, даже если сам он — бедный Студент из Саламанки. Панкрасио жадно и с любопытством внимает речам Студента, а тот наслаждается своим положением кукольника среди «малознающих людей» (*los que poco saben*) — так он обращается ко всем присутствующим в своей песне о Саламанкской пещере [Cervantes 1868: 173]. Впрочем, сам Островский, как и Сервантес, готов смеяться над всеобщим нелепым благоговением, он тоже видит в героях и нас, зрителях, невежд и сопровождает интермедию пояснением:

Там [в Испании] так называемого простого народа не было, все были идальги, и умственное развитие женщин и образование, или, лучше сказать, невежество их, во всех классах были одинаковы [Сервантес 2011: 1070].

Не обошлось в «Пещере» и без эскаррамана, который, как и остальные танцы, изобретен в аду, где все подобные вещи «имеют начало и происхождение». Об эскаррамане робко мечтает Леонарда, но не смеет его танцевать «из скромности и из уважения к положению». Заслуживает восхищения то, как Островский передает ее тайную страсть к вызывающему танцу: в то время как Леонарда Сервантеса говорит: «*tengo mis puntas y collar escarramanesco*»⁹ [Cervantes 1868: 174], переводчик делает ее «помешанной на эскаррамане» [Сервантес 2011: 1080]. Это запретное желание могло бы уличить ее в том, что она не так кротка и невинна; но Панкрасио слишком опьянен диковинными рассказами Студента о волшебной пещере, чтобы фраза жены показалась ему подозрительной. К тому же она добавляет, что не осмеливается танцевать из скромности и уважения к положению. Очарованность Саламанкской пещерой, где любой невежда становится академиком, где более нечего желать («*ninguna cosa manca*» [Cervantes 1868: 174]), если верить песенке Студента, — вещь опасная для простого смертного, так что Панкрасио, а вместе с ним и любому зрителю, и в самом деле необходимо всеисилие, насколько это возможно для обыкновенного человека. Парадокс Панкрасио, имя которого переводится как «всевластный» (от греч. *παν* ‘всё’, *κράτος* ‘сила, власть’), в том, что он благо-

⁹ Идиоматическое выражение *tener sus puntas y collar* означает ‘гордиться чем-либо, выставить что-либо напоказ’. Следовательно, в данном случае Леонарда хвастается тем, что умеет танцевать эскарраман.

гоейно бессилён перед этим театром, рожденным из обмана и открывающим человеку мир одновременно дьявольский и божественный, сакральный мир поиска истины искусством, равным игре. Именно Панкрасио Сервантес уготовил участь зрителя, неизбежный удел для каждого смертного в какой-то его час. Даже самый всемогущий из нас становится бессильным перед масштабным, пугающим в своем величии театральным действием.

В начале 1886 г. Островский возвращается к проверке и исправлению переводов интермедий для издания Н. Г. Мартынова. Записи из его дневников свидетельствуют о том, что в течение многих месяцев он занимается исправлением переводов [Островский 1949–1953 (13)]. Определенные трудности представляла для Островского транскрипция испанских имен, о чем свидетельствуют поправки, которые он вносил при дальнейшей обработке текста Так, *Альдонца* исправлено на *Альдонса*, *Лоренца* — на *Лоренса* и т. д. В интермедиях «Саламанкская пещера», «Театр чудес», «Два болтуна», «Ревнивый старик» и «Бискаец-самозванец» Островский ввел деление на сцены, хотя в оригинале они отсутствуют.

В письме к П. И. Вейнбергу от 7 декабря 1883 г. Островский упоминает Сервантеса, «умнейшего человека своего века, отлично знающего Испанию во всех отношениях и истинного реалиста», и пишет:

Я думаю, довольно будет сказать, что эти небольшие произведения представляют истинные перлы искусства по неподражаемому юмору и по яркости и силе изображения самой обыденной жизни. Вот настоящие образцы того, что в живописи называется жанром! Вот настоящее высокое реальное искусство! Сами испанцы говорят, что в своих интермедиях Сервантес является «más Cervantino» {Наиболее Сервантесом.} [Там же (16): 90–91].

Уже страдая от тяжелой болезни в последние свои дни, Островский продолжал редакции испанских переводов, ежедневно вычитывал неточности и делал правки в интермедиях, чувствуя ответственность перед великим Сервантесом и мировым театром.

Источники

- Боборыкин 1965 — *Боборыкин П. Д.* Воспоминания. Т. 1: За полвека. М.: Худ. лит., 1965. (Серия литературных мемуаров).
- Островский 1949–1953 — *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.: Гослитиздат, 1949–1953.
- Сервантес 2011 — Интермедии в переводе А. Н. Островского // Сервантес Сааведра М. де. Восемь комедий и восемь интермедий, новых, ни разу не представленных на сцене. СПб.: Наука, 2011. С. 980–1096. (Лит. памятники).
- Cervantes 1868 — *Cervantes Saavedra M. de.* Los entremeses. Madrid: Imprenta de Faspas y Roig, 1868.

Литература

- Дружинин 1983 — *Дружинин А. В.* Литературная критика. М.: Сов. Россия, 1983.
- Лакшин 2004 — *Лакшин В. Я.* А. Н. Островский. 3-е изд. М.: Geleos, 2004.
- Отрадин 2017 — *Отрадин М.* Люди театра в театре А. Н. Островского: [Лекция] // PRAGMEMA: [Канал на YouTube]. 2017. 11 авг. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SswrLhxLVoU&index=13&list=PLpbYZNrepOWAF4ZygbSFRx3kSvRZ7R-S2http>.

- Силюнас 1995 — *Силюнас В. Ю.* Испанский театр XVI–XVII вв.: от истоков до вершин. М.: Культура, 1995.
- Штейн 1974 — *Штейн А. Л.* Островский и мировая драматургия // Литературное наследство. Т. 88: А. Н. Островский: Новые материалы и исследования / Гл. ред. В. Р. Щербина. Кн. 1. М.: Наука, 1974. С. 43–74.
- Gavaldà 2005 — *Gavaldà M. Q.* La música en la obra de Cervantes. Madrid: Centro de estudios Cervantinos, 2005.

References

- Druzhinin, 1983 — Druzhinin, A. V. *Literaturnaia kritika* [Literary criticism]. Moscow: Sovetskaiia Rossiia. (In Russian).
- Gavaldà, M. Q. (2005). *La música en la obra de Cervantes*. Madrid: Centro de estudios Cervantinos. (In Spanish).
- Lakshin, V. Ia. (2004). *A. N. Ostrovskii* [A. N. Ostrovsky] (3rd ed.). Moscow: Geleos. (In Russian).
- Otradin, M. (2017, August 11). Liudi teatra v teatre A. N. Ostrovskogo [People of the theater in the theater of A. N. Ostrovsky] (A lecture). *PRAGMEMA*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=SswrLhxLVoU&index=13&list=PLpbYZNrepOWAF4ZygbSFRx3kSvRZ7R-S2http>. (In Russian).
- Shtein, A. L. (1974). Ostrovskii i mirovaia dramaturgiia [Ostrovsky and world drama]. In V. R. Shcherbina (Ed.). *Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage], T. 88: *A. N. Ostrovskii: Nove materialy i issledovaniia* [Vol. 88: A. N. Ostrovsky: New materials and research] (Part 1), 43–74. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Siliunas, V. Iu. (1995). *Ispanskii teatr XVI–XVII vv.: ot istokov do vershin* [Spanish theater of the 16th–17th centuries: From the sources to the peaks]. Moscow: Kul'tura. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Ольга Альбертовна Светлакова

*кандидат филологических наук
доцент, кафедра истории зарубежных
литератур, филологический факультет,
Санкт-Петербургский государственный
университет
Россия, 199034, Санкт-Петербург,
Университетская наб., д. 11
Тел.: +7 (812) 328-94-31
✉ nerdanel63@gmail.com*

Наталья Сергеевна Настина

*магистр
кафедра истории зарубежных
литератур, филологический факультет,
Санкт-Петербургский государственный
университет
Россия, 199034, Санкт-Петербург,
Университетская наб., д. 11
Тел.: +7 (812) 328-94-31
✉ nataliianast@mail.ru*

Information about the author

Olga A. Svetlakova

*Cand. Sci. (Philology)
Associate Professor, Division of History
of Foreign Literatures, Department
of Philology, St. Petersburg State University
Russia, 199034, St. Petersburg,
Universitetskaya Emb., 11
Tel.: +7 (812) 328-94-31
✉ nerdanel63@gmail.com*

Nataliia S. Nastina

*MA (Philology)
Division of History of Foreign Literatures,
Department of Philology, St. Petersburg
State University
Russia, 199034, St. Petersburg,
Universitetskaya Emb., 11
Tel.: +7 (812) 328-94-31
✉ nataliianast@mail.ru*

Т. Г. Чеснокова

ORCID: 0000-0001-9326-4520

✉ tchesno@bk.ru

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

А. Н. Островский — переводчик Шекспира: «УСМИРЕНИЕ СВОЕНРАВНОЙ» (ИСТОРИЯ, ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ, ТВОРЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ)

Аннотация. Судьба прозиметрического перевода «Укрощения строптивой», выполненного в середине 1860-х годов А. Н. Островским и получившего название «Усмирение своенравной», противоречива. Четырежды изданный при жизни автора и продолжавший регулярно переиздаваться вплоть до конца XIX в., он и в последующие десятилетия пользовался заслуженным вниманием шекспироведов и исследователей творчества Островского. Несмотря на это, перевод так и не был поставлен на сцене, а его высокая оценка историками литературы не помешала его вытеснению позднейшими русскоязычными версиями.

Рассматривая историю изучения «Усмирения своенравной», автор статьи подчеркивает значение работ М. М. Морозова, глубоко проанализировавшего творческие принципы Островского-переводчика, и в то же время отмечает необходимость уточнения и дополнения некоторых положений, выдвинутых ученым. В статье обосновывается представление о значении сказочного элемента в жанровой структуре перевода, отмечаются сдвиги в трактовке характеров. Сопоставляя «Усмирение своенравной» с оригинальным развитием шекспировских мотивов в комедии Островского «Бешеные деньги», автор подчеркивает значение обеих версий сюжета об укрощении в творчестве русского писателя, намечает перспективы дальнейшего изучения переводного текста.

Ключевые слова: А. Н. Островский, У. Шекспир, «Усмирение своенравной», перевод, «одомашнивание», жанр, характер, творческие параллели, «Бешеные деньги»

Для цитирования: Чеснокова Т. Г. А. Н. Островский — переводчик Шекспира: «Усмирение своенравной» (история, жанровое своеобразие, творческие параллели) // Шаги/Steps. Т. 6. № 3. 2020. С. 72–92. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-72-92.

*Статья поступила в редакцию 10 марта 2020 г.
Принято к печати 4 апреля 2020 г.*

© Т. Г. ЧЕСНОКОВА

T. G. Chesnokova

ORCID: 0000-0001-9326-4520

✉ tchesno@bk.ru

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

**A. N. OSTROVSKY — TRANSLATOR
OF SHAKESPEARE: “USMIRENIE SVOENRAVNOI”
(*THE TAMING OF THE SHREW*)
(ITS HISTORY, GENRE AND LITERARY PARALLELS
IN THE ORIGINAL WORKS)**

Abstract. The fate of A. N. Ostrovsky’s prosimetric translation of *The Taming of the Shrew*, which appeared in the mid-1860s under the title “Usmireniie svoenravnoi”, was contradictory. Regularly re-published up to the end of the 19th century, it deservedly attracted the attention of Shakespeare and Ostrovsky scholars during the subsequent decades. In spite of this, the translation has not been staged, and the high regard in which it is held by historians of literature did not prevent its displacement by later Russian-language versions. In surveying the history of the study of “Usmireniie svoenravnoi”, the author of the article emphasises the significance of studies by M. M. Morozov, who deeply analysed the creative principles of Ostrovsky the translator; at the same time, she notes the necessity of supplementing and clarifying some of Morozov’s propositions. She also argues that the fairy-tale element is as important for the genre structure of the translation as the “realistic” one and notes that the characters are slightly transformed. The author compares the translation with Ostrovsky’s creative use of Shakespearean motifs in his comedy *Money to Burn*, stresses the importance of the two “taming” plots in the Russian writer’s works, and outlines the prospects for further study of the translation.

Keywords: A. N. Ostrovsky, Shakespeare, *The Taming of the Shrew* (“Usmireniie svoenravnoi”), translation, “domestication”, genre, character, literary links and parallels, *Money to Burn*

To cite this article: Chesnokova, T. G (2020). A. N. Ostrovsky — translator of Shakespeare: “Usmirenie svoenravnoi” (*The Taming of the Shrew*) (Its history, genre and literary parallels in the original works). *Shagi / Steps*, 6(3), 72–92. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-72-92.

Received March 10, 2020

Accepted April 4, 2020

«Усмирение своенравной»: творческая история

Несмотря на разнообразие переводческих интересов и замыслов, увлекавших А.Н. Островского в течение жизни, он оставил законченный перевод лишь одной шекспировской пьесы — комедии «Укрощение строптивой». Из этого, однако, не следует, что интерес Островского-переводчика к творчеству великого англичанина был мимолетным или случайным. Трудно считать простым совпадением тот факт, что начало и завершение переводческой деятельности русского классика были ознаменованы работой над русскоязычными версиями произведений Шекспира, — в последний год жизни Островский был весьма увлечен переводом трагедии «Антоний и Клеопатра», но не успел его завершить. Зато знаменитую «комедию укрощения» драматург перевел дважды — сначала в прозе, затем в стихах — с разницей примерно в 15 лет, причем прозаический вариант послужил для драматурга разновидностью подстрочника при подготовке стихотворного текста. А «точность первого перевода позволила Островскому без всяких изменений перенести в свой поэтический перевод прозаические реплики и монологи шекспировского текста» [Островский 1978: 606 (ст. В. И. Маликова и Н. Б. Томашевского)]. Сохранившиеся наброски «Антония и Клеопатры» (сцены XI–XII III акта) подтверждают, что, работая над метрическим переводом, Островский в обоих случаях шел сходным путем, продвигаясь от тщательно выверенного прозаического подстрочника к версифицированной версии (о фрагментах «Антония» как о своеобразном ключе к методу работы Островского-переводчика см. статью М. М. Морозова в [Островский 1949–1953 (11): 374]).

При жизни Островского стихотворный (точнее, прозиметрический — в соответствии с текстовой организацией оригинала) перевод, получивший название «Усмирение своенравной», издавался четыре раза (в том числе в 1865 г. в «Современнике» и в 1866 г. во 2-м томе «Полного собрания драматических произведений Шекспира в переводе русских писателей» под ред. Н. А. Некрасова и Н. В. Гербеля). До конца XIX в. было осуществлено еще несколько публикаций (в собрании сочинений Островского середины 1880-х годов и в составе позднейших изданий «Драматических произведений Шекспира»), последнее из которых, включавшее перевод Островского, вышло в 1899 г.).

Вопреки желанию драматурга увидеть «Усмирение своенравной» на театральных подмостках, пьеса никогда не была поставлена на сцене, но, судя по количеству переизданий, имела распространение в качестве кабинетного чтения, заняв в ряду переводческих работ Островского одно из ведущих мест. Прозиметрическая версия 1865 г. явилась первым отечественным переводом «Укрощения строптивой», ориентированным на воспроизведение метрики подлинника, отличным от всех предыдущих версий, выполненных в прозе. В их числе «Укрощение строптивой» Н.Х. Кетчера (1843), анонимная «Образумленная злая жена» (1849) и «Укрощение злой жень» А. Н. Островского — первый, сокращенный вариант «Усмирения», название которого могло быть подсказано анонимной публикацией. Эта ранняя версия не включала вводных сцен со Слаем [Шекспир 1850; Овчинина 2012: 481], которые образуют так называемую индукцию оригинала, обрамляющую комедию об укрощении как «пьесу в пьесе». Прозаический вариант был представлен цензурой в 1850 г., но,

не получив разрешения ни к постановке, ни к публикации, в течение полутора десятка лет пылился в недрах цензурного комитета, пока ее не «выручил» оттуда знакомый Островского Ф. А. Бурдин — по просьбе автора, предполагавшего «пообделать» рукопись для театральной постановки [Овчинина 2012: 481]. Поводом для оживления надежд Островского на возможность опубликовать перевод «Укрощения строптивой» стали юбилейные торжества в честь 300-летия Шекспира, подтолкнувшие Н. А. Некрасова и Н. В. Гербеля к идее издания полного собрания шекспировских пьес на русском языке. Для этого проекта в конечном счете и была подготовлена новая — стихотворная версия «Укрощения». Свое окончательное название («Усмирение своенравной») она получила в последний момент — перед публикацией (1865), тогда как в подготовительных письмах фигурировал кетчеровский, а ныне общепринятый вариант — «Укрощение строптивой» [Островский 1949–1953 (14): 132 (письмо А. Н. Островского к Н. В. Гербелю)].

Несмотря на разногласия относительно того, какое из ранних (прижизненных и посмертных) изданий «Усмирения своенравной» в наибольшей степени соответствует «последней авторской воле» и отражает позднюю правку, осуществленную Островским незадолго до смерти [Морозов 1954: 243, 261–265; Левин 1964: 564–566; Островский 1978: 616–617 (примеч. В. И. Маликова)], большинство комментаторов согласны, что текст стихотворного перевода в разных версиях обладает фундаментальным единством, а исправления носят характер шлифовки отдельных фрагментов и не влияют на переводческий метод писателя в целом¹. К этому можно добавить, что «авторизация» многих случаев правки в изданиях сочинений Островского XIX в., по утверждению новейших исследователей, часто «сомнительна» [Овчинина 2018: 6]. В частности, хотя и М. М. Морозов [1954: 243, 261], и (с меньшей долей уверенности) В. И. Маликов [Островский 1978: 616–617] склонны были предполагать, что к рукописи Островского восходят не только изменения, отраженные в 4-м издании «гербелевского» собрания сочинений Шекспира, подготовленного А. Ф. Дамичем на основе рукописи Островского (1887–1888), но и новые уточнения, появившиеся в печати через 13 лет после смерти писателя, — в 5-м издании под ред. Д. Л. Михаловского (1899), есть основания с осторожностью относиться к этим уточнениям, поскольку их принадлежность Островскому не может быть надежно удостоверена (см.: [Левин 1964: 565–566]).

Учитывая сказанное, мы сочли возможным, цитируя «Усмирение своенравной», опираться на текст 16-томного издания 1949–1953 гг., близкий к варианту, вошедшему в собрание драматических переводов Островского, изданных Н. Г. Мартыновым [Островский 1886: 1–104], специально оговаривая случаи разночтений с изданием Дамича, положенным в основу публикации перевода в 12-томнике 1973–1980 гг. Оригинальные цитаты из комедии, кроме специально оговоренных случаев, приводятся по изданию [Shakespeare 1994].

¹ Ср. с утверждением самого драматурга: «Я не обещал Дамичу совершенно (выделено Островским. — Т. Ч.) переделать свой перевод “Усмирение своенравной”, переделывать его нечего, он сделан верно и слово в слово» [Островский 1949–1953 (16): 238].

Проблемы восприятия и изучения перевода

Прозиметрический вариант перевода Островского (как и первоначальный — прозаический) не был поставлен на сцене, но он в течение более чем 30 лет занимал в отечественной культуре важную нишу, сочетая высокую (по меркам времени) точность с ориентацией на широкую читательскую аудиторию. Однако в начале XX в. наметился процесс вытеснения версии Островского из, казалось бы, успешно завоеванной ею сферы кабинетного чтения. Одна из причин могла заключаться в обозначившемся на рубеже столетий устаревании языка перевода, в сдвиге границ между повседневной речью образованной части публики и «мещанским» бытовым просторечием, в ослаблении «одомашнивающих» тенденций в переводческой практике² и стремлении переводчиков более последовательно опираться на нейтральный слой языка, избегая русизмов. Применительно к оригинальным произведениям драматурга аналогичные процессы устаревания смягчались представлением о «самобытной» манере русского классика, а также зафиксированной в сознании читателя связью между произведениями Островского и его эпохой, но в отношении перевода, воспринимавшегося как ключ к зарубежному автору, ситуация (на фоне новой волны активной рецепции западноевропейских традиций) оказалась иной. Предполагаемая Ю. Д. Левиным активизация редакторской правки «Усмирения своенравной» в изданиях конца XIX столетия (см. выше), в свою очередь, свидетельствовала об усиливающемся разрыве между переводческими установками Островского и актуальными задачами переводных собраний сочинений, при подготовке которых гладкость звучания, языковая правильность, стилевая «нейтральность» отобранных текстов (в том числе в отношении национально маркированной лексики) начинала играть все более заметную роль. Вероятно, именно этот критерий определил выбор С. А. Венгерова, подхватившего эстафету Н. А. Некрасова, Н. В. Гербеля, А. Ф. Дамича и Д. Л. Михаловского в качестве издателя полного собрания сочинений Шекспира: в своем издании (1902–1904) Венгеров воспроизвел 22 перевода, ранее опубликованных предшественниками [Левин 1988: 318], но заменил «Усмирение своенравной» «облегченным», по выражению М. М. Морозова [1954: 247], переводом П. П. Гнедича, не пользовавшимся особым расположением знатоков, но надолго завладевшим вниманием читателей и театральной публики.

Возможность положительного перелома в вытеснении «Усмирения своенравной» на периферию читательского интереса наметилась в 1930-е годы благодаря деятельности А. А. Смирнова, занимавшегося отбором текстов для будущего 8-томного собрания сочинений Шекспира, выпущенного в 1936–1949 гг. издательством «Academia» (см. об этом: [Макаров 2018: 103]). В статье «О русских переводах Шекспира», написанной в период подготовки издания, Смирнов дал более чем благожелательную оценку «высокохудожественному и, относительно говоря, весьма точному переводу “Укрощения строптивой” А. Н. Островского», осудив Венгерова за предпочтение, оказанное им «по-

² См. подробнее о терминах *одомашнивание* и *остранение*, в частности: [Эко 2015: 272–288].

средственному изданию П. Гнедича» [Щедрина 2013: 721]. По «степени точности», полагал Смирнов, «Усмирение своенравной» «удовлетворительнее других» переводов дореволюционной эпохи, хотя «уже далеко не отвечает современным требованиям» [Там же: 728]. Это последнее замечание объясняет отчасти, почему, восхищаясь «прекрасным языком Островского» и противопоставляя его стиль «слащавой сентиментальности» большинства шекспировских переводов прошлого [Там же: 725], Смирнов уже в 1933 г. отказался от замысла включить «Усмирение своенравной» в готовящееся издание — в одном ряду с новыми версиями, заказанными современным переводчиком: «Меня раньше соблазнял прекрасный язык Островского, но, действительно, очень уж будет выпадать. И перерабатывать Островского крайне неблагоприятная задача» [Там же: 57]. Это не помешало шекспироведу в письмах к Г. Г. Шпету еще суровее, чем в статьях, осудить выбор Венгерова [Там же: 58], одновременно подтвердив свою оценку популярных переводов П. П. Гнедича (в том числе его «Усмирения строптивой») как в художественном отношении «ничтожных» и обязанных значительной долей успеха службе автора «в Императорских Театрах» (см. письмо Смирнова Шпету от 15 сентября 1933 г. [Там же]). Итоговое решение Смирнова, тем не менее, закрепило наметившуюся тенденцию, в русле которой большинство советских изданий Шекспира с этого времени отдают предпочтение переводам «Укрощения строптивой», появившимся в 1930–1950-е годы: М. А. Кузмина (опубл. 1937), А. И. Курошевой (опубл. 1950) и П. В. Мелковой (опубл. 1958), — в то время как «Усмирение своенравной» перепечатывается главным образом в составе собраний сочинений Островского.

Проиграв в популярности у читателя позднейшим русскоязычным версиям шекспировской пьесы, перевод Островского все же сохранил высокую репутацию в глазах специалистов. При этом наряду с собственно переводоведческими штудиями М. М. Морозова, Ю. Д. Левина, В. И. Маликова, Н. К. Ильиной актуальными остаются исследования, посвященные поиску сюжетных параллелей к комедии Шекспира в оригинальном творчестве Островского — в частности, в пьесе «Бешеные деньги» (1869, опубл. 1870), на сходство мотивов которой с «Укрощением строптивой» указывал еще российский и советский литературовед Н. П. Кашин (см. его рукописный реферат «Островский и Шекспир», хранящийся в РГАЛИ: [Кашин 1937], см. также: [Штейн 1974: 44]). В недавнее время шекспировский контекст комедии вновь стал предметом исследовательского интереса, что позволило выявить, помимо сходства, ряд характерных различий между пьесами Островского и Шекспира в трактовке сюжета о строптивой жене [Ильина 2009; Едошина 2015: 158–161]. На фоне столь длительной и плодотворной истории изучения «Усмирения своенравной» выдающееся значение сохраняет вышеупомянутая статья М. М. Морозова «А.Н. Островский — переводчик Шекспира» (1954), содержащая максимально полную характеристику переводческих принципов Островского на материале единственного полного и завершенного «шекспировского» перевода в наследии русского классика.

Рассматривая «Усмирение» с точки зрения близости к подлиннику, Морозов не без удивления отмечает в переводе черту, казалось бы, менее всего ожидаемую в версии, принадлежащей перу «русского Шекспира», как порой

называли Островского современники [Ревякин 1966: 188, 133, 139], а именно стремление к точности, доходящее до «какой-то скованности», робости перед оригиналом [Морозов 1954: 245, 265]. По мнению шекспироведа, эта робость подрезала крылья самостоятельным творческим порывам Островского и не позволила ему превратить перевод в переделку, «точнее — в новое, самостоятельное произведение» [Там же: 246]. Выражая свое сожаление по поводу этой незавершившейся трансформации, Морозов во многом расходится с А. А. Смирновым, напротив, ценившим высокую точность «Усмирения своенравной» в передаче оригинального текста. На уровне стиля, считает Морозов, похвальное желание Островского-переводчика сохранить в переводе богатство шекспировской речи обернулось излишней тяжеловесностью слога, что стало одним из препятствий к проникновению «Усмирения своенравной» на сцену [Там же: 247, 265]. С перечисленными, условно говоря, «буквалистскими» (или «остраняющими») тенденциями (включая склонность Островского-переводчика к воссозданию внутренней формы английских пословиц и поговорок [Там же: 254]), по мнению исследователя, «спорят» другие — во многом противоположные. Это, в частности, тяготение к обытовлению языка, частично (хотя и не полностью) освобождаемого от шекспировской метафорической насыщенности [Там же: 258], сближение с ритмом и формами разговорной речи [Там же: 250–251], поиск эквивалентов для оригинальных каламбуров и идиом (в ряде случаев весьма удачный) [Там же: 265] и использование распространенных в современной Островскому переводческой практике русизмов [Там же: 254] (от замены обозначения европейских реалий лексемами, отсылающими к их русским аналогам, до широкого употребления русского просторечия и оборотов народно-поэтической речи; см. также: [Овчинина 2012: 457]). Отмечая почти «равнострочный» (эквilinearный) характер перевода [Морозов 1954: 248–249, 265; Островский 1949–1953 (11): 375 (примеч. М. М. Морозова)], шекспировед выявляет в тексте «Усмирения своенравной» сравнительно небольшое количество неточностей и ошибок, вызванных непониманием подлинника [Морозов 1954: 256–257], — оценка, поддержанная рядом позднейших исследователей (от Ю. Д. Левина и В. И. Маликова до Н. К. Ильиной [Левин 1988: 304; Островский 1978: 615; Ильина 2008: 169]) и опровергающая утверждение П. П. Гнедича (создателя перевода, впоследствии вытеснившего версию Островского) о якобы полном незнании драматургом английского языка [Гнедич 1929: 208–209]. Несправедливость упреков Гнедича подтверждается воспоминаниями современников — Н. А. Кропачева, Л. Новского (псевд. Н. Н. Луженовского), — близко знакомых с переводческой «кухней» писателя [Ревякин 1966: 223–225, 290]. Однако Морозов на этом фоне явился первым из подлинных знатоков английского языка и литературы, кто не только заявил (как незадолго до него А. А. Смирнов) о высоком для своего времени филологическом уровне перевода Островского, но и подтвердил этот вывод подробным анализом текста в сравнении с оригиналом.

В статье Морозова такой анализ проведен столь тщательно и подробно, что рамки позднейших исследований «Усмирения своенравной» (в русле переводоведения) остались во многом заданы идеями и проблематикой его исследования. То новое, что появилось в названной области с момента выхода его работы, складывается преимущественно из дополнений и частных поправок

к выдвинутым им тезисам. Вместе с тем в изучении «Усмирения своенравной» остается немало вопросов, не входивших в круг интересов известного шекспироведа и почти не затронутых другими исследователями. Среди них соотношение прозаической и прозиметрической версий перевода, влияние на Островского-переводчика современной ему практики публикации и комментирования шекспировских пьес, а также специфика реализации в «Усмирении своенравной» прозиметрического принципа в контексте традиций русской драматургии XIX в. (тема, связанная с направлением, представленным в последнее время работами Ю. Б. Орлицкого о соотношении прозы и стиха в английской и русской литературе [Орлицкий 1991; 2006]³). При этом высказанное М. М. Морозовым понимание жанрового своеобразия шекспировского оригинала и переводной версии нуждается в уточнении в свете преодоления установок советского шекспироведения на «реалистическое» прочтение Шекспира. В настоящей статье мы остановимся преимущественно на проблемах трактовки Островским жанра и характеров оригинала, а также попытаемся дополнить сложившиеся представления о развитии тем и мотивов «Усмирения своенравной» в самостоятельном творчестве драматурга.

Жанровое своеобразие и стиль

Литературоведы советского времени не раз подчеркивали, что в восприятии русской публики XIX в. «Укрощение строптивой» — «бытовая комедия» [Левин 1988: 304], и именно в этом жанровом ключе пьеса Шекспира была увидена А. Н. Островским [Морозов 1954: 267]. В стиле перевода названная тенденция, по мнению М. М. Морозова и Ю.Д. Левина, обернулась особой «сочностью красок» в «изображении материального мира», показанного «с полнотой бытовых деталей» [Морозов 1954: 260; Левин 1988: 305]. В эту струю как будто вписывается ранее отмеченное «опрошение» шекспировского языка, избавленного Островским от «витиеватых стилистических украшений» [Морозов 1954: 258], пресловутые русизмы (*тын, целовальничиха, краса-девица, сам-друг, мужик, дворня*) и общее снижение стиля, особенно заметное, например, в речи Лорда, но затронувшее всех персонажей, заговоривших на некоем универсальном разговорном языке, не чуждом просторечию: *махнул* (= бросился), *ребята* (обращение к слугам), *здорово, кажи, встрень*, «кто барин, кто слуга», «рожу расписать» (и «твою холопью рожу»), «бешеная девка», «бранит меня гудочником безмозглым» и т. п.).

В самом деле, реалистически бытового прочтения шекспировской пьесы абсолютно естественно ожидать от крупнейшего «бытописателя» русской сцены, и все, что с таким прочтением согласуется, в первую очередь притягивает внимание читателя. И все же уже на уровне стиля тенденция к обытовлению проявляется в «Усмирении» непоследовательно — к вящему сожалению М. М. Морозова, огорченного тем, что, переписывая Шекспира «в свете “фламандской школы”» [Морозов 1954: 268], Островский «остановился на полпу-

³ Подробнее данный аспект перевода рассматривается в нашей статье, посвященной переводческим принципам Островского: «“Усмирение своенравной” А. Н. Островского: проблемы рецепции и принципы перевода шекспировской комедии», принятой к публикации в журнале «Studia Litterarum».

ти» [Там же: 247] и не дал «воли своему могучему творческому вымыслу» [Там же: 245–246], который, надо думать, увлек бы его еще дальше в сторону бытового «реализма» — к картинам жизни русского купечества как материалу «нового, самостоятельного произведения», явившегося в результате «переделки» комедии Барда.

Однако, не говоря об общем отрицательном отношении Островского к переделкам (см. об этом в его театральных записках: [Островский 1949–1953 (12): 322]), последовательность той «непоследовательности», с которой драматург избегает полного «одомашнивания» стиля и сохраняет оригинальную обстановку и сюжет «Укрощения строптивой», заставляет усомниться в том, что лишь ученическая робость перед Шекспиром [Морозов 1954: 258] воспрепятствовала реализации Островским его отношения к подлиннику как к бытовой комедии (фактической или потенциальной). К этому стоит добавить, что утверждение Морозова о «бытовой» трактовке в качестве внутренней «цели» перевода Островского (пусть не достигнутой автором в полной мере) подкреплено у исследователя восприятием оригинальной шекспировской пьесы как произведения, в той же мере застрявшего «на полпути» к «жанровой комедии» [Там же: 267], — трактовка, во многом сужающая смысловое богатство подлинника и его жанровый диапазон.

Уникальное по своей точности (для 1860–1880-х годов) воспроизведение Островским текста «Укрощения строптивой» выдает, на наш взгляд, не стесненность «творческого вымысла» переводчика рамками слишком послушного подчинения авторской воле, но ясное понимание того, что выбранная для перевода пьеса не является только «жанровой», бытовой комедией (или неким ее зародышем на английской почве — предвестием драматургии Б. Джонсона, комедиографов Реставрации, О. Голдсмита и Р. Б. Шеридана) и не должна становиться чем-то подобным при переносе на новую культурную почву. Островский и сам не стремился быть только бытописателем, о чем свидетельствуют его исторические драмы, а также «весенняя сказка» «Снегурочка», которую еще современники сравнивали с «феерическими» комедиями Шекспира [Овчинина 2012: 481; Едошина 2015: 158]. В последние годы жизни драматург был особенно увлечен идеей перевода и постановки на русской сцене драматических сказок — феерий (что совпало с периодом пересмотра «Усмирения своенравной» и служило благоприятным фоном для этой работы) [Островский 1949–1953 (11): 370 (ст. К. Н. Державина); (16): 236 (письмо А. Н. Островского к А. Д. Мысовской); 1978: 604 (ст. В. И. Маликова и Н. Б. Томашевского); Коточигова 2003: 168]. И в шекспировском оригинале Островский улавливает наряду с колоритными бытовыми деталями еще и фольклорную (сказочную) основу [Ильина 2009: 331], а вместе с тем — легкую дымку «остранения», подчеркнутую итальянскими декорациями и ступенчатой условностью «пьесы в пьесе». Не случайно в литературоведении XX в. сопоставление со сказочными сюжетами об «усмирении злой жены» заняло не последнее место в исследованиях «Укрощения строптивой», проводимых как с точки зрения типологии сюжета [Фрейденберг 1930: 45, 48–49], так и на почве источниковедения [Brunvand 1966 (особ. 357)].

Комедию Шекспира, конечно, нельзя назвать сказкой. Но следы отдаленной сказочной основы (как «память жанра») в ней все-таки ощущаются, как и в

неразрывно с ней связанной «комедии укрощения» — «The Taming of a Shrew» (опубл. 1594), по разным версиям: ее источника, ранней редакции, «испорченной» копии, переделки или «альтернативной» обработки общего сюжета (см.: [Shakespeare 1981: 50–65; 1994: 29–34; 2003: 1–4; Шайтанов 2013: 185–189]). В «A Shrew» элементом сказочной фабулы является, в частности, ситуация с тремя дочерьми одного отца, из которых наименее привлекательная для женихов в итоге становится самой завидной женой. В «The Shrew» отголоски фольклорной сказки проявляются избирательнее и тоньше, внося свой вклад в характеристики героев (параллельно с тенденцией к большей психологической убедительности). Строптивость Катарины, например, получает в «The Shrew» дополнительное психологическое оправдание в рамках семейной ситуации и в то же время приобретает отчетливо гротескные формы (героиня не только ломает люльку о голову музыканта, но и бьет свою младшую сестру, связывая ей руки; обещает причесать стулом потенциального претендента на руку; дает пощечину Петручио). Петручио наделяется чертами меркантильного плута (и тем самым становится предшественником многочисленных «охотников за приданым» английской комедии нравов). И, однако, при этом он, как и сказочный жених-укротитель (но в отличие от своего alter ego Ферандо в «A Shrew»), приходит в Падую издалека⁴, бросая вызов своими манерами и собственным видом всему окружению героини, причем «чужеродность» его подчеркнута с первого появления — на пороге дома Гортензио, где будущий жених Катарины устраивает потасовку с собственным слугой. Наконец, итоговая проверка строптивости и выигранный героем заклад (финальный аккорд «The Shrew» и «A Shrew»), в свою очередь, обладают фольклорной «закваской», как и мотив отложенного брачного пира, время которого приходит тогда, когда героиня приобретает свойства, отождествляемые с чертами идеальной жены.

Воспроизведя сюжет шекспировской пьесы и расцветив его выразительными бытовыми деталями (как до этого — сам Шекспир), Островский отнюдь не ослабил фольклорно-сказочную основу комедии и едва ли стремился к этому. Скорее наоборот: в «Укрощении строптивой» его привлекло сочетание сказки и «были», устойчивого архетипа и меткости бытовых наблюдений, конкретности и обобщенности образов, остранения и «одомашнивания» обстановки и стиля, коль скоро и сам Шекспир, не смущаясь эклектикой, смешивал «остраненные» итальянские приветствия, географические названия и т. п. с «одомашненной» формой отдельных имен (например, слуг Петручио — *Peter, Walter, Gregory* (IV.I) или самой героини — *Kate*), а также с реалиями английского деревенского и поместного быта (в сценах индукции и в эпизодах в имении героя, ставшем по его воле «школой укрощения»). О чуткости драматурга к архетипической природе шекспировских сюжетов говорит и следующее высказывание Островского: «Счастлив Шекспир, который пользовался готовыми легендами: он не только не изобретал лжи, но в ложь сказки влагал правду жизни» [Островский 1949–1953 (12): 321]. Исследователи, ценящие в Островском реалиста-бытописателя, склонны интерпретировать эту фразу в духе «реалистической» трактовки сказочных мотивов, игнорируя самосто-

⁴ В «A Shrew» местом действия служат Афины. Приезжим является только сын герцога Сестоса Аврелий — поклонник средней из трех сестер, тогда как Ферандо (Петручио) и Полидор (возлюбленный младшей) — афинские жители (см.: [Boas 1908: xiii]).

ятельный интерес драматурга к литературной форме, унаследовавшей отпечаток традиционной условности от легендарных и сказочных повествований. В действительности Островский видел угрозу художественной «правдивости» не в «готовой легенде», но, напротив, в актуальном для своего времени требовании фабульной оригинальности и новизны в сочетании с критерием бытового правдоподобия — требовании, вынуждавшем к «изобретению» «новой» (формально — более правдоподобной, но в действительности менее емкой и поэтически убедительной) «лжи» под давлением правил и ограничений бытового «реализма». Отсюда нежелание драматурга идти по пути сгущения «жанровости» (задача, с которой он отлично справлялся на ином материале) и готовность воспользоваться «счастливой» возможностью оказаться «на месте» Шекспира, выступив в роли культурного «ретранслятора» того уникального сочетания «лжи» и «правды», которое характерно для автора «Укрощения строптивой».

В свете сказанного стиливая эклектика, привычная для переводов эпохи Островского, приобретает в его «Усмирении» новый характер. Предшественники и современники, включая в свои переводы известное количество русизмов, как правило, не придавали им определенного функционального смысла (поскольку «в XIX веке употребление “русизмов” не считалось недостатком» [Ильина 2008: 172]). Следы этой стиливой неустойчивости, недостаточной разграниченности лексических пластов (когда одно и то же слово *farmer* передается то иностранным *фермер* (Пролог, I), то русским *мызник* — I. II) ощущаются и в «Усмирении своенравной». Но вместе с тем сочетание разных стиливых регистров в переводе Островского вольно или невольно становится выражением того синтеза «сказочного» и бытового, который драматург уловил в шекспировской пьесе и со всем тщанием воспроизвел в своей версии.

Связанное с этим синтезом наложение остранения и «одомашнивания» заметно и в передаче шекспировской игры слов — той области, которая неизменно привлекает внимание исследователей [Морозов 1954: 255–257; Левин 1988: 305; Ильина 2008: 171–172; Овчинина 2012: 457]. В «Усмирении своенравной» каламбуры Шекспира остаются, с одной стороны, чем-то вроде изысканной экзотической приправы к «обытовленной» речи героев, напоминая о «чуждом» происхождении текста, а с другой — в наиболее удачных примерах — «одомашниваются» настолько, что приобретают черты смекалистой издевки, характерной для русской народной речи. В этом отношении у Островского есть немало любопытных находок, которые восхищают филологов (см.: [Островский 1949–1953 (11): 375 (примеч. М. М. Морозова)]), включая удачную передачу словесной игры в примерах: *to cart* ‘возить, как преступницу, на телеге’ и *to court* ‘ухаживать’ (в словах Гремио): «Ух а ж и в а т ь? Ее бы — у х о д и т ь» (I. I); *break* ‘преодолеть’ и ‘слопать, разбить’: «Вы, значит, с лютой толку не добились? / Она добила лютно об меня» (II. I). Еще примеры: «Так вот лады (музыкальный термин. — Т. Ч.); ну, я тебя на ла жу!» (Там же), «Одеть — ты оденешь, а поддеть меня — не подденешь» (в обращении к портному, IV. III)⁵. Некоторые из этих реплик не являются абсо-

⁵ «“Frets, call you these?” quoth she, “I’ll fume with them”» (II. I. 151) (обыгрываются значения слов *fret* ‘лад’, ‘раздражение’, *fume* ‘дым’, *fret and fume* ‘рвать и метать’); «Face not me. Thou hast braved many men; brave not me: I will never be faced nor braved» (IV. III. 125–126).

лютно оригинальными и либо напрямую восходят к прозаическому переводу Н. Х. Кетчера (например, «продувной» и «продуло» как аналоги выражений *full of cony-catching* и *have caught cold* (IV.I) [Шекспир 1864: 59]), либо представляют собой более сжатую и усовершенствованную версию кетчеровских выражений: «Так вы не могли добиться, чтоб она занялась лютней? Добился, чтоб она разбила ее об меня»; «Так ты это называешь ладами? улажу ж я тебя!» [Там же: 36, 36–37]. Это показывает, что Островский был не только внимателен к приему словесной игры у Шекспира, но и учитывал опыт российских предшественников в области ее перевода. В частности, в приведенных примерах Кетчер словно дает намек, а Островский подхватывает и развивает его (см. в этой связи о наличии «некой общей лексической основы “русского Шекспира”», выявляемой с помощью сопоставления разных переводческих версий, и практике заимствования переводчиками «целых фраз друг друга» [Макаров 2018: 109, 110]).

О неизбежных в переводе потерях, в свою очередь, неоднократно говорили и писали исследователи [Морозов 1954: 257–258; Ильина 2008: 169–172; Овчинина 2012: 457]. К сказанному можно добавить лишь несколько случаев «неловких» выражений, речевая «странность» которых, впрочем, с большой долей вероятности ощущается читателем нашего времени острее, чем современниками Островского. К числу таких оборотов можно отнести фразу «и весь век сó днем Бьянки не видать» (в дамичевском варианте [Островский 1978: 79]⁶), произведенную от слов «If this be not that you look for, I have no more to say, / But bid Bianca farewell for ever and a day» (IV.IV.92–93) [Shakespeare 1981: 274], или «там чем-нибудь заняты: надо стучать посильнее», т. е. «хозяева заняты» от «They're busy within, you were best knock louder» (V.I.13) [Shakespeare 1994: 215]⁷. В некоторых случаях (как в первом примере) относительную неудачу переводчика можно объяснить его настойчивым стремлением к экономии средств выражения, обусловленной рамками эквивалентного перевода (а иногда и рифмованного стиха), однако намного чаще Островскому удается провести этот жесткий формальный принцип «практически без смысловых потерь» [Овчинина 2012: 457]. А утрата отдельных каламбуров, включая игру созвучий с именем героини (*Kate* — *kates* 'сладости, лакомства' и *Kate* — *cat* 'кошка') прослеживается не только в переводе Островского, но и в версиях других переводчиков⁸.

Особенности трактовки характеров

Интерпретация жанра и методы воссоздания стиля шекспировской пьесы в «Усмирении своенравной» — вещи, небезразличные к трактовке характеров.

⁶ В издании Н. Г. Мартынова эта строчка передана как прозаическая: «Тогда уж проститесь с Бьянкой навсегда со днем» [Островский 1949–1953 (11): 94] (ср. [Островский 1886: 85]). Прозаическая интерпретация также характерна для фоллио [Shakespeare 1623: 225] и для оксфордского издания под ред. Х. Дж. Оливер: [Shakespeare 1994: 209]. Оливер также отмечает, что выражение *for ever and a day* носило устойчивый характер [Там же].

⁷ Далее все цитаты из подлинника вновь приводятся по этому изданию.

⁸ Особенно затруднительна передача фонетического совпадения имени: *Kem* [Шекспир 1937: 49; 1958: 223], *Катеночек* [Шекспир 1864: 38], *Котик* [Шекспир 200–?: 398], *Катя* [Островский 1949–1953 (11): 46] — со словом, обозначающим лакомство.

Даже в этой (предположительно ранней) комедии Барда главные персонажи настолько сложны и неоднозначны, что выходят за рамки не только сказочного и бытового, но и назидательно-моралистического или фарсово-комического литературных модусов. С формальной точки зрения этому способствует наличие разных типов характера — устойчивых или только еще формирующихся в английской драматургии. Так, Петручио в разных своих ипостасях — это и деревенский грубиян, для которого привычка идти напролом является второй натурой, и хитрый авантюрист и охотник за приданым, и остроумный «воспитатель» Катарины, и, наконец, искусный «актер» (как в силу его «наигранного» поведения, так и в буквальном смысле, поскольку все внутреннее действие образует «сцену на сцене»). Даже его социальный статус представляется двойственным: в городской обстановке Падуи Петручио кажется неотесанным «невежей», что подчеркнуто ироническим ярлыком *swain* («деревенщина» и «пастушок», II.I.205⁹), которым припечатывает его Катарина в ответ на неудачную (с ее точки зрения) попытку пропеть ей хвалу в куртуазном стиле. В то же время Петручио — единственный персонаж, чьи привычки, общественный статус и образ жизни наглядно связывают его с дворянской средой (в английской терминологии — сельским джентри), в то время как другие герои по роду занятий, нравам и обычаям скорее принадлежат к верхушке купечества (см. о статусе персонажей: [Морозов 1954: 257]) — впрочем, достаточно образованного и «продвинутого» по части манер. При этом дворянство Петручио (представленное не без почвеннической апологетики [Marcus 1996: 108–109]) весьма существенно для его роли защитника и носителя патриархальных ценностей, «растерянных» цивилизованными горожанами, которые, дав дочерям благородное воспитание («brought up as best becomes a gentlewoman», I.II.86) и внушив им стремление подражать знатым дамам («And gentlewomen wear such caps as these», IV.III.70), не удосужились обучить их идее «вассального» долга жены в отношении к мужу — установки, неотделимой от манер благородной особы, столь подробно описанных в наставлениях Лорда пажу (Induction I.102–129).

Не меньше граней и в характере Катарины. Кто она в большей мере: гротескное воплощение типа «злой жены», перекочевавшего в комедию из фарсов и фавлю и присвоенного назидательно-сатирической литературой? «Упрямая девственница» или потенциальная феминистка, воюющая за независимость — против физического и психологического подчинения мужчине? Метафорическая «принцесса в рубище», до поры до времени скрывающая от всех (и от себя самой) сокровища своей души под оболочкой грубости (подобно тому как ее жених является на свадьбу в одежде нищего)? Остроумная насмешница светской комедии нравов, помещенная в обстановку патриархального фарса (или назидательного «примера»)? Амбициозная горожанка, наказанная за пренебрежение к равным ей женихам браком с неотесанным «мужланом», которому только и удастся найти на нее управу? Или, может быть, «невротическая личность», переживающая травму отверженности, избраженная с беспристрастностью интуитивного психоаналитика?

⁹ У Островского — «олух».

Сама возможность столь различных интерпретаций (безусловно, не в одинаковой степени близких литературному материалу) подчеркивает многогранность шекспировских образов и непродуктивность попыток выделить в каждом из них единственную доминанту. Совмещение характерологических перспектив позволяет Шекспиру в какой-то мере взломать условность устойчивых характеристик, не порывая с ними окончательно: именно на этой почве возникает шекспировская иллюзия «жизнеподобия» («правды жизни» в «оболочке лжи»), а вместе с тем складывается перспектива развития перечисленных ипостасей и граней характера в качестве самостоятельных типов позднейшей литературы. Подобная перспектива относится не только к Петручио и Катарине, взятым по отдельности, но также к их комедийному дуэту, превосходящему одновременно типичную «остроумную пару» влюбленных (особенно популярную в комедии Реставрации) и гротескный тандем вечно ссорящихся супругов в «семейной» комедии нравов (от Реставрации до Шеридана).

Эта видимая многогранность (и формальная «многосоставность») образов, тем не менее, ослабляет их традиционалистскую основу, тогда как в переводе Островского обывовленный сказочный архетип тяготеет к сохранению «первобытной» обобщенности, заметной в репрезентации героя — громогласного и разухабистого, но притом трезво мыслящего и волевого — и дерзкой и неуправляемой, но способной «одуматься» и понять свою выгоду Катарини. На уровне формы к этому подталкивают некоторые из характерных для Островского переводческих приемов (включая замену рифмованного стиха белым в монологе Петручио в эпизоде с портным (IV. III. 55–60) и избирательный перевод каламбуров).

Петручио Островского не столь изощренно насмешлив, как Петручио Шекспира, но и не так назидателен, как Ферандо (герой «A Shrew»). В сравнении с первым он более откровенен с женой, целенаправленно подсказывая ей, в чем ее выгода в отношениях с мужем. Тон речи, в которой он разворачивает перед героиней список ожидающих ее благ, не столько издевательски колкий, сколько эпически «важный», хотя и не лишенный затаенной усмешки. Поэтому, несмотря на глумливое поведение Петручио в сцене с портным, у читателя «Усмирения своенравной» ни на минуту не возникает сомнений, что все обещанные героем дары мгновенно обрушатся на «миленькую Катю», стоит ей только и впрямь стать немного «любезней» («И у тебя, коль ты любезней будешь, / Такая ж будет» — о шапочке). Между тем у Шекспира обещание «when you are gentle, you shall have one too» (IV. III. 71), содержащее ряд дополнительных ассоциаций с благородством и изысканностью дворянских манер, именно в силу этой смысловой многослойности оставляет место для маневра. Ведь Катарина — купеческая дочь, и в социальном пространстве ее «благородство» определяется статусом жены дворянина — иными словами, «признанием» со стороны Петручио, зависящим исключительно от его воли. В этом контексте обещание будущих даров содержит заведомую двусмысленность и требует для своего выполнения некоего «чуда» — чуда преображения Катарини, ее второго «рождения» в качестве дочери и жены (эти мотивы недаром будут подчеркнуты в финале). «Чудо», впрочем, случится немного раньше, когда в ответ на покорное «подыгрывание» Катарини мужу при встрече со старым Винченцио Петручио впервые представит ее постороннему как «благородную даму» («...my wife, this gentlewoman», IV. V. 62), формально причислив

супругу к той категории, к которой она так стремится принадлежать. В «Усмирении своенравной» весь этот сложный клубок коннотаций «опрощается» и заменяется «реалистически» обобщенными — типизированными характеристиками и отношениями. Финальное «чудо» приобретает более бытовой, повседневный оттенок — неожиданного, но отнюдь не «волшебного» поворота событий, утрачивая заложенную в нем коннотацию «сверхъестественной» победы ума («остроумия») над характером («естеством»).

Диапазон образа Катарины тем самым отчасти сужается. Шекспировский архетип женственности (с обоими его полюсами: стихийной неуправляемости и «естественной» мягкости) «социализируется», уступая место архетипу невесты/жены, который у Шекспира, несмотря на «семейную» фабулу, оставался в ценностном смысле вторичным. Этот сдвиг можно также проиллюстрировать небольшой вольностью в переводе финального монолога Катарины — появлением дополнения («мужу») в самохарактеристике героини, отсутствовавшего в оригинале: «И больше вас имела я причины / На дерзость дерзостью ответить мужу» (ср.: «My heart as great, my reason haply more, / To bandy word for word and frown for frown», V.II.171–172). Таким образом, если в пьесе Шекспира программа семейного благополучия (неотделимая от идеала патриархальной покорности) неразличимо «смешивается» с программами «социализации» индивидуального характера и «самопроявления» женственности, то в переводе Островского идеал женственности попросту растворяется в социально окрашенной роли жены.

Социально-бытовые акценты в трактовке характеров не отменяют, однако, ориентации переводчика на «сказочный» (сказочно-бытовой) жанровый архетип, обеспечивший цельность характеров и универсальность сюжета. Эта ориентация делает происходящее на сцене одновременно удаленным и «реальным» — тем, что кажется одинаково «вероятным» и в шекспировской Италии, и в социально окрашенной обстановке реалистической пьесы, и в пространстве русского фольклора с его широчайшим спектром мотивов и настроений: от эпической удалости до трезвой насмешки и хитроумной плутни.

От переводческой интерпретации — к самостоятельному развитию сюжета и образов

Сетя на то, что Островский в «Усмирении своенравной» не дал воли «творческому вымыслу», способному создать на шекспировском материале «самостоятельное произведение», М. М. Морозов не только преувеличил значение бытовой перспективы в восприятии Островским оригинала, но и не учел того факта, что такое «самостоятельное» произведение было Островским создано, правда не в качестве переделки, а в форме оригинальной пьесы из русской жизни — «Бешеные деньги» (1869).

В комедии, написанной через пять лет после публикации стихотворного перевода, роль «укротителя» достается предприимчивому провинциалу Савве Геннадьевичу Василькову. Уверенный, как и Петручио, в «силе золота» (gold's effect, I.II.92), он женится на капризной московской красавице Лидии Чебоксаровой — искренне увлеченный ее «несравненной» наружностью, однако не без делового расчета, поскольку блестящая светская жена полезна ему для

расширения связей (см. в репликах Телятева (I.II) и самого Василькова (V.VII); здесь и далее цит. по: [Островский 1949–1953 (5): 260–341]). Избалованная мотовка Лидия находит его неотесанным — «сумасшедшим», «ужасным» (II.V), но все же (как и шекспировская строптивица) венчается с самоуверенным приезжим — в надежде на то, что влюбленный «делец» будет оплачивать ее долги (и оттого, что уже засиделась в невестах). В ее положении есть, однако, известное сходство не только с Катариной, но и с Бьянкой: так же, как младшую сестру в «Усмирении своенравной», ее осаждают поклонники всех возрастов, однако, подобно старшей, ей трудно найти жениха (хотя причина отнюдь не в характере, а в денежных и иных обстоятельствах самих ухажеров). В итоге на фоне других поклонников (от карьериста и интригана Глумова до 60-летнего женатого князя) назойливый Васильков (еще и прославившийся обладателем приисков) оказывается единственным реальным претендентом на руку Лидии (как Петручио — на руку Катарини), что, однако, нисколько не облегчает задачу ее «покорения». К тому же, в отличие от Петручио, с самого начала заявившего о своей опытности не только на поле брани, но и в отношениях с женщинами («Мужчина я, а не грудной ребенок»¹⁰), 35-летний Васильков — трезвый практик в делах, но «юноша» в любви (I.I). И это на время ставит его на одну доску не столько с шекспировским укротителем, сколько с наиболее удачливым женихом Бьянки — Люченцио.

В отношении с Саввой (как отметила Н. К. Ильина) Лидия Чебоксарова, в свою очередь, напоминает Бьянку, поскольку, покоря доверчивого супруга показной кротостью, она, едва получив желаемое (оплату по векселям), проявляет полнейшее безразличие к его чувствам и репутации, немедленно «выпускает коготки» [Ильина 2009: 329]¹¹. При этом она (как и Бьянка) не только наносит урон кошельку своего супруга, но и публично унижает его, на глазах всей Москвы покидая семейное гнездышко и переезжая на старую квартиру под покровительство князя. В финале, однако, действительный (а не выдуманный) финансовый успех (итог деловых усилий, а не слепой удачи) позволяет Василькову успешно собрать осколки разбитого сердца и с позиции силы (но не физической, а «силы денег», заменившей патриархальную удаль и прямое насилие «баснословных» времен) начать диктовать условия Лидии, обманутой старым ловеласом и вынужденной идти на поклон к оскорбленному мужу.

Сельский этап укрощения (в поволжском имении Василькова под надзором его престарелой родительницы) соответствует загородным сценам шекспировской пьесы, но вынесен за рамки действия и представлен как ближайшая перспектива, ожидающая молодую хозяйку. Зритель пьесы Островского не услышит, как бывлая строптивица читает проповедь о покорности мужу, но ему дано убедиться в том, что у Василькова есть мощный рычаг управления молодой супругой — денежный интерес и уверенное спокойствие богатого человека, умножившего свое состояние благодаря личными усилиям. Героиня в итоге склоняется перед этой силой, попрощавшись с девическими мечтами о легких деньгах и приняв прозу жизни (и власть «дельца» Василькова) как грубую, но неизбежную данность.

¹⁰ «For I am rough and woo not like a babe» (II.I.136).

¹¹ См. также о «текстовых схождениях» между комедией «Бешеные деньги» и шекспировским переводом А. Н. Островского: [Ильина 2009: 332].

Иронически сбалансированная, но все же отчетливая апология предприимчивости в лице героя сочетается в пьесе с акцентом на связях с «почвой», сохраняемых Васильковым в отличие от более родовитых, но промотавшихся светских людей — Кучумова, Телятева и самих Чебоксаровых, утративших вместе с имением всякое коренное родство с русской жизнью (не случайно владения Чебоксаровых выкупает именно их «деловой» зять, а не разорившийся, но продолжающий пускать пыль в глаза князь Кучумов). По своему положению Васильков не купец и не ловкий простолюдин, поднявшийся «из грязи в князи», но небогатый владелец поместья, а открытые «нынешним временем» перспективы обогащения подкреплены в его случае давней привычкой к труду, настойчивостью и практической сметкой, без которых ему бы не удалось сохранить и приумножить свое благосостояние — благосостояние провинциального дворянина и «коренного» русского жителя. В «Бешеных деньгах» между предприимчивостью новых времен и трудолюбивой основательностью старых устанавливается, таким образом, столь же прочная преемственность, как в пьесе Шекспира — между атмосферой военных приключений (положивших начало возвышению рыцарства у истоков Средневековья) и авантюрно-меркантильным духом Ренессанса — двумя полюсами, к которым в равной степени тяготеет Петручио. В то же время в обеих пьесах представлен и тот оторванный от глубинной «почвы» общественный слой, на фоне которого выписан главный персонаж, выступающий победителем в состязании за богатство, жену и господство в семье. Но если в пьесе Шекспира роль этого слоя играет «образованное» купечество («почтенные» горожане), то у Островского — разорившиеся дворяне, которые сделали прожигание жизни своим главным занятием — в отличие от провинциальных Петручио-Васильковых, успешно соединяющих деловую хватку предпринимателей с патриархальным духом былых времен.

Безжалостно разрушая претензии разорившейся светской красавицы на превосходство, Васильков в то же время поддерживает в ней разновидность «здоровых» социальных амбиций (сродни его собственной предпринимательской амбициозности), превращая их в средство воздействия на строптивую жену. Честолюбивые планы обоих в итоге становятся ниточкой, соединяющей расчетливого «дельца» и будущую хозяйку великосветского салона в Петербурге (в соответствии с перспективой, обрисованной Васильковым). И этот тандем обретает отчетливые очертания по мере того, как каждый освобождается от иллюзий (он — от надежды на бескорыстную любовь и врожденную доброту Лидии, а она — от мечтаний о легком богатстве).

Вот почему мотив расставания с ложными мечтаниями играет в финале не менее важную роль, чем мотив меркантильной сделки, обычно подчеркиваемый исследователями (см., например: [Ильина 2009: 329; Едошина 2015: 160]). Более того, «сделка» становится здесь разновидностью договора, основанного на разуме и противостоящего миру перевернутых ценностей, разрушенных идолов и «бешеных» денег. На этом фоне между двумя комедиями (Островского и Шекспира) вырисовывается еще одно неожиданное сходство. Как в «Укрощении строптивой», так и в «Бешеных деньгах» «договор» (на условиях мужа) оказывается в конечном счете более выгодным для обоих супругов, чем их взаимная вражда, позволяя каждому утвердить свое личное достоинство среди представителей одного с ними пола и сделать это прису-

щим данному полу «разумно-естественным» способом. Смирясь, «своенравная» Катарина обретает общепризнанное превосходство над прочими женами (переворачивая изначальную ситуацию, в которой была отвергнута всеми женихами), а Лидия — перспективу светских успехов, о которых могла бы только мечтать, оставаясь в плену иллюзорного блеска московских кутил. Что же касается Петруччо и Василькова, то оба (каждый по-своему) достигают поставленных целей и выигрывают свой личный «заклад».

Сходство, конечно, не отменяет различий и, несомненно, подчеркивает в оригинальной комедии сдвиг в сторону социально-бытового «реализма». Однако бережное отношение Островского к переводу шекспировской пьесы, тщательная подготовка к его переизданию, нескрываемая гордость своей способностью перевести «Укрощение» «верно, и слово в слово» говорят о том, что оба творческих опыта были для драматурга по-своему важны, и возможность представить отечественному читателю тот способ, которым Шекспир облакал «правду жизни» в «ложь сказки», не была упущена «русским Шекспиром».

Все перечисленное подтверждает справедливость традиционно высокой оценки «Усмирения своенравной» исследователями как «высокохудожественного» и «точного для своего времени» перевода Шекспира — перевода, и по сей день сохранившего не только отвлеченное историческое значение, но и бесспорную эстетическую ценность. И в этом качестве «Усмирение своенравной» Островского остается одним из блестящих примеров того, как зарубежная классика под пером выдающегося мастера становится классикой русского перевода.

Источники

- Гнедич 1929 — *Гнедич П. П.* Книга жизни: Воспоминания, 1855–1918. Л.: Прибой, 1929.
- Кашин 1937 — *Кашин Н. П.* Островский и Шекспир: Реферат. 1937 г. (Российский государственный архив литературы и искусств. Ф. 970. Оп. 11. Ед. хр. 228).
- Островский 1886 — Полн. собр. соч. А. Н. Островского. Драматические переводы: В 2 т. Т. 2. СПб.: Н. Г. Мартынов, 1886.
- Островский 1949–1953 — *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.: Гослитиздат, 1949–1953.
- Островский 1978 — *Островский А. Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 9. М.: Искусство, 1978.
- Ревякин 1966 — А. Н. Островский в воспоминаниях современников / Сост. А. И. Ревякин. [М.]: Худ. лит., 1966.
- Шекспир 1850 — *Шекспир В.* Укрощение злой жены: [Рукопись]: Комедия в 5 д., переведенная и приуроченная для сцены Александром Островским в 3 д., ценз. 1850 (Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека. Отдел рукописей и редких книг. № 58228).
- Шекспир 1864 — [*Шекспир В.*] Укрощение строптивой // Драматические сочинения Шекспира / Пер. с англ. Н. Кетчера, выправленный и пополненный по найденному Пэн Колльером, старому экземпляру in folio 1632 года. [2-е изд.]. Ч. 1–9. М.: К. Солдатенков, 1858–1579. Ч. 4. 1864. С. 4–95.
- Шекспир 1937 — *Шекспир В.* Укрощение строптивой / Пер. М. Кузмина // Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. С. С. Динамова и А. А. Смирнова. М.; Л.: Асадемия, 1936–1949. Т. 2. 1937. С. 1–129.

- Шекспир 200-? — *Шекспир У.* Умирение строптивой / Пер. П. Гнедича // Собр. соч. У. Шекспира: [В 2 т.]. [М.:] РОСССА, [200-?]. Т. 1. С. 371–443.
- Boas 1908 — “The Taming of a Shrew”, being the original of Shakespeare’s “The Taming of the Shrew” / Ed. by F. C. Boas. London; New York: Chatto & Windus, 1908.
- Shakespeare 1623 — Mr. William Shakespeares comedies, histories & tragedies: [First folio]. London: Printed by Isaac Jaggard, and Ed. Blount, 1623.
- Shakespeare 1981 — *Shakespeare W.* The taming of the shrew / Ed. by B. Morris. London; New York: Methuen, 1981.
- Shakespeare 1994 — *Shakespeare W.* The taming of the shrew / Ed. by H. J. Oliver. Oxford: Oxford Univ. Press, 1994.
- Shakespeare 2003 — *Shakespeare W.* The taming of the shrew / Ed. by A. Thompson. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2003. (1st ed. 1984).

Литература

- Едошина 2015 — *Едошина И. А.* Шекспир и А. Н. Островский // Литературоведческий журнал. № 36. 2015. С. 156–164.
- Ильина 2008 — *Ильина Н. К.* Островский-переводчик // А. Н. Островский: материалы и исследования / Отв. ред., сост. И. А. Овчинина. Вып. 2. Шуя: Изд-во ГОУ ВПО «ШГПУ», 2008. С. 166–172.
- Ильина 2009 — *Ильина Н. К.* Умирение своенравной в комедии «Бешенные деньги» (Шекспир и Островский) // Духовно-нравственные основы русской литературы: Сб. науч. ст. / Под ред. Ю. В. Лебедева, А. К. Котлова. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2009. С. 327–333.
- Коточигова 2003 — *Коточигова Е. П.* Соавторы А. Н. Островского // А. Н. Островский, А. П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв.: Сб. ст. в память об А. И. Ревякине (1900–1983) / Ред.-сост. А. А. Ревякина, И. А. Ревякина. М.: Intrada, 2003. С. 151–169.
- Левин 1964 — *Левин Ю. Д.* О последней редакции перевода А. Н. Островского «Умирение своенравной» // Шекспир: Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1748–1962 / Сост. И. М. Левидова. М.: Книга, 1964. С. 564–566.
- Левин 1988 — *Левин Ю. Д.* Шекспир и русская литература XIX века. Л.: Наука; Ленингр. отд-е, 1988.
- Макаров 2018 — *Макаров В. С.* О вариативности переводов ранних комедий Шекспира: некоторые замечания // Горизонты гуманитарного знания. 2018. № 6. С. 96–122. URL: <http://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/923/1017>.
- Морозов 1954 — *Морозов М. М.* А. Н. Островский — переводчик Шекспира // Морозов М. М. Избр. ст. и переводы. М.: Гослитиздат, 1954. С. 243–268.
- Овчинина 2012 — А. Н. Островский: Энциклопедия / Гл. ред. и сост. И. А. Овчинина. Кострома: Костромаиздат; Шуя: Изд-во ФГБОУ «ШГПУ», 2012.
- Овчинина 2018 — От редакции // *Островский А. Н.* Полн. собр. соч. и писем: В 18 т. Т. 1: Сочинения. 1843—1854 / Редкол.: И. А. Овчинина (гл. ред.) [и др.]. Кострома: Костромаиздат, 2018. С. 5–8.
- Орлицкий 1991 — *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе. Очерки истории и теории. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1991.
- Орлицкий 2006 — *Орлицкий Ю. Б.* «Шекспировская» прозиметрия в русской драматургии XIX века // Шекспировские чтения. 2004. М.: Наука, 2006. С. 275–291.
- Фрейденберг 1930 — *Фрейденберг О. М.* Три сюжета, или семантика одного // Язык и литература. Т. 5. 1930. С. 33–60.
- Шайтанов 2013 — *Шайтанов И. О.* Шекспир. М.: Мол. гвардия, 2013.

- Штейн 1974 — *Штейн А. Л.* Островский и мировая драматургия // А. Н. Островский: Новые материалы и исследования / Ред. И. С. Зильберштейн, Л. М. Розенблюм. М.: Наука, 1974. Кн. 1. С. 43–74. (Лит. наследство; Т. 88).
- Щедрина 2013 — Густав Шпет и шекспировский круг: Письма, документы, переводы / Отв. ред.-сост., предисл., коммент., археогр. работа и реконструкция Т. Г. Щедрина. М.; СПб.: Петроглиф, 2013.
- Эко 2015 — *Эко У.* Сказать почти то же самое: Опыты о переводе / Пер. с итал. [и коммент.] А. Ковалю. М.: АСТ; Corpus, 2015.
- Brunvand 1966 — *Brunvand J. H.* The folktale origin of *The Taming of the Shrew* // *Shakespeare Quarterly*. Vol. 17. No. 4. 1966. P. 345–359.
- Marcus 1996 — *Marcus L.* *Unediting the Renaissance: Shakespeare, Marlowe and Milton*. London; New York: Routledge, 1996.

References

- Brunvand, J. H. (1996). The folktale origin of *The Taming of the Shrew*. *Shakespeare Quarterly*, 17(4), 345–359.
- Eco [= Eco], U. (2015). *Skazat' pochti to zhe samoe: Opyty o perevode* [Trans. from Eco, U. (2007). *Dire quasi la stessa cosa: Esperienze di traduzione*. Milano: Bompiani] (A. Koval', Ed.). Moscow: AST; Corpus. (In Russian).
- Edoshina, I. A. (2015). Shekspir i A. N. Ostrovskii [Shakespeare and A. N. Ostrovsky]. *Literaturovedcheskii zhurnal* [Journal of Literary History and Theory], 36, 156–164. (In Russian).
- Freidenberg, O. M. (1930). Tri siuzheta, ili semantika odnogo [Three plots or the semantics of one]. *Iazyk i literatura* [Language and literature], 5, 33–60. (In Russian).
- Il'ina, N. K. (2008). Ostrovskii-perevodchik [Ostrovsky the translator]. In I. A. Ovchinina (Ed.). *A. N. Ostrovskii: materialy i issledovaniia* [A. N. Ostrovsky: materials and studies: collection of proceedings] (Vol. 2), 166–172. Shuia: Izdatel'stvo GOU VPO ShGPU. (In Russian).
- Il'ina, N. K. (2009). Usmirenii svoenravnoi v komedii "Beshenye den'gi" (Shekspir i Ostrovskii) [The taming of the shrew in the comedy *Money to Burn* (Shakespeare and Ostrovsky)]. In Iu. V. Lebedev, A. K. Kotlov (Eds.). *Dukhovno-nravstvennye osnovy russkoi literatury: Sbornik nauchnykh statei* [Spiritual and moral foundations of Russian literature: Collection of articles], 327–333. Kostroma: KGU im. N. A. Nekrasova. (In Russian).
- Kotochigova, E. R. (2003). Soavtory A. N. Ostrovskogo [Ostrovsky's collaborators]. In A. A. Reviakina, I. A. Reviakina (Eds.). *A. N. Ostrovskii, A. P. Chekhov i literaturnyi protsess XIX–XX vv.: sb. st. v pamiat' ob A. I. Reviakine (1900–1983)* [A. N. Ostrovsky, A. P. Chekhov, and the literary process of the 19th–20th centuries: Collection of articles in memoriam A. I. Reviakin (1900–1983)], 151–169. Moscow: Intrada. (In Russian).
- Levin, Iu. D. (1964). O poslednei redaktsii perevoda A. N. Ostrovskogo "Usmirenii svoenravnoi" [On the last revision of A. N. Ostrovsky's translation of *The Taming of the Shrew*]. In I. M. Levidova (Ed.). *Shekspir: Bibliografiia russkikh perevodov i kriticheskoi literatury na russkom iazyke. 1748–1962* [Shakespeare: Bibliography of Russian translations and of studies in Russian. 1748–1962], 564–566. Moscow: Kniga. (In Russian).
- Levin, Iu. D. (1988). *Shekspir i russkaia literatura XIX veka* [Shakespeare and the 19th century Russian literature]. Leningrad: Nauka; Leningradskoe otdelenie. (In Russian).
- Makarov, V. S. (2018). O variativnosti perevodov rannikh komedii Shekspira: nekotorye zamechaniia [Notes on variation in translations of Shakespeare's early comedies: Some notes]. *Gorizonty gumanitarnogo znaniia* [The horizons of humanities knowledge], 2018(6), 96–122. Retrieved from URL: <http://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/923/1017>. (In Russian).
- Marcus, L. (1996) *Unediting the Renaissance: Shakespeare, Marlowe and Milton*. London: Routledge.

- Morozov, M. M. (1954). A. N. Ostrovskii — perevodchik Shekspira [A. N. Ostrovsky – translator of Shakespeare]. In M. M. Morozov. *Izbrannye stat'i i perevody* [Selected articles and translations], 243–268. Moscow: Goslitizdat. (In Russian).
- Ovchinina, I. A. (Ed.) (2012). *A. N. Ostrovskii: Entsiklopediia* [A. N. Ostrovsky: An encyclopedia]. Kostroma: Kostromaizdat; Shuya: Izdatel'stvo FGBOU ShGPU. (In Russian).
- Ovchinina, I. A. (Ed.) (2018). Ot redaktsii [Editor's foreword]. In I. A. Ovchinina et al. (Eds.). *Ostrovskii A. N. Polnoe sobranie sochinenii i pisem* [Complete works and letters] (18 Vols.), (Vol. 1) *Sochineniia. 1843–1854* [Works. 1843–1854], 5–8. Kostroma: Kostromaizdat. (In Russian).
- Orlitskii, Iu. B. (1991). *Stikh i proza v russkoi literature. Ocherki istorii i teorii* [Verse and prose in Russian literature. Essays on history and theory]. Voronezh: Izdatel'stvo VGU. (In Russian).
- Orlitskii, Iu. B. (2006). “Shekspirovskaia” prozimetriia v russkoi dramaturgii XIX veka [Shakespearean prosimetrum in Russian drama of the 19th century]. In *Shekspirovskie chteniia. 2004* [Shakespeare Readings, 2004], 275–291. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Shaytanov, I. O. (2013). *Shekspir* [Shakespeare]. Moscow: Molodaia gvardiia. (In Russian).
- Shchedrina, T. G. (Ed.) (2013). *Gustav Shpet i shekspirovskii krug: Pis'ma, dokumenty, perevody* [Gustav Shpet and the Shakespearean circle: letters, documents, translations]. Moscow; St. Petersburg: Petroglif. (In Russian).
- Shtein, A. L. (1974). Ostrovskii i mirovaia dramaturgiia [Ostrovsky and world drama]. In I. S. Zil'bershtein, L. M. Rozenblium (Eds.). *A. N. Ostrovskii: Novye materialy i issledovaniia* [A. N. Ostrovsky: Newly acquired materials and recent studies] (Book 1), 43–74. Moscow: Nauka. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Information about the author

Татьяна Григорьевна Чеснокова

кандидат филологических наук
старший научный сотрудник,
Институт мировой литературы
им. А. М. Горького РАН
Россия, 121069, Москва, Поварская, д. 25а
Тел.: +7 (495) 690-50-30
✉ tchesno@bk.ru

Tatiana G. Chesnokova

Cand. Sci. (Philology)
Senior Researcher,
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
✉ tchesno@bk.ru

И. В. Ершова^{ab}

ORCID: 0000-0001-7319-2945

✉ i.v.ershova@list.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)*

«НЕСЛЫХАННАЯ ПРОСТОТА», ИЛИ КАК ПЕРЕВОДИТЬ ДРЕВНЮЮ ЛИТЕРАТУРУ?

Аннотация. В статье идет речь о целях и критериях современных переводов/перепереводов древних текстов. На сегодняшний день важнейшей задачей является необходимость заполнить лакуны нашего представления о чужой культуре (не переведенных либо по идеологическим причинам, либо в силу недостаточного знакомства с текстами оригиналов), а соответственно — создать перевод, максимально адекватный оригиналу, передающий главное — поэтику и особенности «чужого текста» с учетом времени, пространства и культурной стадильности. Речь идет о средневековых текстах, причем прежде всего о текстах, обладающих одной общей чертой или коммуникативной задачей, — они созданы либо на вульгарной латыни, либо на романских языках для массового потребления в XII–XIII вв. Рассуждения о переводах старых памятников Б. И. Ярхо и С. С. Аверинцева позволяют считать одним из показателей необычности этих текстов их особого рода «простоту», понимаемую не как оценочный эпитет, но как свойство поэтики, а материалом для ее исследования и демонстрации этой простоты становятся фрагменты переводов Б. И. Ярхо и Ю. Б. Корнеева «Песни о моем Сиде», а также переводы из «Золотой легенды» Якова Ворагинского, сделанные И. И. Аникьевым и И. В. Кувшинской и М. Л. Гаспаровым.

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

Ключевые слова: перевод, Средние века, С. С. Аверинцев, Б. И. Ярхо, М. Л. Гаспаров, эпос, жития святых, устность/письменность

Для цитирования: Ершова И. В. «Неслыханная простота», или Как переводить древнюю литературу? // Шаги/Steps. Т. 6. № 3. 2020. С. 93–105. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-93-105.

*Статья поступила в редакцию 18 апреля 2020 г.
Принято к печати 12 мая 2020 г.*

I. V. Ershova^{ab}

ORCID: 0000-0001-7319-2945

✉ i.v.ershova@list.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)*

“UNIMAGINABLE SIMPLICITY”, OR HOW SHALL ANCIENT LITERATURE BE TRANSLATED?

Abstract. The article discusses the purposes and the criteria of modern translations / re-translations of ancient texts. Currently the most urgent task is to fill in the gaps in our vision of other people’s culture (untranslated due to either ideological restraints, or to a lack of familiarity with the original texts) and, therefore, to create a maximally adequate translation that conveys the substance — the poetics and the specific features of the “foreign text”, taking into account time, space, and cultural stadialism. The article deals with medieval texts: primarily texts possessing one common feature or communicative task — they were written for public consumption in the 12th–13th century in either vulgar Latin or in one of the Romance languages. The insights of B. I. Yarkho and S. S. Averintsev into translation of ancient literary monuments make it possible to regard the special “simplicity” of these texts as one of the markers of their peculiarity, provided this “simplicity” is understood as an attribute of poetics rather than an evaluative epithet. The material for its study and demonstration includes fragments of translations of *El cantar de mio Cid* made by B. I. Yarkho and Yu. B. Korneev, as well as the translations from the *Legenda Aurea* by Jacob of Voragine made by I. I. Anik’ev, I. V. Kuvshinskaia and M. L. Gasparov.

Keywords: translation, Middle Ages, S. S. Averintsev, B. I. Yarkho, M. L. Gasparov, epic, hagiography, orality/literacy

To cite this article: Ershova, I. V. (2020). “Unimaginable simplicity”, or How shall ancient literature be translated? *Shagi / Steps*, 6(3), 93–105. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-93-105.

Received April 18, 2020

Accepted May 12, 2020

На каждом этапе развития национальной культуры перевод иноязычных памятников выполняет разные функции: когда-то помогает создать собственную словесность, заимствуя целые пласты более развитой и продвинутой литературы, и в этот момент он, как правило, максимально свободен и повсюду скорее обозначается понятием *переложение*, нежели *перевод* в узком смысле; когда-то становится необходимым, чтобы сформировать свой литературный язык, увеличить его лексический запас, сформировать новые пласты идей, образов и смыслов. Что является целью переводов средневековой классики на сегодняшний день? Как кажется, если говорить о новых переводах/перепереводах древних текстов, — это прежде всего необходимость восполнить лакуны нашего представления о чужой культуре, а соответственно, создать перевод, максимально адекватный оригиналу, передающий главное — поэтику и особенности «чужого текста» с учетом времени, пространства и культурной стадиальности, т. е., пользуясь словами М. Л. Гаспарова, следует «переводить то, что действительно сказано в текстах их произведений» (из «Лирики вагантов» [Гаспаров 1975: 520]).

В нашей статье речь пойдет о текстах европейского Средневековья, причем в первую очередь о текстах, обладающих одной общей чертой или коммуникативной задачей: они созданы либо на вульгарной латыни, либо на романских языках для массового потребления в XII–XIII вв. То есть речь пойдет о том времени, когда латинский язык максимально упрощается (преимущественно в прозе) и усредняется, а народные романские языки находятся еще в стадии становления. В данном случае необходимо учитывать и жанровую поэтику текстов: первыми памятниками литературы на этих народных языках стали эпические песни, фольклорная поэзия, проповеди, жития, хроники — все, что в максимально простой и доступной форме обращено к самому широкому слушателю (реальное и преимущественное бытование многих из этих жанров — устное, в том числе и тех, что были созданы на латинском для последующего устного изложения на народных языках, как, например, проповеди и жития). Даже каждый капитул хроникальных компендиумов зачастую сопровождается фразами «как вы услышите дальше», «как вы слышали прежде», что отчетливо говорит нам о той форме, в который он представляется аудитории.

Отправной точкой для наших рассуждений стало замечание С. С. Аверинцева из заметки «Два слова о том, до чего же трудно переводить библейскую поэзию»: «Когда мы переходим от русских и церковно-славянских текстов Библии, что у нас на слуху, и от тех греческих оборотов Септуагинты, к которым восходят предлагаемые ими решения, и от привычных из западной словесности латинских библеизмов к древнееврейскому оригиналу, нас потрясает прямота выражения: такая прямота, при которой каждый раз выбирается поистине кратчайший путь от реальности к слову и от слова к сердцу. В сравнении с этой прямоотой любое самое прекрасное переложение покажется искусственным и декоративным: торжественность вместо первозданности и благочестие вместо самой святости. А там слова всё больше краткие, никакого “плетения словес”, сплетания корней (так удающегося, признаться, по-гречески и по-славянски); ритм свободный, но отчетливый и сжатый — тонический отсчет ударений, чаще всего по три. Естественный, как дыхание, речитативный рас-

пев» [Аверинцев 1998: 94]. Аверинцев оговаривает специально, что он имеет в виду прежде всего «энергию речи и облик слова», даже не смысловые различия, хотя в своих примерах он в конечном счете показывает и смысловые сдвиги от древнееврейской Библии до греческой Септуагинты, легшей в основу славянского перевода. Вот один из его примеров: евр. *Шададай* — греч. Παντοκράτωρ — синод. *Вседержитель*, а точнее было бы *Крепкий*. Помимо более адекватного звучания, Аверинцев отмечает и значимое отсутствие концепта «всё», придающего имени смысл богословского понятия. В слове *крепкий* важна сама идея мощи, это, как отмечает Аверинцев: «Не рефлексия, не дискурс — первичный опыт, лежащий в основе любого богословствования» [Там же]. На самом деле можно было бы сказать, что *Крепкий* звучит проще, сдержанней, но и энергичней.

При этом «простой» — понятие для средневековой христианской словесности само по себе концептуальное, в том числе для такого, казалось бы, изощренного жанра, как проповедь или житие. Простота — свойство отнюдь не всеобщее; скажем, тот же средневековый рыцарский роман или латинская поэзия часто делали «плетение словес» или «сплетение цитат» во многом основой своей поэтики. При этом своего рода «простота» (понимаемая как «ясность») есть и там — она, например, содержится в прямоте используемых цитат, в клишированности стиля и в устойчивых риторических формулах.

Очень точным оказывается слово, которое использует переводчик, филолог-медиевист Б. И. Ярхо: целью и задачей перевода старого текста является передать его необычность. Ярхо писал: «Для ученого-исследователя эта точка определена заранее: он оценивает необычность по сравнению с простой коммуникативной речью той среды и эпохи, в которой возникло исследуемое произведение» [Ярхо 2006: 72]. Переводчику важно увидеть необычность текста в его собственной лингвистической и литературной ситуации, а также по возможности передать его необычность для читателя чужой культуры и другого времени.

Необычным может быть разное. На наш взгляд, одним из показателей необычности текстов, о которых пойдет речь, становится особого рода «простота», понимаемая как свойство жанровой и стилистической поэтики. Нам уже приходилось писать о специфике переводов древних испанских романсов [Ершова 2014]. Две основные ошибки многих переводов — метрические вольности и избыточная эмоциональная изукрашенность — разрушают именно жанровую природу романса, особую «простоту» романсного стиха, основными чертами поэтики которого является а) отсутствие эпитетов, б) обилие формул, в) ассонансная рифма (глаголы и глагольные формы), часто считаемая примитивной и грубой, а на самом деле являющаяся приметой фольклорного, долитературного стиха, г) полное отсутствие стилистической орнаментальности и лексически выраженного драматизма. Архаизация текста в русских переводах романсов чаще всего избыточна, а подобрать стилистический аналог очень сложно. Но надо заметить, что даже ранний XIX век с его установкой скорее на переложение, нежели на перевод, вполне различает «простоту» языка испанского народного романса (достаточно вспомнить оценку переводов П. А. Катенина А. С. Пушкиным). Напомним, что избыточные с точки зрения лексики и далекие от оригинала по стилистике и метрической структуре пере-

воды В. А. Жуковского выполняли совершенно иную культурную задачу — задачу переноса на русскую почву балладного жанра и внесения романтических сюжетов и мотивов в русскую повествовательную поэзию.

Одна их самых сложных задач в переводе и очень необходимом перепереводе средневековых памятников — это перевод эпических текстов и передача их особой «примитивности» и неотшлифованности, а особенно их формульности. Прежде всего это касается романского эпоса — старофранцузского и старокастильского. Обе «песни о деяниях» переведены в русской традиции и прозой, и стихами; среди них — переводы обеих поэм Б. И. Ярхо (его перевод «Песни о моем Сиде», изданный в серии «Литературные памятники», подввергся, правда, значительной правке Ю. Б. Корнеева), и отдельный перевод Ю. Б. Корнеева в томе «Библиотеки всемирной литературы».

Оба перевода Ярхо были сделаны во второй половине 1920-х — первой половине 1930-х годов (видимо, не позднее 1934 г.)¹. Ярхо перевел «Песнь о Роланде» и «Песнь о Сиде», параллельно занимаясь статистическим изучением их поэтики. Необычность обеих песен Ярхо видел в их особой метрической структуре (романский эпический стих, по его мнению, звучит почти как проза) и в цезуре, причем в «Роланде» — из-за более твердой формы лессы — цезура, по мнению ученого, была не так четко выдержана, а вот в «Сиде» выдержана отлично. С главным же тезисом Ярхо — определением стиха «Сида» как целиком тонического — можно поспорить². Если перевод «Песни о Роланде» был опубликован целиком, то перевод испанского эпоса — лишь во фрагментах в ранних изданиях хрестоматии по средневековой литературе Р. О. Шор и Б. И. Пуришева. Перевод «Сида» в «Литературных памятниках» был основательно исправлен. Как пишет В. С. Полилова, правка Ю. Б. Корнеева «заключалась в замене всех старинных, редких, ставших неупотребительными и непонятными оборотов речи, — славянизмов, архаизмов, терминов профессионального или сугубо книжного языка и т. д. — и модернизации имен собственных. Это замены по принципу: воссядем — сядем, длани — руки, десница — правая рука, супостаты — враги, скуфейка — шапка, стяг — флаг, сулица — копьё и т. д.» [Полилова 2012: 163]³. Сам Ярхо о своем переводе испанского эпоса писал так: «Прежде всего, мы старались передать простоту языка, избегая патетических, высокопарных выражений и славянизмов (кроме самых обычных, вроде “град”); архаизмы мы старались применять только при передаче реалий (бармица, топор, свита). Не всегда удалось сохранить

¹ См. обстоятельную в фактическом плане диссертацию [Полилова 2012]; перевод Б. И. Ярхо изучен исследовательницей по архивным материалам. См. также: [Акимова 2017].

² Так, наиболее авторитетный издатель «Песни о моем Сиде» А. Монтанер Фрутос, опираясь на расчеты С. Ф. Гончаренко, полагает, что стих испанского эпоса следует считать силлабо-тоническим [Montaner Frutos 2011: 384].

³ В. С. Полилова в своей диссертации делает вывод: «Примерно 30% строк перевода Ярхо подверглись правке, в результате чего были последовательно стерты следы творческой манеры переводчика. Ведь перечисленные черты — следствие сознательной установки Ярхо на архаизацию и отдаление текста от читателя» [Полилова 2012: 163]. Заметим, сам Ярхо, что видно из его слов в приведенной выше цитате, вряд ли имел установку на архаизацию, он использовал архаизмы только для средневековых реалий, скорее полагая, что они как раз принадлежат тому кругу необходимых понятий, которые по большей части вышли из употребления, а потому требуют соответствующей устаревшей лексики.

бедность языка; ритм и рифма заставляют разнообразить выражения: “меч” рядом с менее пагетическим словом “шпага”, “отменный” рядом с “добрый” (<...> однако, мы избегали слишком большого разнообразия» (РГАЛИ. Ф. 2186. Оп. 1. Ед. хр. 31. Л. 40. Цит. по: [Полилова 2012: 153]). Стоит обратить внимание на слова, которыми Ярхо описывает язык песни: *простой* и *бедный*. Действительно, язык «Песни о Сиде» правильнее было бы назвать скудным, но источник этой скудости не только начальная стадия складывания романского языка, но и особенности поэтики эпоса, в частности — использование традиционных формул и повторов, которые в русских переводах страдают больше всего. Например, слова вроде *bueno* ‘добрый’, *complido* ‘отменный’, *malo* ‘дурной, злой’, *grande* ‘великий, большой’, применяемые буквально ко всему.

«Простота и бедность» эпического романского стиха, о которых идет речь в рассуждениях Ярхо, это:

1) скудный лексический состав (частью из-за начальной стадии формирования романского языка, а частью из-за формульности);

2) собственно, формульность эпического языка (она не только проводит систему мотивов, но прежде всего облегчает процесс создания текста);

3) устойчивый и ограниченный набор эпических эпитетов (*bueno*, *malo*, *grande*, *poco* и т. д.);

4) практическое отсутствие метафор, сравнений, всего того, что Ярхо именуется «фигурностью»;

5) особая структура фразы без анжамбеманов (смысловая завершенность строки, совпадающая с ее синтаксической завершенностью).

Чтобы понять, насколько внимательны оказались переводчики к особенностям эпической поэтики, взглянем на переводы Б. И. Ярхо (с минимальной правкой Р. О. Шор из хрестоматии 1953 г.) и Ю. Б. Корнеева. Оставив споры и полемику, а также оценку обоих переводов (избыточное пристрастие Ярхо к устаревшим наименованиям или отмеченное еще А. Я. Гуревичем небрежение Корнеева реалиями средневековой жизни и мышления), взглянем лишь на один фрагмент, из которого видно, что простота и наивность слога памятника суть части его поэтики, и пренебрежение ими создает текст иных поэтических особенностей. Для начала предложим фрагмент оригинала и подстрочник.

Ya lo vee el Çid que del rey non avie graçia.
Partios de la puerta, por Burgos agujjava,
llegó a Santa Maria, luego descavalga,
fincó los inojos, de coraçon rogava.
La oraçion fecha luego cavalgava;
salio por la puerta e en Arlançon pasava,
cabo essa villa en la glera posava,
fincava la tienda e luego descavalgava.
Mio Cid Ruy Díaz, el que en buen ora
cinxo espada,
posó en la glera cuando no-! cogee nadi en casa,
derredor d'él una buena conpañia;
assí posó mio Cid commo si fuesse en montaña.

Вот видит мой Сид, нет от короля милости,
Отъехал от ворот, по Бургосу поскакал,
К святой Марии подъехал, спешивается после,
Преклонил колени, от сердца помолился,
Молитву исполнив, коня оседлал после,
Въехал в ворота и Арлансон проехал,
Рядом с тем городом на отмели встал,
Раскинул палатку и спешился после.
Мой Сид Руй Диас в добрый час мечом
опоясался,
Встал на отмели, ведь никто его не принял,
Вокруг него — добрая дружина,
Так встал Сид, словно он в диком месте.

[vv. 50–61]

Основная часть этого фрагмента (примерно 95%) занята формулами и формульными выражениями, в том числе формулами, повторяющимися неоднократно не только в масштабе всей поэмы, но и в масштабе этих одиннадцати строк (выделено разрядкой). Формулы в «Сиде», как правило, охватывают полустушие и разнятся формой в зависимости от того, в первом или втором полустушии они стоят: *en la glera posava* — 2-е полустушие / *posó en la glera* — 1-е полустушие; в каком полустушии — зависит от глагольной формы, которая подстраивается под требуемый в данной тираде ассонанс. Надо также заметить, в этом зачаточном типе стиха все подобие рифмы создается преимущественно глагольными формами — это самый простой и экономный способ. Вместе с тем роль глаголов отнюдь не исчерпывается этим. Глаголы создают особый резкий ритм и слог «Песни»: это очень скупой, сжатый стих, который словно бы сам находится в постоянном движении; редкое полустушие обходится без глагола, многократно усиливающего динамику рассказа о военных деяниях героя. Надо также заметить, что в старокастильском одни и те же слова используются во многих значениях, тем самым их семантика как бы спрямляется; синонимические ряды в старокастильском XII в. еще чрезвычайно коротки; соответственно, формулы образованы одним и теми же словами, и тавтология не является сколько-нибудь релевантной характеристикой для эпического языка, хотя переводчики часто стремятся его всячески разнообразить.

Посмотрим теперь на оба перевода.

Видит Сид: от короля пощады ему нету.
Повернул от ворот, по Бургосу поехал.
У церкви святой Марии *сошел он на землю*,
Колени склонил, помолился от сердца.
Молитву окончив, *поскакал он, не медля*,
Вышел из ворот, Арлансон пересек он,
Против самого города *стал станом на щебне*.
Поставил шатер *и сошел он на землю*.
Мой Сид Руй Диас, — в добрый час он меч привесил,
На щебне стоит — раз закрыты все двери;
Вокруг себя видит дружинников верных.
Лагерь он раскинул, как в пустынном ущелье.
(Пер. Б. И. Ярхо [1953: 442])

Видит мой Сид: король беспощаден.
Поехал он через Бургос обратно,
До церкви святой Марии добрался,
Колени склонил, помолился жарко,
Кончил молитву и снова на конь.
За Арлансоном, город оставив,
У самых ворот *стал станом на камнях*,
Шатер раскинул и спрыгнул наземь.
Мой Сид — в час добрый надел он шпагу! —
Стал станом на камнях, раз крова лишают.
Вокруг он видит верных вассалов,
Но словно в горах разбит его лагерь...
(Пер. Ю. Б. Корнеева [1976: 261])

Ярхо не придавал формульности «Сида» того значения, которое очевидно сейчас, однако, описывая стиль поэмы, отмечал, что «картина бедности будет еще разительнее, если мы примем во внимание, что одно и то же фигурированное выражение повторяется по нескольку раз» ([РГАЛИ. Ф. 2186. Оп. 1. Ед. хр. 31. Л. 33], цит. по: [Полилова 2012: 151]). Характерно, что сохранение формул передает и преобладающую глагольность, энергию и строгость языка песни. Ярхо воспроизводит обе повторяющиеся формулы (*luego descavalga; posó en la glera*); очень внимательно выдерживает систему двух полустиший, тогда как в переводе Корнеева видны синтаксические нарушения: он оставляет только одну формулу, не замечая другой, повторяющейся дважды, и по крайней мере трижды на одиннадцати строках сбивает жесткость полустиший и убирает глагольные формы, явные или подразумеваемые (см. подчеркнутые строки во втором примере на с. 99). Особенно это касается строк 51–52 («Partios de la puerta, por Burgos aguijava, / Llegó a Santa Maria, luego descavalga»), где Корнеев убирает две из четырех глагольных форм на четыре полустишия, тогда как Ярхо хотя и теряет один глагол, все же сохраняет ритмическую структуру и выраженность цезуры. В отличие от Корнеева, Ярхо видел и метрическую структуру песни, и ее семантику, и наличие формул гораздо четче.

Неискусственность и простота стиля могут быть признаком несовершенной повествовательной техники и несформировавшегося литературного языка, но могут являться осознанным стилистическим приемом автора⁴, его способом создать искреннюю и необработанную речь, передать впечатление разворачивающегося на глазах слушателя рассказа. Такова, например, стилизованная речь житий, загробных видений, проповедей. Так, специфические особенности поэтики и стиля агиографии, примера, хроникального рассказа или сагового повествования проявляется:

1) в повествовательной простоте (простое развертывание сюжета, последовательное сцепление эпизодов, отсутствие описательности);

2) в нарочито усредненной лексике;

3) в прямом синтаксисе, минимуме инверсий и тропов;

4) в клишированном языке (характеристики персонажей, однотипные действия, описания).

Небрежение такого рода деталями, возможно, не исказит смысла, но не передаст «необычность» старого текста, его особой поэтики и стилистики.

Приведу пример с переводом еще одного текста. Он касается такой разительной приметы старого текста, как начальные *и, ну и, вот и, так же, же* в латинском и в народных языках. Довольно часто переводчики (не медиевисты) стремятся избежать этих союзов и частиц, нередко полагая их тавтологичными, ненужными, лишними. На самом деле эти частицы / союзы-связки чрезвычайно значимы по своим функциям. С одной стороны, различные сочинительные союзы в значении причины и следствия сце-

⁴ Как и в случае с Иаковом Ворагинским: «“Золотая легенда” вписывается в средневековую традицию так называемых сокращенных легендариев, т. е. сборников житий святых, написанных на латыни и предназначенных для проповедников. Авторы-компиляторы таких сборников использовали множество источников, значительно упрощая их, исключая богословские рассуждения, отсекая “лишние” детали, облегчая язык» [Топорова 2015: 48].

плюют предложения в своего рода сюжетные блоки, простейшим образом подчеркивая как причинно-следственную связь событий между собой, так и содержательную целостность повествовательного отрезка текста. С другой стороны, этот простейший способ связи должен в переводе создать впечатление простой, почти разговорной речи, помочь обрести тексту оттенок рассказываемого. Напомню, что все эти жанры имели общую коммуникативную задачу — их зачитывали или рассказывали вслух. При этом союз-связка уходил, как только текст включал какую-то цитату, схолию на письменный источник или богословское рассуждение. Приведем конкретный пример из «Золотой легенды» Иакова Ворагинского — несколько строк из жития св. Иоанна Крестителя и два перевода.

Erant autem Zacharias et uxor ejus senes et absque liberis. Cum ergo Zacharias templum domini, ut incensum poneret, ingressus fuisset, et multitudo populi de foris exspectaret, apparuit ei Gabriel archangelus. Cum autem Zacharias in ejus visione timeret, ait angelus: ne timeas, Zacharia, quoniam exaudita est oratio tua (Cap. LXXXVI. De nativitate sancti Joh. Baptistae [Legenda aurea 1801: 357]).

Перевод И. И. Аникьева, И. В. Кувшинской:

Захария и жена его были стары и не имели детей. Когда Захария вошел в храм Господень, чтобы возложить фимиам на жертвенник, и множество людей ожидали снаружи, ему явился архангел Гавриил. Захария испугался при виде его, но архангел сказал ему: «Не бойся, Захария, ибо услышана молитва твоя!» (Лк 1:13) [Золотая легенда 2018: 10].

Перевод М. Л. Гаспарова⁵:

И были Захария и жена его стары, детей же не имели. И когда вошел Захария в храм Господень для каждения, а все множество народа ожидало его вне храма, явился ему архангел Гавриил. Захария, увидев его, утрашился, ангел же сказал ему: «Не бойся, Захария, ибо услышана молитва твоя!» (Лк 1:13).

Оба перевода точны, однако, как видно, в переводе М. Л. Гаспарова все соединительные связки (латинские *autem*, *cum autem*, *cum ergo*), эти характерные приметы архаического стиля, выполняющие роль стяжек и создающие впечатление живой речи, тщательно сохранены, причем переводчик демонстрирует целый арсенал таких средств: начальное *и*, частица *же*, измененный порядок слов, использование деепричастного оборота. Все это отсутствует в верном, абсолютно грамотном переводе И. И. Аникьева и И. В. Кувшинской (надо отдать должное переводчикам за колоссальный труд и подготовку долждан-

⁵ Переводы нескольких житий из «Золотой легенды», выполненный М. Л. Гаспаровым, были им великодушно предоставлены мне для подготовки курса «История средневековой литературы» в РГГУ и остаются пока не опубликованными.

ного издания «Золотой легенды» на русском языке), которые, по-видимому, убирают эти «лишние» элементы вполне намеренно, тем самым приближая текст к современному читателю и переводя его целиком в регистр письменной, ученой прозы. Казалось бы, ничего страшного: точный и аккуратный перевод важен и позволяет нам в полной мере понять, о чем говорилось в тексте жития, какая информация там заключена.

Однако особой поэтики житий Иакова Ворагинского и его личного стиля⁶ мы из этого перевода не постигнем. А вот из перевода Гаспарова — можем. Дело в том, что этому фрагменту в тексте жития предшествует сообщение о родословной Захарии со ссылкой на «Схоластическую историю» Петра Коместора, устроенное несколько иначе и стилистически, и синтаксически:

David enim rex, sicut habetur in hystoria scholastica, volens cultum Dei ampliare, XXIV summos sacerdotes instituit, quorum tamen unus major erat, qui princeps sacerdotum dicebatur. Statuit autem XV viros de Eleazar et VIII de Ytamar et secundum sortes dedit unicuique hebdomadam vicis suae, Abias auteni VIII. hebdomadam habuit, de cujus geiере Zacharias luit [Legenda aurea 1801: 357]⁷.

Здесь соединительный союз «и» (*et*) выступает в совершенно иной синтаксической роли — соединяет однородные члены предложения; есть ряд сдержанных, почти статистически-официальных формулировок, которые, очевидно, почерпнуты из ученого источника и должны просто сообщить некую необходимую информацию.

Именно за этим абзацем идет фрагмент, приведенный выше в двух переводах; его иная речевая установка выражена очень отчетливо: короткие предложения, сцепленные самым примитивным из возможных способов, очень просто излагают для всех историю удивительного происшествия, случившегося с двумя стариками после явления ангела. Эти два идущих подряд абзаца являют собой совершенно по-разному организованный тип речи. Это вообще особое свойство «Золотой легенды» — собрания житий в помощь проповеднику: сочетание текста сугубо письменного, покомментаторски многословного и сухого, хотя и упрощенного по сравнению с источником, и текста, словно бы взятого из устной традиции, — живого рассказа, повествующего слушателям интересную и увлекательную историю. Как видим, Гаспаров эту неказистую, но столь важную для восприятия и понимания средневекового текста простоту сохраняет чрезвы-

⁶ О двойственной установке Иакова Ворагинского, ориентированного «одновременно на проповедников, для которых собственно и составлялась “Легенда” как своего рода пособие, и на простых слушателей, которых надо увлечь интересными сведениями и уж затем поучать», см.: [Топорова 2015]. О нарративной структуре «Золотой легенды» см также: [Bougeau 2007].

⁷ «Когда-то царь Давид, как сказано в схоластической истории, желая расширить почитание Бога, утвердил служителей общим числом двадцать четыре, из которых один был старшим и именовался первосвященником. Так поставил он пятнадцать мужей Елеазаровых и восемь Ифамаровых и по жребию дал каждому неделю служения по очереди, так что Авия, из рода которого был Захария, получил себе восьмую неделю». — Пер. автора статьи.

чайно бережно, передавая так ценимую нами «необычность» этого древнего памятника.

Одна из важнейших проблем сегодняшней медиевистики — изучение взаимодействия и соседства устной и письменной традиций, а соответственно и характерных средств поэтики и стилистики древнего текста, которые такого рода черты помогают реконструировать и осознать. Перевод (заново или внове) древнего памятника, как важнейшая из форм интерпретации текста, должен стремиться сохранить главное, то, как этот памятник складывался, кому он предназначен и в какой форме он бытовал в культуре, — именно это в значительной мере и определяет особенности его жанровой поэтики.

Воспользовавшись цитатой из стихотворения Пастернака, вынесенной в заглавие, заметим, что передать эту «неслыханную простоту» старого текста именно как совокупность черт поэтики чрезвычайно трудно («сложное понятней им»), и она оказывается по плечу только «большим» знатокам древней литературы. К таким прекрасным переводам средневековых текстов последних лет нужно отнести изданные в серии «Литературные памятники» в переводе Елены Ароновны Гуревич «Древнеисландские пряжи» (2017), а также перевод Михаила Юрьевича Реуткина «Элизабет Штагель. Житие сестер обители Тёсс (2019)».

Источники

- Золотая легенда 2018 — *Иаков Ворагинский*. Золотая легенда. Т. 2 / Пер. с лат. И. И. Аникеев, И. В. Кувшинская. М.: НО «Изд-во Францисканцев», 2018.
- Корнеев 1976 — Песнь о Сиде / Пер. Ю. Корнеева // Песнь о Роланде. Коронование Людовика. Нимская телега. Песнь о Сиде. Романсеро. М.: Худ. лит., 1976. (Б-ка всемирн. лит.). С. 258–360.
- Ярхо 1953 — Песнь о моем Сиде / Пер. Б. И. Ярхо // Хрестоматия по зарубежной литературе: [Учеб. пособие для филол. фак. гос. ун-тов и фак. рус. яз. и лит. пед. ин-тов]. [Т. 1]: Литература средних веков / Сост. Б. И. Пуришев, Р. О. Шор. М.: Учпедгиз, 1953. С. 439–469.
- Legenda aurea 1801 — Jacobi a Voragine Legenda aurea vulgo Historia lombardica dicta. Lipsiae: Impensis librariae Arnoldianae, 1801. P. 356–364.

Литература

- Аверинцев 1998 — *Аверинцев С. С.* Два слова о том, до чего же трудно переводить библейскую поэзию // Новый мир. 1998. № 1. С. 94–97.
- Акимова 2017 — *Акимова М. В.* Традиции изучения русского стихотворного синтаксиса: Б. И. Ярхо и М. Л. Гаспаров // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. Вып. 14. 2017. С. 89–112.
- Гаспаров 1975 — *Гаспаров М. Л.* Поэзия вагантов // Поэзия вагантов / Изд. подгот. М. Л. Гаспаров. М.: Наука, 1975. С. 421–514.
- Ершова 2014 — *Ершова И. В.* Русские переводы испанского «старого» романа: разрушение жанра // Вопросы литературы. 2014. № 3. С. 148–161.
- Полилова 2012 — *Полилова В. С.* Рецепция испанской литературы в России первой трети XX в. (К. Бальмонт, Б. Ярхо): Дис. ... канд. филол. наук / МГУ им. М. В. Ломоносова. М., 2012.

- Топорова 2015 — Топорова А. В. К вопросу о жанре «Золотой легенды» Иакова Ворагинского // Известия РАН. Сер. литературы и языка. Т. 74. № 2. 2015. С. 47–53.
- Ярхо 2006 — Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы / Под общ. ред. М. И. Шапира. М.: Языки славянских культур, 2006.
- Boureau 2007 — Boureau A. La légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine. Paris: Les Ed. Du CERF, 2007.
- Montaner Frutos 2011 — Montaner Frutos A. El Cantar de mio Cid // Cantar de mio Cid / Red. A. Montaner Frutos. Madrid; Barcelona: Real Academia Española; Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 2011. P. 256–560.

References

- Akimova, M. V. (2017). Traditsii izucheniiia russkogo stikhotvornogo sintaksisa: B. I. Iarkho i M. L. Gasparov [Traditions of Russian verse syntax study: B. I. Yarkho and M. L. Gasparov]. *Trudy Instituta russkogo iazyka im. V. V. Vinogradova* [Proceedings of the V. V. Vinogradov Russian Language Institute], 14, 89–112. (In Russian).
- Averintsev, S. S. (1998). Dva slova o tom, do chego zhe trudno perevodit' bibleiskuiu poeziyu [A couple of words on the difficulty of translating Biblical poetry]. *Novyi mir* [New world], 1998(1), 94–97. (In Russian).
- Boureau, A. (2007). *La légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine*. Paris: Les Ed. Du CERF. (In French).
- Ershova, I. V. (2014). Russkie perevody ispanskogo “starogo” romansa: razrushenie zhanra [Russian translations of Spanish ‘old’ romance: Destruction of the genre]. *Voprosy literatury* [Problems of literature], 2014(3), 148–161. (In Russian).
- Gasparov, M. L. (1975). Poeziia vagantov [Poetry of goliards]. In M. L. Gasparov (Ed.). *Poeziia vagantov* [Poetry of goliards], 421–514. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Iarkho, B. I. (2006). *Metodologiya tochnogo literaturovedeniia: Izbrannye trudy po teorii literatury* [Methodology of exact literary studies: Selected works on theory of literature] (M. I. Shapir, Ed.). Moscow: Iazyki slavianskikh kul'tur. (In Russian).
- Montaner Frutos, A. (2011). El Cantar de mio Cid. In A. Montaner Frutos (Ed.). *Cantar de mio Cid*, 256–560. Madrid: Real Academia Española; Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores. (In Spanish).
- Polilova, V. S. (2012). *Retseptsiia ispanskoi literatury v Rossii pervoi treti XX v. (K. Bal'mont, B. Iarkho)* [Reception of Spanish literature in Russia, first third of the 20th century]. [Unpublished Cand. Sci. (Philology) thesis]. Lomonosov Moscow State University. (In Russian).
- Toporova, A. V. (2015). K voprosu o zhanre “Zolotoi legendy” Iakova Voraginskogo [On the problem of genre of the *Legenda Aurea* by Jacob of Voragine]. *Izvestiia RAN. Seriya literatury i iazyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in literature and languages], 74(2), 47–53. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Ирина Викторовна Ершова

*доктор филологических наук
профессор, зав. Лабораторией
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
ведущий научный сотрудник,
Отдел классических европейских
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
✉ i.v.ershova@list.ru*

Information about the author

Irina V. Ershova

*Dr. Sci. (Philology)
Professor, Director,
Center for Studies in History and Literature,
School for Advanced Studies in the
Humanities, The Russian Presidential
Academy of National Economy and Public
Administration
Russia, 119571, Moscow,
Prospekt Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (499) 956-96-47
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
✉ i.v.ershova@list.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)*

КУЛЬТУРА ПРИМЕЧАНИЙ: КНЯЗЬ ПЕТР ИВАНОВИЧ ШАЛИКОВ ПЕРЕВОДИТ ВИКОНТА ФРАНСУА-РЕНЕ ДЕ ШАТОБРИАНА

Аннотация. Русские литераторы конца XVIII — начала XIX в. нередко сопровождали собственные тексты, прозаические и поэтические, подстрочными примечаниями. Например, активно занимался автокомментариями Петр Иванович Шаликов (1768 или 1767 — 1852), и так же активно он комментировал тексты, которые переводил. Особенно богаты в этом отношении две книги Франсуа-Рене де Шатобриана, переведенные Шаликовым: «Путевые записки из Парижа в Иерусалим и из Иерусалима в Париж» (1815–1816) и «Воспоминания об Италии, Англии и Америке» (1817). Здесь представлены примечания энциклопедические, метаязыковые (отсылки к оригиналу; перевод иностранных слов; рефлексия по поводу отрывков других цитируемых авторов и по поводу собственного перевода), литературно-критические, публицистические, «примечания русского», в которых переводчик оценивает мысли французского автора с сугубо русской точки зрения. Наконец, Шаликов ставит свои примечания рядом с примечаниями Шатобриана, который и сам был большим любителем комментировать под строкой собственные тексты. Таким образом, Шаликов как бы уравнивает себя с переводимым автором. Он комментирует чужой текст, как свой, потому что комментировал свои тексты, как чужие.

Ключевые слова: П. И. Шаликов, Грацианский, Филомафитский, Шатобриан, Пушкин, графиня де Жанлис, перевод, путевые записки, примечания, автокомментарии, русско-французские литературные связи

Для цитирования: Мильчина В. А. Культура примечаний: князь Петр Иванович Шаликов переводит виконта Франсуа-Рене де Шатобриана // Шаги/Steps. Т. 6. № 3. 2020. С. 106–136. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-106-136.

*Статья поступила в редакцию 1 марта 2020 г.
Принято к печати 31 марта 2020 г.*

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)

THE CULTURE OF FOOTNOTES: PRINCE PETER IVANOVICH SHALIKOV TRANSLATES VICOMTE FRANÇOIS-RENÉ DE CHATEAUBRIAND

Abstract. At the end of the 18th — beginning of the 19th century Russian men of letters often provided their own creations, both prose and poetry, with footnotes. Peter Ivanovich Shalikov (1768 or 1767 — 1852) was no exception; he enthusiastically commented both on his original works and on the texts that he translated. Among the latter were two books by François-René de Chateaubriand, *Itinerary from Paris to Jerusalem* (1815–1816) and *Recollections of Italy, England and America* (1817), that Shalikov not only rendered into Russian but provided with numerous commentaries. Many of them were encyclopedic, metalinguistic notes that included references to the original, translations of foreign words or reflections on the passages from other authors quoted by Chateaubriand; others presented Shalikov's literary position and purely Russian point of view on Chateaubriand. Finally, in a number of cases, Shalikov puts his comments next to the author's, which is ironic because Chateaubriand himself liked to provide his own texts with footnotes. By following this practice Shalikov seems to equate himself with the translated author. He comments on someone else's text as his own, because he commented on his own texts as if they were someone else's.

Keywords: P. I. Shalikov, Graziansky, Filomafitsky, Chateaubriand, Pushkin, Countess de Genlis, translation, travel notes, footnotes, auto-commentaries, Russian-French literary relations

To cite this article: Milchina, V. A. (2020). The culture of footnotes: Prince Peter Ivanovich Shalikov translates the Vicomte Francois-René de Chateaubriand. *Shagi / Steps*, 6(3), 106–136. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-106-136.

Received March 1, 2020

Accepted March 31, 2020

Из двух героев моей статьи одного — великого французского писателя Франсуа-Рене де Шатобриана — представлять нет необходимости. Другой — русский литератор — известен сейчас несравненно меньше, хотя в свое время был довольно популярен, и о нем следует дать короткую биографическую справку.

Князь Петр Иванович Шаликов (1768 или 1767 — 1852) был отпрыском грузинского княжеского рода. Вступив в военную службу в один из кавалерийских полков, он участвовал в 1788 г. в штурме Очакова, затем принимал участие в подавлении польского восстания 1795 г. В 1799 г. вышел в отставку и занялся литературой. Он был весьма активным участником литературного процесса на протяжении всей первой трети XIX в., выступая как поэт, прозаик, переводчик, литературный критик и издатель журналов «Аглая» (1808–1810, 1812), «Дамский журнал» (1823–1833), а также в течение двух с половиной десятков лет (1817–1836) служил в газете «Московские ведомости» (с 1825 — редактор-издатель) [Ершова 2007]¹.

Шаликов входит в число тех русских литераторов, которые особенно часто становились мишенью для насмешек и эпиграмм. В первую очередь осмеянию подвергалась сентиментальная интонация стихов и прозы писателя, который «стяжал себе репутацию эпигона Карамзина, доведшего до крайних пределов “чувствительность” его ранней прозы» [Вацура 2002: 107]. Так, Вяземский в стихотворении 1811 г. нарек «чувствительного путешественника» Шаликова, автора нескольких книг путевых записок, Вздыхаловым: «С собачкой, с посохом, с лорнеткой, / И с миртовой от мошек веткой, / На шее с розовым платком, / В кармане с парой мадригалов / И чуть с звенящим кошельком / По свету белому *Вздыхалов* / Пустился странствовать пешком» [Вяземский 1986: 58]. За слащавость Шаликов был прозван одним из эпиграмматистов «кондитером литературы» [Гиллельсон, Кумпан 1988: 288]. Однако сентиментальный в прозе и стихах, Шаликов в критических выступлениях был весьма язвительным polemicist [Вацура 2000: 39–43; Альтшуллер 1975]; шаликовский «Дамский журнал», несмотря на некоторую архаичность своей позиции, принимал активное участие в литературных спорах 1820-х годов [Денисенко 1996]. К чести Шаликова стоит отметить, что он неизменно брал в этих спорах сторону Пушкина и отзывался восторженно даже о тех его произведениях, которые не были поняты большинством критиков. В частности, он очень высоко оценил «Бориса Годунова», непонятого многими современниками, и сделал вывод, что пушкинская трагедия стоит вне старых классификаций и для нее требуются классификации новые. «Сие необыкновенное творение, — писал Шаликов в 1831 г., — не подходит под обыкновенные вопросы о роде, форме и проч. и проч. Нет! на нем лежит особенная, или лучше сказать, собственная печать. <...> “Борис Годунов” будет началом новой классификации» [Шаликов 1831]².

В истории русско-французских отношений Шаликов сыграл важную роль по крайней мере тем, что именно в его «Дамском журнале» в марте 1830 г. был помещен первый в России перевод из Бальзака — отрывок из «Физиологии брака» под названием «Мигрень». Однако этим его роль, разумеется, не

¹ Данные уточнены по наиболее полной на сегодня биографии Шаликова в словаре «Русские писатели. 1800–1917» (статья И. С. Булкиной и Е. Э. Ляминой; т. 7, в печати).

² Об отношении Пушкина к Шаликову см.: [Дрыжакова 1995–1996].

ограничивается. В 1810-е годы он неоднократно выступал в печати как переводчик с французского, причем не только переводил французских авторов, но и сопровождал перевод многочисленными и порой довольно пространными примечаниями. Особенно богаты такими примечаниями две переведенные Шаликовым книги Шатобриана. Именно они и станут предметом рассмотрения в данной статье.

Шаликов перевел книги Шатобриана «Itinéraire de Paris à Jérusalem» (1811) и «Souvenirs d'Italie, d'Angleterre et d'Amérique» (1815). Последнюю не следует путать с «Путешествием в Америку» («Voyage en Amérique»), впервые увидевшим свет в декабре 1827 г. в шестом и седьмом томах полного собрания сочинений Шатобриана, которое выходило у парижского издателя Ладвока. «Воспоминания об Италии, Англии и Америке» — сборник, составленный из фрагментов уже опубликованных сочинений Шатобриана: «Опыта о революциях» (1797), «Гения христианства» (1802) и статей начала 1800-х годов из журнала «Французский Меркурий» («Mercure de France»). Впервые сборник был опубликован в Лондоне у Генри Колбурна в 1815 г., а затем переиздан в Петербурге у Александра Плюшара в 1816 г.; именно с этим изданием, по всей вероятности, имел дело Шаликов.

Первым Шаликов опубликовал перевод «Itinéraire» — трехтомные «Путевые записки из Парижа в Иерусалим и из Иерусалима в Париж, в первом пути чрез Грецию, а в возвратном чрез Египет, Варварские земли и Гиспанию Ф. А. Шатобриана. Перевод с французского, с третьего издания». Первые два тома вышли в 1815 г., а третий — в 1816 г.; имя переводчика, не обозначенное на титульном листе, раскрыто в каталоге Российской национальной библиотеки.

В следующем, 1817 году вышли в свет двухтомные «Воспоминания об Италии, Англии и Америке. Сочинение Шатобриана». Здесь имя переводчика уже обозначено на титульном листе: «Перевел К[нязь] П. Шаликов».

Прежде чем перейти к анализу шаликовских подстрочных примечаний к переводам Шатобриана, следует сказать несколько слов вообще о культуре авторских примечаний в конце XVIII — начале XIX в. В это время считалось совершенно нормальным сопровождать поэтические произведения прозаическими авторскими примечаниями, включающими разнообразные сведения из истории, географии, мифологии, поэтики, факты из биографии писателя, варианты истолкования текста и полемику с литературными противниками (см. подробнее: [Мильчина 1978; Кузьмина 2009]). В статье Н. А. Кузьминой приведена подробная классификация таких примечаний, в которых содержатся обстоятельства создания стихотворного текста; реальная событийная канва, послужившая для него основой; реалии, входящие в «личную сферу» поэта; сведения об исторических событиях, античных, библейских и мифологических героях и сюжетах; этнографические реалии; имена лиц, обозначенных перифрастическими конструкциями; интертекстуальные ссылки; метаязыковой комментарий³.

³ Пояснения к тексту, располагающиеся под строкой или за текстом, могут называться или примечаниями, или комментариями; в данной статье я придерживаюсь позиции, сформулированной в указанной статье: «Разница между примечаниями и комментарием весьма условна», и различивать их далеко не всегда обязательно [Кузьмина 2009: 170].

Примечания (иногда располагавшиеся за текстом, но чаще подстрочные) аккомпанировали текстам, переключая их в другой стилистический регистр, и разъясняли все, что не поместилось в основной текст. Приведу лишь несколько примеров из огромного множества. Поэт Аким Нахимов в стихотворении «На получение кандидатского достоинства» (1808) к строке: «Невежды, прочь! А ты, Дедалов правнук Блум, / В столярном мастерстве яви свой дивный ум» делает к имени Блум примечание, отсылающее к «личной сфере»: «Известнейший в городе столяр» [Поэты-сатирики 1959: 213]. А. С. Шишков к «Стихам для начертания на гробнице Суворова», тексту из двух десятков строк, делает 15 «исторических» примечаний, разъясняя строки «С полками там ходил, где чуть летают птицы» («Известен славный переход его чрез Альпийские горы»), «Одною пищею с солдатами питался» («Он часто едал с ними кашу») или «Чужой народ его носил на головах» («В Италии, когда он въезжал в какой город, народ выбегал навстречу к нему, отпрягал лошадей у его кареты и вез его на себе») [Поэты 1971: 359–361]. Наконец, сам герой нашей статьи, Шаликов, в послании «В. Л. Пушкину» (1812) к строке: «Сокройтесь, от меня, *словесники!*» делает метаязыковое примечание, метящее в круг «Беседы любителей русского слова», представителей которого он в этом же послании именует «славяноманами»: «Так некоторые переводят слово литератор (!), если не ошибаюсь» [Там же: 643].

Поэты фактически отказывают поэтическому тексту в самодостаточности и считают необходимым разомкнуть его в пространство повседневного быта, истории и /или литературной полемики. Это именно тот метод комментирования, который имел в виду Ю. Н. Тынянов, когда бросил по поводу пушкинских примечаний к «Евгению Онегину» короткую фразу: «Пародирует сам метод» [Тынянов 1968: 141]⁴.

Однако примечаниями в первой трети XIX в. снабжали свои произведения не только поэты или прозаики, но и переводчики. Если «автопримечания» писателей начала XIX в. уже становились предметом рассмотрения исследователей⁵, то примечания переводчиков-литераторов того же времени, насколько мне известно, редко привлекали внимание⁶. Автор недавней статьи о примечаниях переводчика рассматривает только современный материал, замечая, что в ее цели «не входит рассмотрение переводческих комментариев в исторической перспективе» [Алексейцева 2009: 119]; на современном материале основаны и другие статьи о примечаниях переводчиков [Алексеева 2012; Евсеева 2012].

⁴ О специфике пушкинских примечаний к собственным произведениям вообще и к «Евгению Онегину» в частности см.: [Чумаков 1976] (переизд.: [Чумаков 2008: 125–150]). чрезвычайно тонким суждениям исследователя о художественной значимости пушкинских примечаний можно прибавить лишь одно: пародийность некоторых пушкинских примечаний к роману в стихах заключается не только и не столько в их шутовности, ироничности, полемичности и т. д., но прежде всего в их подчеркнутой избыточности; эти примечания, информирующие читателя о том, что Юлия Вольмар — героиня «Новой Элоизы», а Август Лафонтен — «автор множества семейственных романов», сообщают современникам Пушкина то, что они, по всей вероятности, и так знали (и роман француза Руссо, и романы немца Лафонтена были в России неоднократно переведены и чрезвычайно популярны), и «пародируют метод» именно этой своей тавтологичностью.

⁵ Помимо упомянутых выше работ Чумакова и Кузьминой, см. замечательную статью Ю. М. Лотмана о примечаниях Пушкина к собственным поэмам: [Лотман 1995].

⁶ О некоторых случаях автокомментария переводчиков более ранней и более поздней эпох см.: [Евдокимова 2006; 2009; Дерюгин 1985: 91; Гаспаров 1999].

В случае же Шаликова перед нами — примечания, написанные в начале XIX в., принадлежащие переводчику-литератору, и примечания эти оказываются элементом текста гораздо более разнообразным и гибким, нежели примечания современных профессиональных переводчиков к переводимым ими произведениям.

Шаликов здесь, разумеется, не уникален. Не касаясь в данной работе вопроса о существовании подобных переводческих комментариев к другим переводам начала XIX в., возьмем для сравнения только другие переводы того же «Путешествия из Парижа в Иерусалим», появившиеся практически одновременно с изданием Шаликова⁷. Мы найдем и в них примечания переводчика, причем порой даже гораздо более пространные и выразительные, чем у Шаликова.

Практически одновременно с шаликовским переводом книга Шатобриана о путешествии в Иерусалим вышла в Петербурге в переводе «Императорского военно-сиротского дома священника и законоучителя» (как обозначено на титульном листе) Иоанна Грацианского [Грацианский 1815–1817]. В этом издании встречаются два весьма эмоциональных, хотя и совершенно не обязательных примечания. К словам Шатобриана «Спаситель имел лицо, обращенное к северу во время своего Вознесения» Грацианский делает примечание: «Следовательно, Иисус Христос смотрел при вознесении своем прямо на Россию» [Там же (2): 219]. А когда Шатобриан, рассуждая о переносе памятников искусства во Францию и о том, лишены ли места, для которых были созданы, они потеряют часть красоты, пишет:

Впрочем, надобно признаться, что польза Франции, слава нашего отечества и тысяча других причин могли требовать преселения [sic!] памятников, завоеванных нашим оружием; но изящные искусства, взятые сами в себе, как бы принадлежа к стороне побежденных и к числу пленных, имеют, может быть, право сим оскорбляться, —

Грацианский по этому поводу восклицает: «Кажется, переводчик может оставить сие место без всякого замечания; — кто не любит своего отечества?» [Там же (1): 217]. Однако эти случаи — исключение, а не правило, вообще же примечаний у Грацианского мало (гораздо меньше, чем у Шаликова), и в основном они поясняют непонятные, по мнению переводчика, слова. Так, Грацианский сообщает читателю, что Парфенон — это «храм Минервин в Афинах» [Там же (1): 15], что «ироки» (*iroquois*) — «американцы в Канаде» [Там же (1): 229], что тартана — «морское судно, употребляемое на Средиземном море» [Там же (1): 248], а «рейдинкот» — «платье, употребляемое в верховой

⁷ Такая конкуренция при переводе сочинений знаменитых авторов была явлением довольно распространенным; любопытный отголосок ее находим в примечании, завершающем третий том переведенной Шаликовым «Истории Генриха Великого» графини де Жанлис: «Прошу благосклонных читателей некоторые ошибки, вкравшиеся во все три части, причислить к типографическим, как например в иных местах поставлено: в Бургоньи, Бретания, Скалижер вместо Скалигер, Бретань, в Бургони, и прочие сим подобные ошибки. Поспешность, которую требует перевод книги любопытной, для того чтобы не вышел другой перевод скорее, бывает обыкновенно причиною погрешностей не только в словах, но и в слоге» [Жанлис 1816 (3): 288].

езде» [Там же (2): 46]. Ни рефлексий над собственным переводом, ни примечаний литературно-критического или публицистического характера, которых, как будет показано ниже, немало в переводе Шаликова, у Грацианского нет.

У третьего переводчика «Itinéraire», Евграфа Филомафитского (который, впрочем, поместил в издаваемом им журнале «Украинский вестник» не всю книгу Шатобриана, а только несколько отрывков из нее) примечаний немного, но зато все они более чем индивидуальны. Когда Шатобриан заводит речь об арабских лошадях, переводчик вдруг пускается в воспоминания:

Мне также удалось видеть у одного помещика В. Губернии Арабско-го жеребца, отнятого во время войны из-под наездника и которому уже около 30 лет: стать его до сих пор как нельзя лучше, шерсть мягкая, как шелк, и почти розовая, ни зуба во рту [sic!]; кормится только из рук моченым хлебом и содержится только для редкости; но когда сел на него человек — как он поднялся и прибодрился [sic!] как пошел — хотя и на одну только минуту! [Филомафитский 1817: 33].

Отмечу также реплику Филомафитского по поводу шатобриановского определения Александра Македонского как «человека, подобного Богу»:

Конечно, языческому. Много бы можно было сказать вопреки сему заключению Шатобрианову; особливо похвала победам Александровым бросает некоторую тень соотношения на времена и героя, недавно наше полушарие бременившего; но писать суд им еще — я не посмею. *Примеч. перевод.* [Там же: 326].

А в самом конце своей публикации, растянувшейся на несколько номеров, Филомафитский помещает целое рассуждение метатекстуального характера, содержащее связное изложение его переводческих принципов, причем характерно, что он придает ему форму не предисловия, а именно примечания, чем лишний раз доказывает, насколько емким был этот элемент текста в описываемую эпоху:

Помещая сии отрывки из Шатобрианова Путешественника в своем журнале, я знал, что вся книга сия переведена уже на русский язык и напечатана. Но моя цель и цель переводчика были совершенно различны: я хотел только сообщить моим читателям картинные места Автора, — который, при всей учености его и богатых сведениях от путешествий, единственное достоинство и существенное по большей части имеет в описании картин природы — в присоединении к оным новых и блестящих мыслей нравственных. В этом он между новейшими писателями точно единствен; и где уклоняется от своего Гения, — а следует путешественникам — описывающим долготу, широту места, камней тяжесть, высоту гор и проч., и проч. — там не всякий согласится читать его для удовольствия вместе и пользы. Притом же отрывок можно перевести с большим тщанием, нежели целую книгу. И даже я желал бы, чтоб напр[имер], несравненное путешествие Анахарсиса в сто рук было переводимо: тогда бы только, кажется, по собрании лучших переводов в одно место, узнали мы

русские по-русски достоинство труда Бартеlemi⁸. И вот — еще увлекаемый порывом мыслей своих прибавлю — вот какая, кажется, должна быть цель наших ученых обществ: не смотреть, что такая-то классическая книга переведена уже (хотя б даже и обществом же она была издана); а поручить членам своим без всякого пристрастия и корыстолюбия всякому свое дело (свое, говорю, дело — т. е. не заставлять натуралиста или даже историка переводить произведение изящной словесности или математика — нравственность), собрать переводы или сочинения, перечитать и пересмотреть (но не как обыкновенно делают цензоры, когда смотрят — нет ли в сочинении чего не позволенного политическим законом — а не смотрят, что сочинение ругается всем законам изящного вкуса), — и тогда издать в свет уже подлинно *образцовое* сочинение или перевод. Издат[ель] Ф[иломафитск]ий [Филомафитский 1818: 66–68].

Таким образом, и другие переводчики Шатобриана не отказывали себе в удовольствии сопроводить переводимый текст собственными соображениями, порой весьма пространными. Но Шаликов и на их фоне оригинален, потому что его примечания, среди которых встречаются и «метатекстуальные» рассуждения, как у Филомафитского, и апелляции к собственному национальному опыту, как у Грацианского, гораздо более многочисленны и разнообразны.

Разумеется, было бы преувеличением сказать, что шаликовские примечания исполняют ту инновационную роль, которую, как показала Н. В. Брагинская [2007], часто играют комментарии в традиционных культурах. Однако они безусловно более самобытны, чем обычные поясняющие примечания современных профессиональных переводчиков, и потому достойны подробного рассмотрения.

Ниже я сначала предложу классификацию примечаний Шаликова к Шатобриану, а затем покажу, что, переводя других авторов, а также сочиняя свою собственную прозу, Шаликов точно так же не скупился на примечания. В случаях, когда Грацианский обращал внимание на те же места, что и Шаликов, я буду параллельно приводить его реакции. Все цитаты из Шатобриана приводятся в переводе самого Шаликова.

Типы примечаний Шаликова к «Воспоминаниям об Италии, Англии и Америке» и «Путевым запискам из Парижа в Иерусалим» Шатобриана

1. Примечания энциклопедические.
2. Примечания метаязыковые:
 - а) отсылки к оригиналу;
 - б) перевод иностранных слов;
 - в) рефлексия по поводу отрывков других авторов, цитируемых в тексте Шатобриана: выбор перевода и ссылка на источники;

⁸ Имеется в виду книга «Путешествие юного Анахарсиса в Грецию в середине четвертого века до рождения Христова» аббата Бартеlemi, впервые вышедшая в 1788 г. и затем неоднократно переиздававшаяся, — романизированный комpendium знаний об античной Греции.

- г) рефлексия по поводу собственного перевода.
- 3. Примечания литературно-критические.
- 4. Примечания публицистические.
- 5. «Примечания русского».
- 6. Примечания переводчика, параллельные авторским.

1. Примечания энциклопедические

К таким примечаниям относятся все те, где Шаликов, совершенно так же, как современный профессиональный комментатор старинного текста, поясняет экзотические иностранные и/или древние реалии. Я специально привожу их в довольно большом количестве, чтобы показать, что Шаликов занимался комментированием переводимого текста систематически.

Начнем с примечаний к «Путешествию из Парижа в Иерусалим», или, в переводе Шаликова, «Путевым запискам из Парижа в Иерусалим», поскольку их Шаликов выдал в свет раньше, чем «Воспоминания об Италии, Англии и Америке».

Слово *сенешали* Шаликов комментирует так: «Сенешалы были в древнем Французском правлении предводители рыцарства, дворянства целой провинции, когда они бывали созываны [sic!] в поход против неприятеля; а иногда Сенешалы были верховные судии той же провинции» [Шаликов 1815–1816 (1): 4]; о слове *гондолы* сообщает, что это «лодки особенного построения и во всеобщем употреблении в Венеции» [Там же (1): 6]. К словам Шатобриана «ужасной величины ястреб, сидящий на вершине сухого дерева, казалось, ожидал на нем проходу какого-нибудь Авгура» Шаликов делает примечание: «Авгуры, так назывались у древних Греков и Римлян предвозвестники или провещатели, особенно же те, кои усматривали для сего птичий полет по сидку [sic!] и проч.» [Там же (1): 54]. Когда Шатобриан упоминает «надпись, писанную Бустрофедоном», Шаликов поясняет это слово: «Род письма, в котором начиная писать слева направо, по окончании строчки заворачивались и продолжали справа налево, и так далее» [Там же (1): 67]⁹. К слову *бабуши* следует примечание: «Род туфель или полусапожек, обыкновенно без подошв [sic!], шьющихся из той же кожи, из чего и верх» [Там же (1): 75]; это же слово Шаликов поясняет чуть-чуть иначе и в примечании ко второму тому книги Шатобриана: «Род сапожек и обыкновенно сафьянных без подошв» [Там же (2): 65]. В Мизитре, или Мистре на развалинах Спарты Шатобриан встречает больного мальчика, мать которого «навешала ладонок и подвязала чалму на гробницу одного Сантона»; Шаликов поясняет последнее слово: «Род святых и святош, весьма чтимых у мусульманов» [Там же (1): 75]. Он сообщает своим читателям, что минареты — «род высоких и тонких башен при магометанских мечетях, с коих призывают народ на молитву», а «баклоны» (в оригинале *sigognes*, т. е. аисты) — «род цаплей; в Священном Писании они упоминаются и по-славянски именуются *Еродии*» [Там же (1): 170]. Когда в тексте упоминается «крик Альционов», Шаликов поясняет это слово сразу несколькими ва-

⁹ Грацианский вышел из положения иначе. Бустрофедон он переводит описательно: «надпись, казалось мне, была писана *взад и вперед беспрерывно*», а в примечании цитирует оригинал: «En boustrophedon» [Грацианский 1815–1817: 1, 69].

риантами: «Морская птица, Зимородок, Ледешник» [Там же (1): 222]¹⁰. Когда Шатобриан сообщает, что претерпевает тяготы путешествия «из почтения к публике и чтоб выдать для нее сочинение менее недостаточное, чем Дух веры Христианской», примечание разъясняет, что имеется в виду «Известное уже и славное сочинение Автора» [Там же (2): 15]¹¹.

Шаликов объясняет своим читателям, что такое дромадеры: «Род вельблюдов [sic!], имеющих два горба на спинах» [Там же (2): 34] и что такое оазисы: «Так называются возвышенные земли, как бы острова, среди песчаных степей в Африке находящиеся и свежестию своей зелени, изобилием вод чрезвычайную противоположность составляющие с бесплодностью, пустою и ужасом сих песчаных морей» [Там же (2): 31], что такое «овчая купель (piscine Probatique)» в Иерусалиме: «Возле которой Иисус Христос исцелил расслабленного» [Там же (2): 299] и что такое сирта: «Род отмели при Африканском берегу» [Там же (3): 116].

Впрочем, не нужно думать, что Шаликов поясняет только слова из восточного лексикона; французские реалии тоже удостаиваются примечаний. Например, фразу «сторона сия похожа на Боскую после жатвы» Шаликов сопровождает следующим примечанием: «Небольшой уезд во Франции близ Орлеана» [Там же (2): 63], при упоминании «знаменитого архиепископа Камбрийского» поясняет, что это Фенелон [Там же (3): 78], а когда Шатобриан сообщает, что в Смирне у купцов нашел «щеголеватых женщин, точно как бы получивших в то же утро модные наряды свои от Леруа», Шаликов поясняет фамилию Леруа: «Славная тогда модная лавка в Париже» [Там же (2): 31]¹².

Целый ряд шаликовских пояснений носит историко-культурный характер. К фразе Шатобриана «Я проездил 50 тысяч франков по дорогам и оставил в подарок белье свое и оружие. Если б еще несколько путешествие мое продолжилось, мне бы пришло [sic!] возвратиться пешим с белым костылем» Шаликов делает примечание: «Таковые носили в старину пилигримы, когда они хаживали по обещанию к Святым местам» [Там же (1): 212]. Слова «После сего, по принесении Царем жертвы и по рассмотрении внутренности закаляемых [sic!]...» сопровождается пояснением: «Особый род предудзания у древних язычников» [Там же (3): 78], а когда Шатобриан пишет о некоем турке, что он «не удостоил ни словом собаку», Шаликов комментирует последнее сло-

¹⁰ У Грацианского «зимородок» фигурирует в самом переводе, примечание же гласит: «Морская птица» [Грацианский 1815–1817 (1): 233] и не может не напомнить пародийный комментарий, приведенный в качестве антиобразца М. Л. Гаспаровым: «Удод — такая птица» [Гаспаров 2000: 255].

¹¹ При первом упоминании той же книги Шаликов вводит ее определение прямо в текст; в его переводе фраза Шатобриана звучит как «Я сам их забыл в книге моей, *дух веры Христианской*» [Шаликов 1815–1816 (1): 240], хотя у Шатобриана просто: «Je les ai oubliés dans le *Génie du christianisme*» [Chateaubriand 1969: 891]. Грацианский в этом случае более обстоятелен; он тоже переводит название знаменитой книги Шатобриана как «Дух христианства», но в примечании не только поясняет, что имеется в виду, но и дает французское название: «*Génie du christianisme* — весьма известное сочинение Г[осподина] Шатобриана на франц[узском] языке» [Грацианский 1815–1817 (1): 258].

¹² Ср. пояснение в современном комментированном издании Шатобриана: «Леруа, портной Императрицы, а затем герцогиня Ангулемской и Беррийской; лавка его располагалась по адресу: улица Ришелье, 89» [Chateaubriand 1969: 1707].

во: «Турки сим именем почти всегда ругают Христиан» [Там же (2): 111]¹³. Фразу «Югурта принудил Римскую армию подойти под ярем...» Шаликов в примечании сопровождает целой исторической справкой: «У Римлян самое постыдное считалось иго, наложенное на побежденных, когда их вынуждали к сему обряду, состоящему в том, что каждый должен был подойти под два копыя, водруженные в землю, сверх коих третье поперек полагалось; сие-то называли подойти под ярем, в знак покорности и некоторым образом рабства, относительно победителей» [Там же (3): 169–170], а по поводу фразы «Святой Лудовик (...) пошел принять Орифламу» сообщает, что орифлама — «королевское знамя, которое французские цари всегда брали с собою, когда ходили на войну» [Там же (3): 207].

Примечания к «Воспоминаниям об Италии, Англии и Америке» более лаконичны, но столь же информативны. Шаликов сообщает читателям, что Монблан (у Шаликова Мон-Блан) — это «белая, или снежная гора» [Шаликов 1817b (1): 56], что катакомбы — «пещеры около Рима, где древние римляне погребали мертвых» [Там же (2): 19], что «кардинал», чей «тихий свист» упомянут у Шатобриана, — «птица величиною с небольшого попугая; нос и до шеи перья у нее красные» [Там же (1): 101], что «Пика на острове сего же имени» — «гора посреди острова Пико или Пика, одного из островов Азорских» [Там же (1): 120], а «озеро Фронтенаское», в которое впадает река Ниагара, — это «большое озеро в Канаде, которое называют также *Онтарио*» [Там же (1): 150].

2. Примечания метаязыковые

Эти примечания я бы назвала сугубо переводческими, потому что они все в той или иной степени относятся к переводческой деятельности и поясняют ее.

а) отсылки к оригиналу

Самый простой случай — это когда Шаликов дает в примечании французские оригиналы слов, перевод которых, по его мнению, не является общепринятым и общераспространенным. Исследователи предполагают, что Шаликов по выходе в отставку, возможно, слушал какие-то курсы в Московском университете и, вероятно, его знание французского — оттуда. Однако точных сведений относительно его образования нет; приходится ограничиться предположениями. Как бы то ни было, французский он знал неплохо. По всей вероятности, сопровождая свои переводы некоторых слов отсылками к их оригинальной французской форме, он исходит не из их отсутствия в двуязычном словаре, а из собственных представлений о приличности или неприличности русских эквивалентов этих слов, поскольку все они присутствуют в последнем по времени перед выходом его пере-

¹³ Сам Шатобриан ограничился тем, что выделил «собаку» курсивом: «sans daigner dire un mot favorable au *chien*» [Chateaubriand 1969: 966]. Так же точно поступает Грацианский [Грацианский 1815–1817 (2): 50], выделяющий «собаку» курсивом, но никак это не поясняющий. Впрочем, он разъясняет в этом фрагменте другое место («должны заплатить десять мешков»): «Так у турок платят деньги. Каждый мешок содержит 500 рублей». Шаликов оставил те же мешки без разъяснений.

водов французско-русском словаре [Татищев 1798]¹⁴; в некоторых же случаях, как, например, в примечании к слову *sérieux*, о котором речь пойдет ниже, можно даже предположить полемику с этим словарем.

К словам «пышное стечение вод» Шаликов делает сноску и пишет в примечании «Confluent» [Шаликов 1817b (1): 182]; ср. в «Полном французском и российском лексиконе»: «стечение, соединение в одно место двух рек, устье» [Татищев 1798 (1): 320]. К упоминанию «водопадов и стремнин» он делает примечание «Rapides» [Шаликов 1817b (1): 212]; ср. в «Лексиконе»: «Le cours rapide d'un fleuve — быстрое течение реки» [Татищев 1798 (2): 457]. К фразе Шатобриана «Я вспомнил, что в ребячестве вылечили меня от лихорадки белолыственником или чертополохом» [Шаликов 1815–1816 (1): 76] сделано примечание «Petite centauree»; ср. в «Лексиконе» перевод слова *centauree* как «золототысячник, трава» [Татищев 1798 (1): 241]. Наконец, к словам «Средняя башня в замке» [Шаликов 1815–1816 (2): 293] относится примечание «Le donjon»; ср. в «Лексиконе»: «Башенка на замке, самое возвышенное место в замке, которое строится наподобие башни» [Татищев 1798 (1): 490]. Как видим, все те слова, которые Шаликов счел необходимым пояснить французскими оригиналами, присутствуют в «Полном французском и российском лексиконе» порой в точно такой же, а порой в несколько иной форме, но Шаликов ориентировался, видимо, на собственное чутье.

б) перевод иностранных слов и выражений

В упомянутой выше статье Н. А. Кузьмина пишет (впрочем, о поэзии, а не о прозе), что в XIX в. все читатели в основном знали иностранные языки, «поэтому, несмотря на обилие фраз на иностранном языке и даже текстов, целиком написанных, например, на французском, поэты, как правило, не дают примечаний-переводов» [Кузьмина 2009: 174]. Подход Шаликова к попадающимся во французском тексте Шатобриана словам и выражениям на других языках не подтверждает этого вывода; Шаликов не считает лишним перевести (не указывая, правда, с какого языка) выражения итальянские или латинские. Так, он переводит «с сердцем lim-pido et bianco»: «Искренним и чистым» [Шаликов 1815–1816 (2): 110], к словам «находит эту жизнь <...> un vero paradiso» дает перевод: «Истинным раем» [Там же (2): 111]¹⁵, а латинскую фразу «Docete omnes gentes!» сопровождает переводом: «Учите все народы!» [Там же (2): 250]¹⁶. К фразе «Мы недалеко находились от острова Лотофагов» Шаликов делает примечание: «Лотоядцев» [Там же (3): 118]. К числу переводов иностранных слов можно отнести и примечание «Копеек», сделанное к словам «Я подал несколько мединов...» [Там же (2): 136]¹⁷.

¹⁴ О французско-русских словарях XVIII — начала XIX в. см.: [Биржакова 2013; Григорьева, Кижнер 2018].

¹⁵ Грацианский тоже переводит эти выражения, но не в примечаниях, а прямо в тексте в скобках [Грацианский 1815–1817: 2, 48–49].

¹⁶ Грацианский в этом случае вообще опускает латинский текст и дает фразу сразу на церковнославянском: «шедше научите вся языки!» [Грацианский 1815–1817 (2): 194].

¹⁷ Грацианский тоже счел необходимым пояснить «медина»; сначала он определил его как «то же, что пара, или три копейки на наши деньги», но затем внес исправление: «На наши русские деньги пиастр стоит 60 копеек, а пара три деньги; на стр. 204 ошибкою напечатано, что пара стоит три копейки» [Грацианский 1815–1817 (2): 204, 345].

в) рефлексия по поводу отрывков других авторов, цитируемых в тексте Шатобриана: выбор перевода и ссылка на источники

Когда в тексте Шатобриана встречаются стихотворные или прозаические фрагменты сочинений других авторов, перед переводчиком встает проблема: как с ними обходиться? Шаликов решает эту проблему по-разному в зависимости от характера цитируемого фрагмента и всякий раз поясняет свое решение.

В самом начале «Путешествия из Парижа в Иерусалим» Шатобриан цитирует средневекового хрониста Жана де Жуанвиля. Он дает эту цитату в своем переводе, но сопровождает ее примечанием: «Вся выписка сия, так как писана древним французским языком, то я счел, что приятно будет некоторым читателям видеть ее здесь в природной ее красоте», после чего здесь же в примечании приводит весь фрагмент целиком в оригинале [Шаликов 1815–1816 (1): 3–4]¹⁸.

Так Шаликов обходится с прозаической цитатой, что же касается цитат стихотворных, то порой он просто приводит их в оригинале без перевода, но в примечании обосновывает эту тактику. Например, в «Воспоминаниях об Италии, Англии и Америке» он приводит цитату из Эвариста Парни по-французски со следующим обоснованием в примечании: «Шолье, Лафонтен, Жильбер, Парни так знакомы просвещенным нашим читателям; стихи их поэтому так всем памяты, что я не почел за нужное и не осмелился переводить их. Другого рода читатели без сомнения равнодушны к ним» [Шаликов 1817b (2): 91]. В этой же книге цитата из трагедии Вольтера «Меропа» приведена по-французски без всякого комментария [Там же (1): 48]. В «Путевых записках» Шатобриан цитирует по-английски Мильтона, а затем приводит те же строки во французском переводе Делиля; Шаликов поступает так же, но Делиля уже оставляет без перевода [Шаликов 1815–1816 (2): 251–252].

Впрочем, довольно часто Шаликов, приведя в основном тексте стихотворную цитату в оригинале, в примечании дает ее перевод — свой собственный или чужой; в последнем случае он указывает имя переводчика. Например, Шатобриан цитирует, даже не называя автора, известнейшую басню Лафонтена «Два друга»:

Я был как оный друг, встревоженный сном, о коем описывает басня,
и я охотно бы воротился к отечеству, чтоб сказать ему:

*Vous m'êtes, en dormant, un peu triste apparu:
J'ai craint qu'il ne fût vrai ; je suis vite accouru.
Ce maudit songe en est la cause.*

[Шаликов 1815–1816 (1): 149]

Шаликов дает в примечании стихотворный перевод этих трех строк (повидимому, свой собственный, поскольку авторство перевода не указано; замечу, что перевод этот более точен, чем опубликованный еще в 1795 г. перевод литературного патрона Шаликова И. И. Дмитриева):

¹⁸ Грацианский в этом случае ограничивается русским переводом без всяких комментариев.

Во сне немного ты мне грустен показался:
Бояся истины, тотчас к тебе примчался.
Проклятый этот сон тому виной.

Зато в примечании к Расину, процитированному и по-французски, и в русском стихотворном переводе, Шаликов сообщает: «Все стихи Расиновы взял я из переводов Федры и Аталии Алексея Михайловича Пушкина» [Шаликов 1815–1816 (2): 347]¹⁹. Порой Шаликов проявляет в отсылках даже большую тщательность, чем сам Шатобриан, который, например, процитировав одну строку из поэмы Тассо «Освобожденный Иерусалим» по-итальянски, приводит дальше длинный фрагмент в прозаическом переводе Шарля-Франсуа Лебрена, но имени переводчика не называет²⁰; напротив, Шаликов цитирует Тассо в русском стихотворном переводе и на свой источник ссылается: «Перевод сих стихов принадлежит известному Литератору и Пииту нашему Алексею Федоровичу Мерзлякову, который позволил мне украсить ими издание мое Путевых сих Записок» [Там же (3): 6]²¹.

Сходным образом там, где Шатобриан цитирует «Энеиду» в переводе Делиля, Шаликов дает русский перевод и оставляет французский текст, объясняя свою стратегию в примечании: «Я оставил здесь перевод сих Виргилиевых стихов на французском языке, сделанный славным Делилем; любители Поэзии могут сравнить как подлинник, так и переводы французский и русский; сей последний Господина Петрова»²² [Там же (3): 201–203].

Ссылки на чужие переводы Шаликов дает не только в тех случаях, когда речь идет о французских авторах. Так, к переводу цитаты из «Иудейских древностей» (описание первого Храма) он делает следующее примечание: «Сие описание списал я от слова до слова из перевода Иосифовых древностей Иудейских, придворного священника Михайлы Самуйлова» [Там же (2): 384]²³.

Порой, имея дело с цитатами из других авторов, приведенными Шатобрианом, Шаликов не ограничивается пояснениями относительно выбранного им перевода и дает собственные комментарии содержательного или исторического характера. Так, к стиху из трагедии Расина «Гофолия» «*Comment en un plomb vil l'or pur s'est-il changé?*» (в переводе А. М. Пушкина — «Как золото чистое превращено в свинец?») Шаликов дает примечание: «В сем стихе разумеется Иоас, которого царствование не соответствовало воспитанию, данному ему Иоадам. Начало сие взято из Иеремии, гл. IV, стих 1» [Там же (2): 348]; речь идет о ветхозаветной книге «Плач Иеремии».

¹⁹ Напротив, Грацианский приводит цитаты из трагедии Расина «*Athalie*» (в рус. пер. «Гофолия») в своем прозаическом переводе, а затем сообщает в примечании: «Признаюсь, что слабый перевод мой в прозе сих прекрасных Расиновых стихов не соответствует красоте подлинника и посему для знающих французский язык помещаю их в оригинале» [Грацианский 1815–1817 (2): 332–233].

²⁰ Указание на перевод Лебрена, впервые изданный в 1774 г., см. в [Chateaubriand 1969: 1731].

²¹ Со своей стороны, Грацианский цитирует в переводе Мерзлякова только два стиха, а остальное переводит прозой [Грацианский 1815–1817: 3, 13].

²² Имеется в виду перевод «Энеиды», выпущенный Василием Петровичем Петровым в Петербурге в 1781–1786 гг.

²³ Трехтомный перевод Михаила Самуйлова (у Шаликова — Самуйлова) вышел в Санкт-Петербурге в 1779–1783 гг. (2-е изд. — 1795).

Сходным образом к фразе Шатобриана в рассказе о пребывании в Карфагене: «Все знают счастливый Анахронизм Енеиды» — Шаликов дает прекрасный комментарий, причем, в отличие от подавляющего большинства своих примечаний к «Путевым запискам», указывает на свое авторство, ставя в конце: «Замеч[ание] Перевод[чика]»:

Анахронизм, слово греческое, означающее ошибку во времени, при описании какого-либо события. Виргилий, сблизивший в Поэме своей Енея с Дидоной, сделал, конечно, Анахронизм: ибо История нас научает, что Еней умер в Италии в 1198 году до Рождества Христова, а Дидона прибыла в Африку в 883, следовательно, 315 лет после Енеевой смерти; впрочем и в основании Карфагена Дидоною Г-н Шатобриан ошибается: Карфаген основали в 1233 году до Рождества Христова; 480 лет до основания Рима, два тиранина *Зор* и *Кархедон*, Дидона же, прибывшая туда 350 лет спустя с своими сопутниками, увеличила город и пристроила к нему цитадель, названную Греками *Бирса* [Там же (3): 130].

г) рефлексия над собственным переводом

Этот раздел шаликовских метаязыковых примечаний представляет, пожалуй, наибольший интерес. В целом ряде случаев Шаликов в примечании объясняет, почему он выбрал для перевода именно это, а не иное русское слово. Например, Шатобриан описывает внешний облик греческих крестьян, которые «носят полукафтанье по колено» и «обувь, из плесниц состоящую». Шаликов комментирует:

Я перевел *tunique* полукафтаньем, хотя это не совсем то, но у нас нет слова для названия сей исподней одежды; она иногда совсем без рукавов, а иногда только с короткими рукавами по локоть бывает²⁴. <...> Плесница или сандалия есть обувь, известная у древних и даже у монашествующих; она обыкновенна всем тем, кои ходят босоноги: ибо состоит только в роде подошвы, подвязывающейся перевязками, которые переплетаются до колена [Шаликов 1815–1816 (1): 126]²⁵.

²⁴ Добавлю, что в другом месте той же книги Шаликов передает *tunique* как «тюника» и поясняет значение этого галлицизма в примечании: «Род ризы, исподнего одеяния» [Шаликов 1815–1816 (1): 181]. Исползованные Шаликовым варианты указаны в «Полном французском и русском лексиконе» [Татищев 1798 (2): 778–779]. «Полукафтанье» стоит на первом месте, а далее следуют «подрячник, кафтан, риза». Замечу, что далеко не все русские переводчики были столь осторожны при переводе слова *tunique*; так, анонимный переводчик книги Жюль Жанена о знаменитом миме Дебюро, описывая выступление бродячих артистов, переводит *tunique* как «кафтан», хотя понятно, что кафтан не самая подходящая одежда для акробатов и канатоходцев [Жанен 1835: 22].

²⁵ В оригинале *sandales*; ср. перевод этого слова в словаре 1798 г.: «Сандалии, плесницы, обувь, употребляемая монахами, которые босиком ходят» [Татищев 1798 (2): 585]. У Грацианского без всяких пояснений *tunique* переведена как «короткий кафтан», а *sandales* как «сандалии» [Грацианский 1815–1817: 1, 132].

О женщине, прислуживавшей путешественникам в трактире, Шатобриан говорит: «Она была драпирована точно так же, как бывали древние гречанки, особенно в горизонтальных и волнистых складках, составляющихся под грудью». Слово *драпирована* откомментировано в примечании: «Слово *drapé* техническое и в языке нашем не имеется, а многими словами объяснить его мне казалось вовсе не прилично» [Там же (1): 181]. В самом деле, в «Лексиконе» *drapé* переводится как «обит, одет, обвешен» [Татищев 1798 (1): 498], однако слово это в русском языке к 1815 г. уже имелось; оно, например, зафиксировано в «Новом словотолкователе» Яновского: «Драпировать — покрывать или обивать сукном, бархатом стул, кровать, карету и проч.» [Яновский 1803–1806 (1): 758–759], хотя в широком употреблении вошло, согласно Национальному корпусу русского языка, в самом деле позже — с 1830-х годов.

Аналогичный лингвистический комментарий делает Шаликов к своему переводу фразы Шатобриана: «При вступлении в Ликургово отечество все мысли становятся серьезные, мужественны и глубоки»²⁶, а именно к слову *серьезны*: «В этом смысле мне казалось нельзя иначе выразить слово *sérieux* или *sérieuse*; ибо слова *важны*, *степенны* не соответствовали бы, по мнению моему, мыслям Автора» [Шаликов 1815–1816 (1): 172]. Замечу, что «Лексикон» не дает в качестве перевода *sérieux* галлицизм «серьезный», но предлагает целый ряд вариантов, который начинается именно прилагательными «важный, степенный» [Татищев 1798 (2): 622], так что в этом шаликовском примечании можно усмотреть полемику с «Лексиконом»; отсутствует *серьезный* и в «Новом словотолкователе» Яновского. Впрочем, Шаликов был не первым, кто использовал русское слово *серьезный*; оно, например, многократно повторяется в прозе и письмах Фонвизина. Напротив, Грацианский не счел необходимым к нему прибегнуть; у него те же три эпитета переведены как «важны, тверды и основательны» [Грацианский 1815–1817 (1): 181].

Порой пояснение перевода совмещается у Шаликова с историческим комментарием. Так, к упоминанию «миссии отцов Тринитаров» он делает примечание:

Тринитары, по-русски можно бы было перевести имя монашеского сего ордена Свято-Троицким²⁷; но как сии у нас в Польше известны под именем Тринитаров, то я и оставил имя сие; сей орден, равномерно как и *отцов Милосердия* (*père de la merci*), уставлен для искупления пленных из неволи у неверных [Шаликов 1815–1816 (3): 124].

3. Примечания литературно-критические

Самое пространное и эмоциональное шаликовское примечание к Шатобриану касается отношения французского писателя к англичанину Шекспиру. В книгу «Воспоминания об Италии, Англии и Америке» вошла статья Шатобриана «Шекспир», впервые опубликованная в 1801 г. в журнале «Французский Меркурий». В первом, лондонском издании «Воспоминаний» английский издатель снабдил текст своими полемическими примечаниями, касающимися

²⁶ В оригинале «*sérieuses, mâles et profondes*» [Chateaubriand 1969: 856].

²⁷ Сейчас принят перевод «Тринитарии, или Орден Пресвятой Троицы».

английской литературы. Шаликов переводит критические реплики издателя, но однажды и сам подает голос, чтобы упрекнуть Шатобриана в непоследовательности. К шатобриановской характеристике Шекспира «Его описания надуты, искривлены; часто находит по оным человека с дурным воспитанием, который, не зная ни рода, ни тона, ни точной силы слов, помещает наудачу выражения пиитические между самыми площадными» Шаликов дает следующий комментарий:

Это место Шатобриановой *филиппики* против Шекспира сильно противоречит тому, которое следует за прощальной сценою *Ромео и Юлии*. Там сочинитель говорит (и так справедливо!): *c'est encore plus naïf que les Grecs*²⁸; «Шекспир не отходит от природы, говорит Г. Шатобриан, в своих чувствованиях и мыслях, а совсем не в выражениях». Когда бы я смел, то спросил бы у сего великого писателя: по чему же можно узнать о чувствах и мыслях, если не по выражениям, и как удалось Шекспиру превзойти в *простосердечии* самих греков, если он *вовсе* не наблюдает *простоты*? Если даже в *изящных сценах* язык его часто бывает *неестественным*? *C'est encore plus naïf que les Grecs* не выходит у меня из памяти [Шаликов 1817b (2): 142–143]²⁹.

4. Примечания публицистические

Пространство примечаний позволяет Шаликову выступать в самых разных жанрах, в том числе в публицистическом. Поскольку оба его перевода выполнены и опубликованы почти сразу после победы над наполеоновской Францией, Шаликов особенно чувствителен к частым у Шатобриана хвalebным характеристикам французской нации и реагирует на них в духе русской антифранцузской публицистики 1812 г.³⁰

Например, Шатобриан описывает, как в Иерусалиме в церкви Гроба Господня настоятель трижды ударил его по плечу мечом Годфрида Бульонского:

Обряд сей впрочем не совсем был тщетен: я был Француз; Годфрид Бульонский был также Француз: сие древнее оружие, прикоснувшись ко мне, сообщало мне новую любовь к славе, к чести, к отечеству. Я, конечно, был не совсем свободен от укоризны, но всякий Француз может назваться чуждым страха [Шаликов 1815–1816 (3): 44–45].

В оригинале здесь употреблены слова *reproche* и *peur*: «Je n'étais pas sans doute *sans reproche*, mais tout Français peut se dire *sans peur*» [Chateaubriand 1969: 1123]. Шатобриан обыгрывает здесь прозвище прославленного рыцаря и полководца Пьера Террайля, сеньора де Баярда (1473–1524), «рыцарь без

²⁸ Это еще более простосердечно, чем в творениях греков (фр.).

²⁹ В другом почти одновременном переводе этого же очерка в «Вестнике Европы» [Шатобриан 1816] переводческих примечаний нет, кроме одного-единственного: там, где речь идет о раздоре в словесности, переводчик, обозначенный литерой «У», счел необходимым оговорить в примечании: «Разумеется, во Франции».

³⁰ Примеры этой антифранцузской и антигалломанской риторики см. в [Лейбов 1996].

страха и упрека», на что и указывает Шаликов в примечании, но этим не ограничивается и спешит отпустить колкость в адрес французов, которые, по его убеждению, отнюдь не безупречны:

Sans peur et sans reproche. Некогда называли таковыми прямых французских рыцарей, как то: Баярда, Гастона и проч.; ныне же, если последнее прозвание *Бесстрашных* и принадлежит многим Французам, зато ни одного почти нет, которому можно было бы приписать первое» [Шаликов 1815–1816 (3): 44–45].

Разумеется, не проходит Шаликов и мимо фразы Шатобриана «Француз хотя может позабыть, но слова не сдержать не может» и комментирует ее так:

Не надобно забывать, что сочинитель Француз; совершенно почтенно было бы для них, если б другие народы могли об них то же сказать, что он говорит в этом месте; итак все чрезмерные похвалы, каковые и впредь в сочинении сем относиться будут к Французам, в устах господина Шатобриана извинительны и даже похвальны [Там же (3): 56].

К фразе Шатобриана «Мы живем в веке чудес; каждый Француз кажется ныне призванным играть ролю необыкновенную» приложена реплика переводчика: «Не надобно забывать, что это пишет Француз» [Там же (3): 88].

И наконец, на утверждение Шатобриана, что «из рода в род Французы были верны Богу, Государю и чести», следует язвительная отповедь Шаликова, намекающая на поведение французов после бегства Наполеона с Эльбы и возвращения его в Париж: «Они это доказали весьма сильно в нынешнем 1815 году, особливо войско и военные чиновники, относительно законного государя своего Лудовика XVIII» [Там же (3): 208].

5. «Примечания русского»

В эту категорию я включила примечания, которые могли бы пополнить предыдущие категории; здесь есть примечания и литературно-критические, и метаязыковые, и энциклопедические, но все их объединяет одна особенность: в них комментатор подчеркивает, что они сделаны с точки зрения носителя русского языка, жителя России.

Особенно многочисленны случаи, когда Шаликов не только приискивает для французского слова русский эквивалент, но и дает к этому слову этнографический или даже автобиографический комментарий.

К фразе Шатобриана «На этом острове [Платанист] растет несколько шелковичных и смоковых деревьев; но чинаров нет» Шаликов делает примечание: «Платанист. Имя сего острова от Платана, по-русски Чинар» [Шаликов 1815–1816 (1): 112]³¹. Когда в тексте идет речь о «розовых лаврах», Шаликов прибавляет от себя в примечании: «У нас называют их Олеандры» [Там же (1): 71], а когда Шатобриан делится своим впечатлением: «...вы полагали, что

³¹ Согласно Национальному корпусу русского языка, в русском языке первой трети XIX в. употреблялись оба слова, и *платан*, и *чинар* — но второе чаще.

несколько шагов до вершины горы, и взбираетесь на нее три часа», Шаликов подтверждает его своими воспоминаниями:

Сию оптическую истину, или лучше сказать заблуждение, я знаю на опыте. Гора Чатырдах, в Крыму, стоит, кажется, подле самого Симферополя; между тем как она в 35 верстах от него. Мне рассказывали там, что один француз, подъезжавший к Симферополю, выскочил из коляски, желая наперед *взбежать на Чатырдах*. — Как приятно смотреть из комнаты на сего грозного исполина природы, которого, кажется, достанешь рукою! [Шаликов 1817b (1): 71].

Порой примечания служат Шаликову для библиографической информации. К словам «Сочинитель *Иудейских писем*» он прибавляет французское название книги и сведения о ее русском переводе: «*Lettres de quelques Juifs portugais etc.* Книга сия находится в переводе и в нашем языке» [Шаликов 1815–1816 (2): 298]³².

А порой Шаликов использует примечания для того, чтобы подчеркнуть свою лояльность российского подданного. Переведя ссылку Шатобриана на сведения, находящиеся «в первом томе путешествия Господина Шуазеля и в Польской истории Господина Рюльера», он спешит засвидетельствовать свои расхождения с автором второй книги: «Довольно между прочим ничтожное сочинение и с великим писанное пристрастием» [Там же (1): 31], причем ставит в конце примечания: «З[аметка] П[ереводчика]», хотя большинство его примечаний к «Путевым запискам» подобной пометы лишены. Такая реакция не удивительна. Клод-Карломан де Рюльер (1735–1791), французский поэт и историк, в 1760 г. прибыл в Петербург в качестве секретаря французского посольства при после бароне де Бретёе и стал свидетелем переворота 1762 г., приведшего Екатерину II к власти. В 1768 г. Рюльер описал увиденное в сочинении под названием «История, или Анекдоты о перевороте в России в 1762 году», весьма нелестном для Российской империи. В нем Рюльер рисует картину государства, где всеми владеет страх и где деспотическая власть беспощадно угнетает всех подданных. Императрица хотела приобрести у Рюльера рукопись, но он отказался, пообещав лишь не публиковать ее до смерти Екатерины II, и в самом деле, книга вышла в свет лишь в 1797 г. (рус. пер. 1989). Понятно, что Шаликов поспешил «дистанцироваться» от Рюльера в примечании.

Наконец, последнее «примечание русского» носит литературно-критический характер. Шатобриан в очерке о Шекспире упоминает «разногласия во французском ученом свете», где «одни стоят за иностранные сочинения, а другие — за старую французскую школу». Это то самое место, к которому, как уже говорилось выше, переводчик «Вестника Европы» сделал примечание, уточняющее, что разногласия эти происходят именно во Франции. Вообще переводчик «Вестника Европы» здесь более точен; он упоминает о «ссоре,

³² Речь идет о книге «Письма некоторых португальских, немецких и польских евреев к г-ну де Вольтеру» (1769), где автор, аббат Антуан Гене (Guénée, 1717–1803), полемизирует с Вольтером и опровергает его нападки на иудеев; обзор отношения Вольтера к иудеям см. в [Desné 1995]. Русский перевод Михаила Матвеевича Снегирева вышел в Москве в 1808–1817 гг. (ч. 1–6).

которая ныне разделяет республику словесности» [Шатобриан 1816: 105]; в оригинале: «La querelle qui divise aujourd’hui le monde littéraire» [Chateaubriand 1816 (2): 382]. Что же касается Шаликова, он, сам активно участвовавший в журнальных полемиках и потому знавший о «литературных разногласиях» не понаслышке, вставляет в текст от себя указание на то, что «ученый свет» — французский, но этим не ограничивается и — возможно, споря с переводчиком «Вестника Европы», — прибавляет свое «примечание русского», намекающее, по всей вероятности, на противоборство карамзинистов и шишковистов: «Русский переводчик не мог при этом месте не сказать самому себе: к сожалению, и в нашей юной словесности не одна школа!» [Шаликов 1817b (2): 153–154]³³.

6. Примечания переводчика, параллельные авторским

В последний раздел я включила примечания разного характера: и энциклопедические, и «примечания русского». Объединяет их не содержание, а расположение на странице; дело в том, что в «Путевых записках» они порой сопровождают примечания к той же фразе, а порой и к тому же слову, что и примечания самого Шатобриана, который обильно снабдил ими свой рассказ о путешествии в Иерусалим.

Например, Шатобриан описывает свою встречу с греческим крестьянином: тот бежит за путешественником, но непонятно, чего он хочет; деньги он взять отказывается. «Янычар попытался прогнать его; он хотел бить Янычара. Меня это тронуло, не знаю почему, может быть от того, что я, просвещенный варвар, стал предметом любопытства Грека, соделавшегося варваром». В этом отрывке дважды употреблено слово *варвар*; так вот, к первому «варвару» относится примечание Шаликова: «Древние греки называли варварами все народы, не принадлежащие их поколению, кроме Египтян», а ко второму — примечание Шатобриана: «Эти Греки нагорные почитают себя потомками лакедемонцев; они говорят, что Майноты не что иное, как скопище разбойников иноземных; они в этом правы» [Шаликов 1815–1816 (1): 127]. В другом месте Шаликов с позиции носителя русского языка комментирует слово *носильщики*: «В наших пристанях известны они под названием Дрягили, от немецкого слова Трегер³⁴» [Там же (2): 24], а уже к следующей фразе, где упомянуто увиденное Шатобрианом в Смирне «множество шляп», сделано примечание самого Шатобриана: «Чалма и шляпа составляют главное отличие Франков от Турок, и в Левантском наречии количество людей именуют шляпами и чалмами»³⁵.

Не всегда примечания автора и переводчика находятся в таком непосредственном соседстве, но зачастую очевидно, что они однотипны. Например,

³³ Следует особо отметить употребление Шаликовым выражения «юная словесность», которое войдет в русский литературно-критический словарь лишь через два десятка лет, в конце 1833 г., с легкой руки О. Сенковского применительно к французской «неистойвой» литературе (см.: [Дроздов 2017: 154]); впрочем, Шаликов явно имел в виду просто более молодой возраст русской литературы сравнительно с французской.

³⁴ Правильно *drager*.

³⁵ В оригинале: «On compte par chapeaux et par turbans» [Chateaubriand 1969 (2): 920].

Шаликов поясняет, что «Диоскурами назывались Кастор и Полукс» [Там же (1): 109], а Шатобриан комментирует другое мифологическое имя — Питиокамптес — и сообщает в примечании, что это «Сгибатель сосен, разбойник, убитый Тезеем» [Там же (1): 149].

Среди русских переводчиков-литераторов были такие, которые прибавляли к переводимому тексту собственные примечания, но при этом не считали нужным переводить примечания автора³⁶; Шаликов, напротив, примечаний Шатобриана не опускает, но прибавляет и свои, чем ставит себя как бы наравне с переводимым автором — и с текстом его обращается как со своим, поскольку его собственные путешествия, как будет показано ниже, так же полны примечаний, поясняющих текст (включая мифологические имена) или выражающих эмоциональную оценку. Причем это ощущение усиливается оттого, что, как уже говорилось выше, в отличие от «Воспоминаний...», где примечания помечены инициалами «К. Ш.» (Князь Шаликов), в «Путевых записках» примечания Шаликова по большей части никак не обозначены, и понять, где «примечает» Шатобриан, а где его переводчик, можно только при сопоставлении с оригиналом. В русском издании примечания обоих графически одинаковы.

Важность этого параллелизма усиливается из-за того места, которое примечания занимали в творчестве Шатобриана. Дело в том, что Шатобриан и сам пользовался этой литературной формой с особой охотой и особой виртуозностью, так что представлял собою исключение даже на фоне своей богатой «автопримечаниями» эпохи. Известна история с переизданием в 1826 г. его первой книги «Опыт о революциях». Она была написана и опубликована еще до его «обращения» и превращения из скептика в — хотя бы на словах — правоверного христианина, и потому после 1814 г., когда Шатобриан стал видным роялистским публицистом и дипломатом, идеологические противники начали ставить ему в вину вольнодумный ранний «Опыт» и упрекать в неискренности, лицемерии и переменчивости. Шатобриан ответил им оригинальным образом: переиздал книгу без изменений, но снабдил ее примечаниями, в которых он то оправдывает свою прежнюю позицию, то опровергает себя прежнего. Эти новые примечания помечены в скобках сокращением «Нов. изд.» и представляют собою примечания второго уровня по отношению к примечаниям 1797 г., причем порой эти новые примечания разъясняют или опровергают старые [Clément 1997; Didier 2019: 66–78]. Этот эпизод, правда, произошел уже позже публикации шаликовских переводов, но «Itinéraire de Paris à Jérusalem» в оригинале также снабжен большим числом авторских примечаний.

Так обстояло дело с примечаниями у Шатобриана. Но и Шаликов не мыслил без примечаний ни своих переводов, ни своего оригинального творчества. Правда, в переводах не из Шатобриана его примечания более однообразны. Так, к переводу «Истории Генриха Великого» г-жи де Жанлис он в основном помещает в подстрочных примечаниях, подписанных буквами К. Ш., французские оригиналы тех слов, перевод которых, очевидно, представляется ему неочевидным: всякий раз, когда в тексте Жанлис упоминается Католическая лига, которую Шаликов переводит как Союз, он уточняет под

³⁶ Так поступили, например, переводчики Мабли П. П. Курбатов и А. Н. Радищев; см.: [Лотман 1998: 54–55].

строкой: «Известный под именем *Ligue*». В примечаниях Шаликов сообщает, что словом «правительство» он переводит французское *constitution*, словом «посредник» — французское *négociateur*, словом «союзники» — французское *confédérés*, а словом «общество» — французское *public* [Жанлис 1816 (1): 12, 103, 133]. Между прочим, в этих лингвистических примечаниях Шаликова, комментирующих перевод выражений, в самом деле трудных для передачи на русском языке, встречаются яркие находки. Так, «*fanatisme religieux*» он переводит как «вероисступление» [Там же (2): 56], хотя слово *фанатизм* присутствует в русском языке как минимум с начала XIX в. и, в частности, многократно фигурирует в прозе боготворимого Шаликовым Карамзина. «Миньонов» (фаворитов) французского короля Генриха III он именуется «ненаглядными», а в примечании напоминает, что речь идет о *mignons* [Там же (2): 168]. А когда в оригинале встречается слово *arrière-garde*, он не только находит для него оригинальный вариант перевода, но и поясняет его происхождение. К словам «отрезать его сторожевой полк» сделано примечание: «Имея доверенность к ученому русскому воину, употребляю изобретенное им выражение, вместо *arrière-garda*» [Там же (2): 140]. Наконец, слово *cousine* в обращении Генриха IV к родственнице Шаликов переводит как «сестрица», но не забывает привести в примечании французский вариант [Там же (3): 269]. Порой комментарий к переводу превращается в рассказ об исторических реалиях. Переведя словосочетание *chambres mi-parties* как «половинные камеры», Шаликов разъясняет под строкой: «Так назывался во Франции суд, в котором одна половина заседавших была Католической религии, другая Протестантской» [Там же (3): 8].

В тех же случаях, когда переводческое решение не найдено или найти его невозможно, Шаликов честно в этом признается и воспроизводит французский текст. Так, о стихах королевы Наваррской он сообщает в примечании: «Как подобные стихи не принадлежат собственно к Истории, то не почтено за нужное переводить их» [Там же (1): 50]. К фразе из перевода о пасквильантах, которые «делали из имени его [Генриха] самую оскорбительную переставку [sic!] слов», дает следующее пояснение: «Анаграмма. Для знающих французский язык выписываем ее: *Henri de Valois, vilain Hérode*³⁷» [Там же (2): 14]. А когда Жанлис в своем собственном примечании обыгрывает дословное значение словосочетания *dame d'honneur* и пишет об одной из придворных дам: «она была истинною *dame d'honneur*» — Шаликов поясняет в скобках, что «в переводе выйдет иначе: по нашему *Статс-Дама*, а по буквальному переводу: *дама чести*» [Там же (3): 163].

Наконец, и в переводе «Истории Генриха Великого» Шаликов не обходится и без примечаний не столько функциональных, поясняющих исторические реалии или варианты перевода, сколько эмоциональных. Жанлис пишет: «Из всех честолюбивых Государей Филипп II наиболее унижил беспокойный и кровожадный дух завоеваний, ибо сей Король не был воином, и никакой личный блеск не покрывал несправедливости его предприятий»; Шаликов подхватывает — казалось бы, без особой нужды: «Франция имела, спустя 200 лет, своего Филиппа II, под именем Наполеона Первого» [Там же (3): 127]. Жанлис цитирует «Записки» Сюлли, сподвижника Генриха IV: «Честный человек не

³⁷ Генрих де Валуа, мерзкий Ирод (фр.).

ведает пьянства; человек трудолюбивый не должен знать так называемых соусов и напитков». Шаликов не только любезно подсказывает своему читателю французские оригиналы двух последних слов: «ragouts — liqueurs», но и прибавляет от себя реплику, скептически оценивающую уровень французского кулинарного искусства на рубеже XVI и XVII вв.: «За двести с лишком лет перед сим такое предписание не могло, думаю, казаться очень строгим, даже во Франции» [Там же (3): 174].

Одним словом, хотя примечания к книге Жанлис уступают по богатству и разнообразию примечаниям к Шатобриану, очевидно, что пристрастие Шаликова к примечаниям распространилось не только на автора «*Itinéraire de Paris à Jérusalem*».

Так обстояло дело с шаликовскими переводами. Но пристрастие Шаликова к жанру примечаний заметно и в его оригинальной прозе. Особенно богаты авторскими примечаниями два его «путешествия»: в Малороссию и в Кронштадт (у Шаликова *Кронштадт*).

Некоторые из этих примечаний относятся к категории энциклопедических; другие носят автобиографический характер (как, впрочем, и основной текст) и содержат личные впечатления автора. В примечания Шаликов помещает библиографические ссылки и даже короткие историко-литературные этюды. Присутствуют среди этих примечаний и переводы, причем, что самое любопытное, не только иностранных, но и русских слов и выражений. Наконец, самый любопытный разряд — это примечания, которые органично продолжают в подстрочном пространстве основной текст. Приведу примеры из всех этих разрядов (границы между которыми, впрочем, весьма условны).

Примечания энциклопедические. В основном тексте сказано: «Мы прожили в новом Эпидавре гораздо более, нежели как намерены были». К слову *Эпидавр* сделано примечание: «Местопребывание Иппократа древности» [Шаликов 1804: 214]. Комментируются Палинур («Имя Энеева кормчего» [Шаликов 1817а: 2–3]) и Котлин («Прежнее имя нынешнего Кронштата» [Там же: 7]). Упоминание Кулибина в основном тексте («...посредством машин, не чудесных разве для одного только Кулибина») сопровождается примечанием: «Славный русский механик» [Там же: 18]. Иногда энциклопедический комментарий увенчивается лирическим восклицанием. Например, во фразе «Не стану описывать разлуки с незабвенным моим Филемоном и Бавкидою» Шаликов сначала комментирует имена: «Добродетельные супруги Гомерова времени, которые, сверх всего, славились гостеприимством», но на этом не останавливается и прибавляет от себя: «В наше блестящее время редки *Филемоны* и *Бавкиды!*» [Шаликов 1804: 247].

Примечания автобиографические. Основной текст «...когда, наконец, поглядывал я на Север, — Судьба вдруг сказала: “опять на юг, в Малороссию!”»; к слову *Север* сделано примечание: «Автор сбирался весною в Петербург» [Шаликов 1804: 5]. Основной текст: «Мне чрезвычайно хотелось быть в доме здешнего губернатора»; примечание к слову *здешнего* поясняет: «Полтавского» [Там же: 190]. «Мы нашли здесь К*Б*А*К*» — примечание к инициалам разъясняет: «Сына здешнего генерал-губернатора» [Там же: 205]. «Мне назвали здесь одного молодого человека...» — примечание к слову *здесь* уточняет: «То есть в Сорочинцах» [Там же: 210]. В стихотворной вставке под

названием «В моем наследии», которую Шаликов годом раньше напечатал под этим же названием в «Вестнике Европы» (1803. Ч. 10. № 14. С. 105–108), он пишет: «Однажды мне сказал любезный наш поэт <...> чтобы Делилевы стихи я перевел» [Там же: 107]. К слову *поэт* сделано примечание «И* И* Д*», обозначающее Ивана Ивановича Дмитриева, а к «Делилевым стихам» — примечание, дающее названия этих стихов французского поэта на обоих языках: «О бессмертии (sur l'immortalité)». Ниже в самом стихотворном тексте Шаликов объясняет, почему он не стал выполнять совет своего литературного патрона Дмитриева: «Скорее в кабинет... И что же? там читаю / Прекрасный перевод... ах! Самых сих стихов», а к слову *стихов* сделано «библиографическое» примечание: «В Вестнике Европы, Ю* А* Н*» [Там же: 108]³⁸.

Примечания библиографические и историко-литературные. В последнем процитированном фрагменте примечание переходит из автобиографического в библиографическое. Случай этот в путевых записках Шаликова не единственный. Написав фразу «Из спектакля или, лучше сказать, из сарая — хотя бы из Дессенева — мы возвращались к милой знакомке моей», Шаликов делает примечание к слову *Дессенева*: «См.: Voyage sentimental» [Шаликов 1804: 94], отсылающее читателей к «Сентиментальному путешествию по Франции и Италии» Лоренса Стерна, где описаны трактирщик Дессен и его каретный сарай. А написав фразу «Если бы я имел кисть Августа Лафонтена, я изобразил бы картину Семейства...», Шаликов в примечании дает к фамилии Лафонтена настоящую литературно-критическую справку:

Немецкий Романист. Между прочими, вообще хорошими его романами один под титулом: *Новые семейственные картины*, так живописен, так интересен! ... Вот что переводчица его на французский, г-жа Монтольё, говорит об авторе в предисловии своем переведенного ею другого его романа, под титулом: *Деревня Лобенстени*: «Лафонтен есть более глубокий моралист, нежели хороший сочинитель романов: он раскрывает сердце человеческое, проникает до малейших его изгибов и обнаруживает тайные причины действий и мыслей с таким искусством, с такою истиною, к которым немногие писатели приблизились» [Там же: 188–189]³⁹.

Примечания-переводы. В эту категорию входят прежде всего традиционные переводы иностранных слов и выражений. Во фразе «Нимало не хочу надменным быть Пансофом» комментируется Панфос — «Всезнающий» [Там же: 109]. К словам «Nil mortalibus arduum est», следует примечание: «Горацийев известный стих: *Нет для смертных невозможного*» [Там же: 28]. Но порой Шаликов помещает в примечаниях и перевод с русского на русский.

³⁸ Имеется в виду Юрий Александрович Нелединский-Мелецкий, чей перевод отрывка из «Дифирамба на бессмертие души» (1802) Жака Делиля — текста, вообще очень популярного среди русских переводчиков, — опубликован в «Вестнике Европы» (1803. Ч. 8. № 5. С. 43–44). Все примечания Шаликова присутствуют уже в журнальной публикации.

³⁹ Роман Августа Лафонтена (1758–1831) «Деревня Лобенштейн [у Шаликова Лобенстени], или Новый найденщик» (Le village de Lobenstein, ou Le nouvel enfant trouvé) в переводе Изабеллы де Монтольё (1751–1832) вышел в Париже в 1802 г.

К словам «при наступающем шторме» он добавляет: «Так по-морскому называется буря» [Шаликов 1817а: 6]. А во фразе «Кто вздумает искать под грозным Марсовым панцирем нежного сердца, под тяжелым шлемом тонких идей?.. Но я нашел одно и другое — под *дулманом* и *кивером*» комментирует слова, выделенные курсивом: «*Гусарская одежда. **Гусарский головной убор» [Шаликов 1804: 148]⁴⁰.

Примечания, естественно продолжающие основной текст. И наконец, последний разряд — это реплики, восклицания, эмоциональные замечания, которые совершенно естественно и беспрепятственно могли бы быть помещены в основной текст, но Шаликов раздробляет его на ту часть, которую размещает на самой странице, и на другую, которую отправляет в примечания. Например, фразу «В другое время я бы ел с таким аппетитом бланманже, желе и проч., но в тот раз мне все казалось *металлом*, на котором мы обедали!» сопровождает примечание: «*Сервиз* был серебряный!!» [Шаликов 1804: 254]. В «Путешествии в Кронштат 1805 года» Шаликов в основном тексте упоминает «берега, которые обыкновенным мореходцам приятны», а в примечании к слову *берега* пишет: «Петергофский и Финский. Первый чрезвычайно живописен с моря или залива» [Шаликов 1817а: 4–5]. Фразу «Кронштат явился нам во всей полноте своей: каменная стена гавани, единственной в свете» сопровождает примечание: «Она построена, так сказать, среди моря, ибо выходит со дна его в некотором расстоянии от Кронштата» [Там же: 8], а упоминание «чая на английский вкус» влечет за собой примечание: «Надобно знать, что жители Кронштата великие *Англومانь*» [Там же: 12].

Так обстоит дело с книгами путевых записок.

Наконец, и свои литературно-критические статьи Шаликов охотно снабжал довольно пространными и содержательными примечаниями; приведу один пример, связанный также с переводами французской литературы. В 1806 г. в июльском номере журнала «Московский зритель» Шаликов, разбирая перевод басни Лафонтена «Мышь, удалившаяся от света», сделанный его литературным патроном и кумиром И. И. Дмитриевым, сообщает в примечании любопытный факт из творческой истории этого перевода, касающийся строки «И руки положи на грудь свою крестом»:

Я слышал однажды от поэта-переводчика, что он написал махиально *руки* вместо *лапки*; без сомнения так; ибо ничто не обязывало написать *руки*: ни мера, ни просодия; к тому же *лапки крестом* сделало бы очень хорошую противоположность (цит. по: [Вацуру 2000: 53]).

И в следующих изданиях Дмитриев в самом деле заменил «руки» на «лапки».

⁴⁰ Все три слова к моменту выхода шаликовских путешествий принадлежали скорее к сфере профессионального морского или военного языка, а в беллетристических текстах употреблялись редко. Хотя слово *кивер* фигурирует уже в Словаре Академии Российской издания 1792 г. (т. 3, стлб. 509).

* * *

Два исследователя комментария, имея дело с совершенно разным материалом, пришли к отчасти сходным выводам. Ю. М. Лотман писал, что Пушкин, сопровождая собственные поэмы примечаниями, вводил в них другую точку зрения и тем самым преодолевал романтический монологизм [Лотман 1995]; Н. В. Брагинская видит в «комментарии к традиционному жанру» «способ неосознанного преодоления традиции: построенный на уважении к авторитету, в результате он оказывается полигоном инноваций» [Брагинская 2007: 65]. В обоих случаях комментарий/примечания ценятся за то, что рассказывают о том же, о чем говорит основной текст, и иначе, чем говорит основной текст. Шаликовские же примечания к Шатобриану интересны, как мне представляется, именно тем, что они принципиально не отличаются от текста переводимого и комментируемого автора: Шаликов видит в Шатобриане собрата-литератора и обходится с его текстом так же, как со своим собственным. Для Шаликова примечания — органичная форма литературного высказывания; он с равной охотой высказывается и в верхней, основной части страницы, и в подстрочном пространстве. Возможно, именно поэтому он, совершенно не смущаясь, ставил свои примечания рядом с шатобриановскими — для него такой литературный жест был совершенно естественным. Он комментировал чужие тексты, как свои, потому что комментировал свои, как чужие.

Источники

- Вяземский 1986 — *Вяземский П. А.* Стихотворения / Вступ. ст. Л. Я. Гинзбург, сост., подготовка текста и примеч. К. А. Кумпан. Л.: Сов. писатель, 1986.
- Гиллельсон, Кумпан 1988 — *Русская эпиграмма (XVIII — начало XX века)* / Вступ. ст. М. И. Гиллельсона; сост. и примеч. М. И. Гиллельсона, К. А. Кумпан. Л.: Сов. писатель, 1988.
- Грацианский 1815–1817 — *Шатобриан Ф.-Р. де.* Путешествие из Парижа в Иерусалим г. Шатобриана / Пер. И. Грацианского. СПб.: В Медицинской тип., 1815 (т. 1); 1816 (т. 2); 1817 (т. 3).
- Жанлис 1816 — *Жанлис С.-Ф. де.* История Генриха Великого / Пер. П. И. Шаликова. Т. 1–3. М.: В тип. С. Селивановского, 1816.
- Жанен 1835 — *Жанен Ж.* Дебюро. История двадцатикопеечного театра. Т. 1. СПб.: В тип. Н. Греча, 1835.
- Поэты 1971 — *Поэты 1790–1810-х годов* / Вступ. ст. и сост. Ю. М. Лотмана; вступ. заметки, биогр. справки и примеч. М. Г. Альтшуллера, Ю. М. Лотмана. Л.: Сов. писатель, 1971.
- Поэты-сатирики 1959 — *Поэты-сатирики XVIII — начала XIX в.* / Сост., вступ. ст. и примеч. Г. В. Ермаковой-Битнер. Л.: Сов. писатель, 1959.
- Татищев 1798 — *Татищев И.* Полный французский и российский лексикон, с последнего издания Французской академии на русский язык переведенный. 2-е изд. Т. 1–2. СПб.: В Имп. тип., у Ивана Вейтбрехта. 1798.
- Филомафитский 1817 — Отрывки из книги: Путешественник в Иерусалим, соч. Шатобриана / [Пер. Е. Филомафитского] // Украинский вестник. 1817. Ч. 7. С. 30–37, 306–327.
- Филомафитский 1818 — Отрывки из книги: Путешественник в Иерусалим, соч. Шатобриана / [Пер. Е. Филомафитского] // Украинский вестник. 1818. Ч. 9. С. 50–66.

- Шаликов 1804 — *Шаликов П. И.* Другое путешествие в Малороссию. М.: В Университетской тип. у Любиа, Гария и Попова, 1804.
- Шаликов 1815–1816 — *Шатобриан Ф.-Р. де.* Путевые записки из Парижа в Иерусалим и из Иерусалима в Париж / Пер. П. И. Шаликова. М.: В тип. Н. С. Всеволожского, 1815 (т. 1–2); 1816 (т. 3).
- Шаликов 1817а — *Шаликов П. И.* Путешествие в Кронштат 1805 года. СПб.: В тип. С. Селивановского, 1817.
- Шаликов 1817б — *Шатобриан Ф.-Р. де.* Воспоминания об Италии, Англии и Америке / Пер. П. И. Шаликова. Ч. 1–2. М.: В Университетской тип., 1817.
- Шаликов 1831 — *Шаликов П. И.* «Борис Годунов». Сочинение Александра Пушкина // Пушкин в прижизненной критике, 1831–1833 / Под общ. ред. Е. О. Ларионовой. СПб.: Гос. Пушкинский Театр. Центр в Санкт-Петербурге, 2003. С. 48–49.
- Шатобриан 1816 — *Шатобриан Ф.-Р. де.* Шекспир // Вестник Европы. Ч. 89. № 17–18. 1816. С. 80–109.
- Яновский 1803–1806 — *Яновский Н. М.* Новый словотолкователь, расположенный по алфавиту: содержащий разные в российском языке встречающиеся иностранные речения и технические термины: В 3 т. СПб.: Тип. Академии наук, 1803–1806.
- Chateaubriand 1816 — *Chateaubriand F.-R. de.* Souvenirs d'Italie, d'Angleterre et d'Amérique. Т. 1–2. Saint-Petersbourg et Brunswick, 1816.
- Chateaubriand 1969 — *Chateaubriand F.-R. de.* Œuvres romanesques et voyages. Т. 2. Paris: Gallimard, 1969.

Литература

- Алексеева 2012 — *Алексеева М. Л.* Переводческие пояснения во времени и культуре // Политическая лингвистика. 2012. № 1 (39). С. 1–7.
- Алексейцева 2009 — *Алексейцева Т. А.* Примечания переводчика: за и против // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. № 99. 2009. С. 117–121.
- Альтшуллер 1975 — *Альтшуллер М. Г.* Неизвестный эпизод журнальной полемики начала XIX века («Друг просвещения» и «Московский зритель») // XVIII век. Сб. 10: Русская литература XVIII века и ее международные связи / Отв. ред. И. З. Серман. Л.: Наука, 1975. С. 98–106.
- Биржакова 2013 — *Биржакова Е. Э.* Французско-русская лексикография XVIII века (Репертуар. Французский и Российский Лексикон 1786 года) // Acta Linguistica Petropolitana. Т. 9. № 2. 2013. С. 95–110.
- Брагинская 2007 — *Брагинская Н. В.* Комментарий как механизм инноваций в традиционной культуре и не только // Мировое древо = Arbor mundi. № 14. 2007. С. 9–62.
- Вацуро 2000 — *Вацуро В. Э.* Пушкинская пора. СПб.: Академ. проект, 2000.
- Вацуро 2002 — *Вацуро В. Э.* Готический роман в России. М.: Нов. лит. обозрение, 2002.
- Гаспаров 1999 — *Гаспаров М. Л.* Еврипид Иннокентия Анненского // Еврипид. Трагедии. Т. 1. М.: Ладомир, 1999.
- Гаспаров 2000 — *Гаспаров М. Л.* Записи и выписки. М.: Нов. лит. обозрение, 2000.
- Григорьева, Кижнер 2018 — *Григорьева Т. М., Кижнер И. А.* Русский язык в европейском контексте (по материалам лексикографических источников XVIII–XIX веков // Филология и человек. 2018. № 3. С. 7–20.
- Денисенко 1996 — *Денисенко С. В.* «Дамский журнал» // Пушкин в прижизненной критике, 1820–1827 / Под общ. ред. В. Э. Вацуро, С. А. Фомичева. СПб.: Гос. Пушкинский Театр. Центр в Санкт-Петербурге, 1996. С. 470–480.

- Дерюгин 1985 — *Дерюгин А. А.* Третьяковский-переводчик: становление классицистической традиции. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1985.
- Дроздов 2017 — *Дроздов Н. А.* «Юная словесность» в русских переводах 1830-х годов // Эткиндовские чтения VIII, IX: по материалам конференций «Там, внутри» 2015 г., «Свое чужое слово» 2017 г. / Сост. В. Е. Багно, М. Е. Эткинд; предисл. В. Е. Багно. М.: Центр книги Рудомино, 2017. С. 152–162.
- Дрыжакова 1995–1996 — *Дрыжакова Е. Н.* А. С. Пушкин и князь Шаликов // Новые безделки: Сб. ст. к 60-летию В. Э. Вацура / [Сост. Е. О. Ларионова и др.]. М.: Нов. лит. обозрение, 1995–1996. С. 271–283.
- Евдокимова 2006 — *Евдокимова Л. В.* Комментарии к комедиям Теренция в издании А. Верара и их источники // Стих и проза в европейских литературах Средних веков и Возрождения / Отв. ред. Л. В. Евдокимова. М.: Наука, 2006. 163–216.
- Евдокимова 2009 — *Евдокимова Л. В.* Историческое зеркало Жана де Виньи: перевод-комментарий // Культура интерпретации до начала Нового времени / Отв. ред. Ю. В. Иванова, А. М. Руткевич. М.: ГУ-ВШЭ, 2009. С. 300–329.
- Евсеева 2012 — *Евсеева Т.* Переводной художественный текст с комментарием. [Saarbrücken]: Lambert Academic Publishing, 2012.
- Ершова 2007 — *Ершова В. Н.* Журналист П. И. Шаликов: материалы к биографии // Вестник РГГУ. Сер. История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2007. № 9. С. 11–26.
- Кузьмина 2009 — *Кузьмина Н. А.* Поэтика авторских комментариев к стихотворному тексту: материалы к истории жанра. Статья 1 // Вестник Омского университета. 2009. № 3. С. 170–180.
- Лейбов 1996 — *Лейбов Р. Г.* 1812 год: две метафоры // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. [Вып.] 2 (Нов. сер.) / Ред. Л. Киселева. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1996. С. 68–104.
- Лотман 1995 — *Лотман Ю. М.* К структуре диалогического текста в поэмах Пушкина (Проблема авторских примечаний к тексту) // Лотман Ю. М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.: Искусство-СПб., 1995. С. 228–236.
- Лотман 1998 — *Лотман Ю. М.* Радищев и Мабли // Лотман Ю. М. Собр. соч. Т. 1: Русская литература и культура Просвещения. М.: ОГИ, 1998. С. 45–71.
- Мильчина 1978 — *Мильчина В. А.* Поэтика примечаний // Вопросы литературы. 1978. № 11. С. 229–247.
- Тынянов 1968 — *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М.: Наука, 1968.
- Чумаков 1976 — *Чумаков Ю. Н.* Об авторских примечаниях к «Евгению Онегину» // Болдинские чтения. Горький: Волго-Вятское кн. изд-во, 1976. С. 58–72.
- Чумаков 2008 — *Чумаков Ю. Н.* Пушкин. Тютчев: Опыт имманентных рассмотрений. М.: Языки славянских культур, 2008.
- Clément 1997 — *Clément J.-P.* Conversation du jeune sauvage avec un pair de France, ou l'édition de 1826 de l'Essai sur les révolutions // Bulletin de la Société Chateaubriand. № 40. 1997. P. 51–56.
- Desné 1995 — *Desné R.* Juifs // Inventaire Voltaire / Sous la dir. J. M. Goulemot, A. Magnan. Paris: Gallimard, 1995. P. 763–766.
- Didier 2019 — *Didier B.* Chateaubriand: Une identité trinitaire. Leiden; Boston: Brill; Rodopi, 2019.

References

- Alekseeva, M. L. (2012). Perevodcheskie poiasneniia vo vremeni i kul'ture [Translator's explanations in time and culture]. *Politicheskaiia lingvistika* [Political linguistics], 2012(1(39)), 1–7. (In Russian).
- Alekseitseva, T. A. (2009). Primechaniia perevodchika: za i protiv [Translator's notes: Pro and contra]. *Izvestiia Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena* [Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences], 99, 117–121. (In Russian).
- Al'tshuller, M. G. (1975). Neizvestnyi epizod zhurnal'noi polemiki nachala XIX veka (“Drug prosveshcheniia” i “Moskovskii zritel'”) [Unknown episode of magazine polemics of the beginning of the 19th century (“Friend of enlightenment” and “Moscow spectator”)]. In I. Z. Serman (Ed.). *XVIII vek* [18th century], *Sbornik 10: Russkaia literatura XVIII veka i ee mezhdunarodnye sviazi* [Vol. 10: Russian literature of the 18th century and its international connections], 98–106. Leningrad: Nauka. (In Russian).
- Birzhakova, E. E. (2013). Frantsuzsko-russkaia leksikografiia XVIII veka (Repertuar. Frantsuzskii i Rossiiskii Leksikon 1786 goda) [French–Russian lexicography of the 18th century (Repertoire. French and Russian Lexicon of 1786)]. *Acta Linguistica Petropolitana*, 9(2), 95–110. (In Russian).
- Braginskaia, N. V. (2007). Kommentarii kak mekhanizm innovatsii v traditsionnoi kul'ture i ne tol'ko [Commentary as a mechanism for innovation in traditional culture and beyond]. *Mirovoe drevno = Arbor mundi*, 14, 9–62. (In Russian).
- Chumakov, Iu. N. (1976). Ob avtorskikh primechaniiax k “Evgeniiu Oneginu” [About the author's notes to *Eugene Onegin*]. In *Boldinskie chteniia* [Boldino readings], 58–72. Gorky: Volgo-Viatskoe knizhnoe izdatel'stvo. (In Russian).
- Chumakov, Iu. N. (2008). *Pushkin. Tiutchev: Opyt immanentnykh rassmotrenii* [Pushkin. Tiutchev: An experiment in immanent examinations]. Moscow: Iazyki slavianskikh kul'tur. (In Russian).
- Clément, J.-P. (1997). Conversation du jeune sauvage avec un pair de France, ou l'édition de 1826 de *l'Essai sur les révolutions*. *Bulletin de la Société Chateaubriand*, 40, 51–56. (In French).
- Denisenko, S. V. (1996). “Damskii zhurnal” [“Ladies' magazine”]. In V. E. Vatsuro, S. A. Fomicheva (Eds.). *Pushkin v prizhiznnoi kritike, 1820–1827* [Pushkin in criticism during his lifetime, 1820–1827], 470–480. St. Petersburg: Gosudarstvennyi Pushkinskii Teatral'nyi Tsentr v Sankt-Peterburge. (In Russian).
- Deriugin, A. A. (1985). *Trediakovskii-perevodchik: stanovlenie klassitsisticheskoi traditsii* [Trediakovsky-translator: Formation of the classicist tradition]. Saratov: Izdatel'stvo Saratovskogo universiteta. (In Russian).
- Desné, R. (1995). Juifs. In J. M. Goulemot, A. Magnan (Eds.). *Inventaire Voltaire*, 763–766. Paris: Gallimard. (In French).
- Didier, B. (2019). *Chateaubriand: Une identité trinitaire*. Leiden; Boston: Brill; Rodopi. (In French).
- Drozdov, N. A. (2017). “Iunaia slovesnost” v russkikh perevodakh 1830-kh godov [“Young literature” in Russian translations of the 1830s]. In V. E. Bagno, M. E. Etkind (Eds.), V. E. Bagno (Intro.). *Etkindovskie chteniia VIII, IX: po materialam konferentsii “Tam, vnutri” 2015 g., “Svoe chuzhoe slovo” 2017 g.* [The Etkind Readings 8, 9: Proceedings of the conferences “There, inside”, 2015, “One's own other people's word” 2017], 152–162. Moscow: Tsentr knigi Rudomino. (In Russian).
- Dryzhakova, E. N. (1995). A. S. Pushkin i kniaz' Shalikov [A. S. Pushkin and Prince Shalikov]. In E. O. Larionova et al. (Eds.). *Novye bezdelki: Sbornik statei k 60-letiiu V. E. Vatsuro* [New trifles: Collection of articles for the 60th anniversary of V. E. Vatsuro], 271–283. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

- Ershova, V. N. (2007). Zhurnal'ist P. I. Shal'ikov: materialy k biografii [Journalist P. I. Shal'ikov: Biographical materials]. *Vestnik RGGU* [Bulletin of RGGU/RSUH], Ser. *Istoriia. Filologiya. Kul'turologiia. Vostokovedenie* [History. Philology. Cultural Studies. Orientalism], 2007(9), 11–26. (In Russian).
- Evdokimova, L. V. (2006). Kommentarii k komediiam Terenciia v izdanii A. Verara i ikh istochniki [Comments on the comedies of Terence in Antoine Verard's edition and their sources]. In L. V. Evdokimova (Ed.). *Stikh i proza v evropeiskikh literaturakh Srednikh vekov i Vozrozhdeniia* [Verse and prose in European literatures of the Middle Ages and the Renaissance], 163–216. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Evdokimova, L. V. (2009). Istoricheskoe zertsalo Zhana de Vin'e: perevod-komentarii [Jean de Vignay's *Miroir historial*: Translation-commentary]. In Iu. V. Ivanova, A. M. Rutkevich (Eds.). *Kul'tura interpretatsii do nachala Novogo vremeni* [Culture of interpretation before the beginning of Modern times], 300–329. Moscow: GU-VShE. (In Russian).
- Evseeva, T. (2012). *Perevodnoi khudozhestvennyi tekst s kommentariem* [Translated artistic text with a commentary]. [Saarbrücken]: Lambert Academic Publishing. (In Russian).
- Gasparov, M. L. (1999). Evripid Innokentii Annenskogo [Euripides of Innokenty Annensky], *Evripid. Tragedii* [Euripides. Tragedies] (Vol. 1). Moscow: Lodomir. (In Russian).
- Gasparov, M. L. (2000). *Zapisi i vypiski* [Notes and extracts]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Grigor'eva, T. M., Kizhner, I. A. (2018). Russkii iazyk v evropeiskom kontekste (po materialam leksikograficheskikh istochnikov XVIII–XIX vekov [Russian in the European context (Based on lexicographic sources of the 18th–19th centuries)]. *Filologiya i chelovek* [Philology and man] 2018(3), 7–20. (In Russian).
- Kuz'mina, N. A. (2009). Poetika avtorskikh kommentariiev k stikhotvornomu tekstu: materialy k istorii zhanra. Stat'ia 1 [Poetics of author's commentaries on the poetic text: Materials for a history of the genre. Article 1]. *Vestnik Omskogo universiteta* [Bulletin of the Omsk University], 2009(3), 170–180. (In Russian).
- Leibov, R. G. (1996). 1812 god: dve metafory [1812: Two metaphors]. In L. Kiseleva (Ed.) *Trudy po russkoi i slavianskoi filologii. Literaturovedenie* [Works on Russian and Slavic philology. Literary studies] (New Ser.) (Vol. 2), 68–104. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus. (In Russian).
- Lotman, Iu. M. (1995). K strukture dialogicheskogo teksta v poemakh Pushkina (Problema avtorskikh primechanii k tekstu) [On the structure of dialogic text in Pushkin's poems (The problem of author's notes to the text)]. In Iu. M. Lotman. *Pushkin. Biografiia pisatel'ia. Stat'i i zametki. 1960–1990. "Evgenii Onegin". Kommentarii* [Pushkin. Biography of the writer. Articles and notes. 1960–1990. *Eugene Onegin*. Commentaries], 228–236. St. Petersburg: Iskusstvo–SPb. (In Russian).
- Lotman, Iu. M. (1998). Radishchev i Mably [Radishchev and Mably]. In Iu. M. Lotman. *Sobranie sochinenii* [Collected works], T. 1: *Russkaia literatura i kul'tura Prosveshcheniia* [Vol. 1: Russian literature and Enlightenment culture], 45–71. Moscow: OGI. (In Russian).
- Milchina, V. A. (1978). Poetika primechanii [Poetics of notes]. *Voprosy literatury* [Problems of literature], 1978(11), 229–247. (In Russian).
- Tynianov, Iu. N. (1968). *Pushkin i ego sovremenniki* [Pushkin and his contemporaries]. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Vatsuro, V. E. (2000). *Pushkinskaia pora* [Pushkin's time]. St. Petersburg: Akademicheskii projekt. (In Russian).
- Vatsuro, V. E. (2002). *Goticheskii roman v Rossii* [The Gothic novel in Russia]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

* * *

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, Chayanova Str., 15
Tel.: +7 (499) 250-66-68
Leading Researcher;
Center for Studies in History and Culture,
School of Advanced Studies in the
Humanities, The Russian Presidential
Academy of National Economy and Public
Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt
Veradskogo, 84
Tel.: +7 (499) 956-96-47
✉ vmilchina@gmail.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)*

«ПЛЕЯДА РАВНОДУШНЫХ РЕМЕСЛЕННИКОВ»: КАК В РОССИИ ПЕРЕВОДИЛИ ДЖОРДЖ ЭЛИОТ

Аннотация. Несмотря на то что русская рецепция романов Дж. Элиот не раз становилась объектом исследования, такой аспект этой рецепции, как перевод, практически не становился предметом специального изучения. В статье рассматриваются три перевода романа «Даниель Деронда». Во-первых, перевод-пересказ, опубликованный в «Вестнике Европы» (1877), который представляет собой не столько философский роман воспитания, сколько слезливо-романтическую историю. Во-вторых, два полных перевода романа, один из которых выполнен Е. Г. Бекетовой. Перевод Бекетовой (1877) максимально близко следует за оригиналом, сохраняя и авторскую иронию, и рефлексивность. Для перевода, опубликованного в журнале «Еврейская семейная библиотека» (1902), характерны такие приемы, как замена нейтральной лексики эмоционально окрашенной, уход от авторской иронии, купюры, это приводит к появлению текста стилистически гладкого, но довольно далекого от оригинала. Вероятно, переводчик воспринимал роман Дж. Элиот прежде всего как женскую прозу и ориентировался на стиливую манеру Жорж Санд, в результате чего текст отчасти теряет своеобразие и становится еще одним примером жорж-сандизма; в то время как буквальный перевод Бекетовой оказывается ближе к поэтике Дж. Элиот, не сводимой к заданной идеологической или художественной парадигме.

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

Ключевые слова: Джордж Элиот, «Даниель Деронда», М. Е. Салтыков-Щедрин, Е. Г. Бекетова, английская литература, викторианский роман, перевод, женская издательская артель

Для цитирования: Самородницкая Е. И. «Плеяда равнодушных ремесленников»: как в России переводили Джордж Элиот // Шаги/Steps. Т. 6. № 3. 2020. С. 137–151. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-137-151.

Статья поступила в редакцию 12 марта 2020 г.

Принято к печати 4 апреля 2020 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)*

“A CONSTELLATION OF INDIFFERENT ARTISANS”: HOW GEORGE ELIOT WAS TRANSLATED IN RUSSIA

Abstract. Although the Russian reception of George Eliot’s novels has already been the subject of research, one aspect of this reception, translation, has hardly been studied. On the one hand, this is not surprising, because there is very little data on translators of specific works by this writer; on the other hand, this should not be an obstacle to the analysis of translation as an aspect of the formation of the Russian image of George Eliot. The article discusses three translations of the novel *Daniel Deronda*. First, a translation-retelling published in the magazine *Vestnik Evropy* (1877) which was subjected to abridgments dictated by the magazine format: the result is not a philosophical novel of upbringing but a tearfully romantic story about good people. Second, there are two complete translations of the novel, one of which was done by E. G. Beketova. Beketova’s translation (1877) follows the original as closely as possible, preserving the author’s irony, and reflection, and the ambiguity of characters. The other translation, published in the journal *Jewish Family Library* (1902), demonstrates such techniques as replacement of neutral vocabulary with emotionally colored vocabulary, avoidance of authorial irony, abridgments, frequent simplifications of the characters in the novel; all this ultimately leads to a text that is stylistically smooth but quite distant from the original. Probably, in the latter case the translator perceived George Eliot’s novel primarily as female prose written by a follower of George Sand. As a result, the text of the novel partially lost its originality and became yet another example of “georges-sandism”; in contrast, Beketova’s literal translation, despite all the rough spots typical of a beginner, turns out to be closer to Eliot’s poetics, which is not reducible to any ideological or artistic paradigm.

Keywords: George Eliot, *Daniel Deronda*, M.E. Saltykov-Shchedrin, E.G. Beketova, English literature, Victorian novel, translation, female publishing team

To cite this article: Samorodnitskaya, E. I. (2020). “A constellation of indifferent artisans”: How George Eliot was translated in Russia. *Shagi / Steps*, 6(3), 137–151. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-137-151.

Received March 12, 2020

Accepted April 4, 2020

© E. I. SAMORODNITSKAYA

Русская рецепция Джордж Элиот, как правило, становится предметом исследования в одном из двух ракурсов: рассматривается либо точка зрения на ее творчество того или иного русского классика (Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева) [Проскурнин 2017; Строганова 2019], либо отклики на частные аспекты ее поэтики в русской литературе, причем в фокусе внимания исследователей — сопоставление ее романов с произведениями классиков первого ряда [Проскурнин 2018; 2019, Гньюсова 2012; 2014; Пирусская 2016; Шамина 2018]. Между тем такой аспект рецепции, как перевод, казалось бы, совершенно очевидный и необходимый, практически не становился предметом исследования; исключением можно считать статью Е. А. Третьяковой [2012]. С одной стороны, это неудивительно, потому что о переводчиках конкретных произведений писательницы очень мало данных. Ни в одной из дореволюционных публикаций ее романов на русском языке (а до 1917 г. отдельными изданиями романы Дж. Элиот выходят 21 раз, не считая журнальных публикаций) не указан переводчик; исключение составляет одно из изданий «Миддлмарч», на титульном листе которого указано, что перевод выполнен под редакцией М. Е. Салтыкова [Элиот 1873].

Сам перевод, скорее всего, был сделан Анной Николаевной Энгельгардт, переводчицей преимущественно с немецкого и с французского, женой известного ученого-агронома Александра Николаевича Энгельгардта и дальней родственницей Салтыкова-Щедрина. Энгельгардт была участницей женской издательской артели, занимавшейся, в частности, переводами; «Миддлмарч» стал одной из последних публикаций артели [Баренбаум, Костылева 1986: 252]. Именно этих переводчиц К. И. Чуковский в книге «Высокое искусство» называет «плеядой равнодушных ремесленников», «которые переводили спустя рукава одинаково суконным языком (лишь бы к сроку!) и Энтони Троллопа, и Жорж Санд, и Бульвера, и Бальзака» [Чуковский 2012: 251].

О деятельности женской издательской артели написано не очень много, и все исследователи так или иначе ссылаются на монографию И. Е. Баренбаума и Н. А. Костылевой «Книжный Петербург — Ленинград» (1986), либо пересказывают ее [Павлюченко 1988; Ольховский 2001: 85–89; Третьякова 2012: 134]. Однако доказательств редакции Салтыкова-Щедрина (кроме упоминания его имени на титульном листе романа) пока обнаружить не удалось. Разумеется, Салтыков-Щедрин был знаком с Энгельгардтами (Анна Николаевна упоминается почти во всех письмах писателя к ее мужу), неоднократно помогал им, и пока Энгельгардт был в ссылке, и позднее [Салтыков-Щедрин 1965–1977 (18/2): 79–80]. Впоследствии они, по-видимому, разругались, о чем писатель упоминает в письме ее мужу от 26 сентября 1883 г.:

Я охотно передам ее (статью М. А. Энгельгардта, сына адресата. — Е. С.) Анне Николаевне, ежели Вы сообщите мне ее адрес, так как уже более года я ее совсем не вижу и не знаю, что с нею случилось и где она живет. У нас произошла одна из тех необыкновенных историй, которые нельзя постигнуть простым умом, а надо иметь ум боговдохновенный. <...> Всю жизнь Анна Ник[олаевна] мне хвалы слагала, и вдруг тонким образом намекает, что я еще не бог знает какая птица и т. д. А я никогда и не думал, что я птица [Салтыков-Щедрин 1965–1977 (19/2): 233].

Возвращаясь к роману Дж. Элиот, отмечу, что у самого Салтыкова-Щедрина в опубликованных источниках есть всего одно упоминание романа «Миддлмарч» — в письме В. И. Танееву от 1872–1873 гг.:

Владимир Иванович.

Не может ли Елена Сергеевна прислать с сим подателем те листы «Middlemarch», которые у нее находятся? <...> М. Салтыков. 11 мая [Там же (18/2): 148].

Упомянутая в письме Елена Сергеевна — жена В. И. Танеева, Елена Сергеевна (Арчибальдовна) Макнэб-Скотт (McNab-Scott), англичанка по происхождению. Вероятно, именно она как носитель языка либо редактировала перевод романа, либо помогала в этом писателю; утверждать это с большей степенью достоверности пока не представляется возможным.

Однако, если говорить о другом, последнем романе английской писательницы, «Даниэль Деронда» («Daniel Deronda», 1876), то здесь мы располагаем несколькими большими данными. Нас интересуют три его перевода: опубликованные в журнале «Вестник Европы», в кн. 5 за 1877 г. «Сцены и характеры из нового романа Эллиота “Daniel Deronda”», «Даниэль Деронда: Роман Джорджа Эллиота» (1877) и «Даниэль Деронда: роман Дж. Элиот в VIII частях» (1902), опубликованный в журнале «Еврейская семейная библиотека» под редакцией М. Д. Рывкина. В первом случае это перевод-пересказ, за подписью «О. П.-ская»; ни в «Библиографическом словаре русских писательниц» кн. Н. Н. Голицына [1889: 209], ни в словаре «Писательницы России (материалы для биобиблиографического словаря)» [Горбунов 2004–2011] нет никакой информации о том, кто скрывается за этим псевдонимом. Во втором случае перевод выполнен Елизаветой Григорьевной Бекетовой, переводчицей, бабушкой А. А. Блока и подругой Анны Энгельгардт, также состоявшей в издательской артели. Автор третьего перевода составителем не указан, зато указано, что впервые роман публикуется без купюр:

...мы считаем настоящий момент наиболее подходящим для того, чтобы дать еврейскому читателю этот роман в наиболее подходящем к подлиннику виде, без пропусков и сокращений наиболее интересных для еврейского читателя мест, встречающихся во всех обнародованных до сих пор переводах его на русский язык [Элиот 1902 (1): 4].

До какой степени это утверждение справедливо, чем отличаются друг от друга три перевода романа и какой образ английского текста создается в каждом из них — вот далеко не полный список вопросов, на который предстоит найти ответы.

«Даниэль Деронда» — роман, скорее не принятый критикой как на родине писательницы, так и в России. За редким исключением отзывы на него сводились к следующему:

Половина книги посвящена отвлеченным тирадам и анализу чувств и идей действующих лиц, которые должны были бы сами собой рисоваться в уме читателей. Ее произведение перестает быть рома-

ном, но становится трактатом о нравственности: мы имеем дело не с людьми, но с рассеченными трупами <...>

Приговор английской прессы об этом романе был далеко не такой лестный, как о «Миддлмарче». <...> Следует отдать справедливость некоторым качествам автора: чистоте и энергии ее слога, силе, с которой она умеет изображать иные характеры, наконец ее добросовестности. Но только следует избегать сравнений вполне неуместных, а потому досадных. У Джорджа Элиота нет ни реализма Бальзака, Флобера или Зола, ни силы воображения Тургенева, ни жара и страсти Диккенса или Ричардсона: она не умеет завязать и развязать интригу, а что касается Жорж-Занда, с которой ее слишком часто сравнивали, то у ней общего с ней только первая половина имени [Реньяр 1877: 771, 772–773].

Этот суровый отзыв принадлежит А. Реньяру, лондонскому корреспонденту «Вестника Европы», и опубликован в журнале в том же году, что и перевод-пересказ романа Дж. Элиот.

Роман не был принят и бесспорным почитателем писательницы И. С. Тургеневым; в «Воспоминаниях об И. С. Тургеневе» М. М. Ковалевского рассказывается о дискуссии об этом романе, возникшей между писателем и мужем Дж. Элиот, Дж. Г. Льюисом:

«Даниель Деронда», предпоследний роман знаменитой английской писательницы, появился в печати за шесть месяцев до приезда Тургенева в Англию. Льюис был в восторге от него, уверяя всех и каждого, что никогда ничего лучшего не выходило из-под пера его жены. Английская критика между тем отнеслась к роману сдержанно и холодно <...> Не находя отголоска своим восторгам даже в тесном кружке ближайших приятелей, Льюис с жадностью набросился на Тургенева, желая разузнать, что он думает о романе. «Представьте себе, — сказал он ему, — что вы назначены в присяжную комиссию и что вашему решению подлежит вопрос о том, какое из произведений моей жены должно быть поставлено во главе остальных? Скажите, в пользу какого из ее романов подали бы вы ваш голос?» — «Несомненно в пользу “Мельницы на Флоссе”, — ответил Тургенев, — это самое безыскусственное и художественное из сочинений вашей жены». Льюис начал спорить, утверждать, что Тургенев недостаточно вчитался в «Даниеля Деронду», что сам он как следует оценил это произведение только после неоднократного чтения. Все было бесполезно» [Ковалевский 1983: 136].

Почему же так холодно отзываются о романе «Даниель Деронда» и английская критика, и русский писатель? Видимо, потому что это наименее реалистический из романов Дж. Элиот. Масса мистических совпадений, странный сюжет о еврее, который, узнав, что он еврей, а не англичанин, почему-то не расстроился, а связал это со своим дальнейшим жизненным предназначением, — вот малая часть упреков как английской, так и русской критики в адрес этого романа. И в то же время это очень «джордж-

элиотовский роман», своего рода классический роман воспитания, роман о поиске себя, главные герои которого способны меняться на протяжении повествования. Гвендолин — от холодной и бесчувственной красавицы, которая выходит замуж по расчету, убеждая себя, что тем самым спасает от голода мать и сестер, — до человека растерянного, не уверенного в себе и не видящего дальнейшего пути. Даниель Деронда — от героя, не знающего, кто он (в том числе находящегося в неведении относительно своего происхождения), к герою, знающему, кто он и зачем живет. Гвендолин остается вдовой, а Даниель женится — не на ней, за что его и роман тоже упрекает критика. В романе слишком много совпадений, и потому он не вполне реалистический — зато предвосхищающий другую поэтическую систему, в которой будет место символам и мистицизму. Все это виделось читателям нехарактерным для английской писательницы, и в этом смысле Тургенев просто был не одинок. Экспериментальная сторона натуры Дж. Элиот плохо сочеталась как с представлением о женской прозе, так и с самим обликом писательницы, которая между тем всю свою творческую жизнь только и делала, что экспериментировала с различными вариациями романного жанра.

Переходя к переводам, отметим прежде всего, что мы рассматриваем два полных перевода и один сокращенный, перевод-пересказ. Последний по определению предлагает читателю ознакомительную версию, и естественно, что какие-то вещи остаются за рамками публикуемого текста. Переводчица жертвует историей романа Гвендолин с ее кузеном Рексом, подробным рассказом о ее знакомстве с Грандкортом (и называет его на французский манер Гранкурор), второстепенной, но важнейшей в контексте романа линией, связанной с Кэтрин и музыкантом и ее домашним учителем Клесмером, расплывчато описывает историю Даниеля и его знакомство с Мирой и практически полностью убирает из текста сюжетную линию, связанную с отцом Миры и Мордехая, игроком и плохим человеком. Вследствие этого такие составляющие образа Гвендолин, как холодное кокетство и желание играть чувствами других людей ради собственной забавы, несомненно дурно ее характеризующие, и ее сомнения в предстоящем браке с Грандкортом, когда она долго колеблется между данным ранее словом не выходить за него замуж и стремлением выбраться из неожиданной нищеты, в переводе, опубликованном в «Вестнике Европы», просто исчезают. Те же сюжетные линии, которые в данном переводе сохранены, все равно так или иначе сокращены, даже в тех случаях, когда автор перевода утверждает, что купюр в тексте нет. Например, предваряя историю Миры, переводчик предупреждает читателя: «Рассказ Миры Лапидот о себе и о своем печальном прошлом — одно из лучших мест во всем романе. Мы позволим себе привести его целиком, тем более, что он составляет самую полную характеристику этой, в высшей степени поэтически очерченной Джорджем Эллиотом, личности» [Элиот 1877а: 132], однако рассказ сильно сокращен.

Все эти купюры, предусмотренные и обоснованные форматом перевода-пересказа, текста ознакомительного свойства, приводят к тому, что появляется произведение, существенно отличающееся от оригинального. В нем есть не-

большое количество любовных линий и практически нет никаких сомнений этического, философского или мировоззренческого свойства, которые мучают центральных персонажей романа Дж. Элиот; не говоря уже о том, что в рассматриваемом переводе не остается ни следа от авторской иронии. «Даниель Деронда» по версии «Вестника Европы» — слезливо-романтическая история о хороших людях: о Гвендолин, которая хоть и эгоистка, но спасает семью от нищеты, о Даниеле, не знающем сомнений, об идеальных евреях (недаром плохого еврея из текста убрали). Это история, применительно к которой большая часть упреков Реньяра справедлива.

Переводы 1877 и 1902 гг. полные и точные: мы не найдем в них потерянных персонажей, упущенных сюжетных линий и событий, и расхождения между ними на первый взгляд не кажутся существенными. Однако при их сопоставительном анализе картина меняется.

Прежде всего необходимо отметить буквализм Е. Г. Бекетовой, которая ни на йоту не отступает от оригинального текста, тогда как перевод 1902 г. изобилует отступлениями от оригинала.

Таблица 1
Table 1

Daniel Deronda	Перевод 1877 г.	Перевод 1902 г.
<p>1 Having read Shakespeare as well as a great deal of history, he could have talked <i>with the wisdom of a bookish child</i> about men who were born out of wedlock and were held unfortunate in consequence, being under disadvantages which required them to be a sort of heroes if they were to work themselves up to an equal standing with their legally born brothers [Eliot 1876 (1): 242].</p>	<p>Читая Шекспира и очень много исторических книг, он мог говорить с <i>благо-разумием начитанного ребенка</i> о людях, родившихся вне брака и считавшихся поэтому несчастными [Элиот 1877b: 204].</p>	<p>Начитавшись Шекспира и многих исторических сочинений, он мог рассуждать с <i>благоразумием ребенка-скороспелки</i> о людях, рожденных вне брака и, вследствие этого, несчастных в жизни [Элиот 1902: 157].</p>
<p>2 I see; <i>you don't want to be turned out in the same mould as every other youngster</i> [Eliot 1876 (1): 268].</p>	<p>Вижу; ты не хочешь <i>быть вылитым в одну форму с другими юношами</i> [Элиот 1877b: 226].</p>	<p>Понимаю, <i>ты не хочешь быть обыкновенным, пошлым юношей</i> [Элиот 1902: 175].</p>
<p>3 “Had you no teaching about what was <i>your duty</i>?” said Mrs. Meyrick. She did not like to say “religion” — finding herself on inspection rather dim as to what the Hebrew religion might have turned into at this date [Eliot 1876 (2): 18].</p>	<p>— Вас разве не учили <i>вашей обязанности</i>? сказала мистрис Мейрик. Ей не хотелось сказать «религия»; она имела довольно смутное понятие о том, чем сделалась еврейская религия в настоящее время [Элиот 1877b: 259].</p>	<p>— Разве вам не говорили, в чем заключается <i>человеческий долг</i>? — спросила м-с Мейрик. Она не спрашивала ее о религии, потому что не могла себе представить, в чем, собственно, заключается еврейская религия [Элиот 1902: 199].</p>

Пример 1 наиболее очевидный: «начитанный ребенок» гораздо удачнее и точнее звучит, нежели «ребенок-скороспелка». Пример 2 менее очевидный: с одной стороны, выражение «быть вылитым в одну форму с другими» выглядит калькой; с другой стороны, «пошлый» отсылает читателя к контексту русской литературной традиции, что вряд ли уместно в рассуждении рассматриваемого романа. Наконец, в примере 3 Е. Г. Бекетова перевела «your duty» буквально и точно («ваша обязанность»); «человеческий долг» из более позднего перевода вряд ли может служить эвфемизмом еврейской религии.

Буквальный перевод сохраняет специфическую авторскую интонацию: то ироническую, то, как и должно быть в реалистическом романе, холодно-отстраненную интонацию хроникера, тогда как перевод вольный эту интонацию слегка модифицирует.

Таблица 2

Table 2

Daniel Deronda	Перевод 1877 г.	Перевод 1902 г.
4 "One may understand jokes without liking them," said the terrible Klesmer [Eliot 1876 (1): 168].	«Можно понимать шутки и не любить их», сказал страшный Клесмер [Элиот 1877b: 144].	«Можно понимать шутки, но не любить их», — ответил сконфуженный Клесмер [Элиот 1902: 111].
5 Sir Hugo's marriage might certainly have been felt as a new ground of resentment by some youths in Deronda's position, and the timid Lady Mallinger with her fast-coming little ones might have been images to scowl at, as likely to divert much that was disposable in the feelings and possessions of the baronet from one who felt his own claim to be prior [Eliot 1876 (1): 255].	Некоторые юноши в положении Деронды нашли бы новую причину к злобе в браке сэра Гюго, и робкая леди Малинджер с ее быстро являющимися на свет малютками могла бы быть предметом гнева, так как могла отвлечь и чувства, и состояние баронета от того, чьи права были заявлены прежде их прав [Элиот 1877b: 215].	Брак сэра Гюго мог усилить озлобление Деронды и возбудить в нем ненависть к леди Малинджер и ее детям, которые угрожали лишить его любви сэра Гюго [Элиот 1902: 165–166].
6 He found the inward bent toward comprehension and thoroughness diverging more and more from the track marked out by the standards of examination: he felt a heightening discontent with the wearing futility and enfeebling strain of a demand for excessive retention and dexterity without any insight into the principles which form the vital connections of knowledge. (Deronda's undergraduateship occurred fifteen years ago, when the perfection of our university methods was not yet indisputable.) [Eliot 1876 (1): 262].	Он нашел свою внутреннюю склонность к пониманию и полноте все более и более уклонявшимися от трактатов, обозначенных меркою экзаменов; он чувствовал возрастающее неудовольствие к утомительной пустоте и требующему ослабляющему напряжению памяти и быстроте без всяких основательных сведений принципов, составляющих жизненную связь знания. (Деронда был студентом пятнадцать лет тому назад, когда совершенство нашей университетской методы не было еще неоспоримо) [Элиот 1877b: 221].	В нем все более и более стало развиваться стремление к основательным, рациональным научным занятиям, не имевшим ничего общего с поверхностным, узким зубрением, требуемым для экзамена. (Дело происходило пятнадцать лет тому назад, когда английская университетская система не представляла безусловного совершенства) [Элиот 1902: 171].

Страшный как аналог *terrible* в примере 4 передает не только точное значение слова, но и авторскую иронию: Клесмер страшный, потому что он нарушает приличия, не льстит прекрасной Гвендолин и впоследствии невысоко отзывается о ее творческих способностях. *Страшный* — эпитет, принадлежащий героине, которая воспринимает его иронически и одновременно с этим опасается. *Сконфуженный* предполагает прежде всего стеснение Клесмера в присутствии красавицы; если здесь и есть точка зрения Гвендолин, то она заключается в стандартном восприятии персонажа как потенциального обогатителя девушки и не предполагает более сложного отношения к нему. Буквальный перевод в данном случае сохраняет и авторскую иронию, и сложность характера героини, тогда как более вольный перевод упрощает и текст, и персонажа.

Пример 5 демонстрирует, как переводчик издания 1902 г. убирает подробности семейной жизни сэра Гуго и леди Малинджер, не упоминая о «fast-coming little ones» — по-видимому, из соображений приличия. Таким образом теряется не только деталь, но и авторская ироническая интонация. В примере 6 также присутствует переводческая купюра: исключив из текста разъяснения сомнений Деронды в традиционной университетской системе, переводчик не дает читателю обнаружить предпосылки для целого ряда дальнейших событий — пренебрежения героя к окончанию университета из-за помощи другу Гансу (человек важнее схоластической науки), интереса к другой учености, возникающего в результате знакомства с Мордехаем и т. п. Издательская ремарка писательницы по поводу совершенства английской университетской системы переведена в обоих случаях, но в переводе 1902 г. она выглядит простой констатацией факта; в переводе Бекетовой есть попытка сохранить авторскую иронию.

Купюры в переводе 1902 г. нередко приводят к искажению образов персонажей, хотя, конечно, не в той степени, в какой это происходило в переводе-пересказе.

Таблица 3
Table 3

	Daniel Deronda	Перевод 1877 г.	Перевод 1902 г.
7	Deronda felt himself growing older this evening and entering on a new phase in finding a life to which his own had come — perhaps as a rescue; but how to make sure that snatching from death was rescue? <i>The moment of finding a fellow-creature is often as full of mingled doubt and exultation as the moment of finding an idea</i> [Eliot 1876 (1): 285–286].	Он почувствовал, что постарел в этот вечер и вступил в новый фаз, найдя жизнь, которую, может быть он спас; но как удостоверить, спасением ли было это избавление от смерти? <i>Отыскать ближнего часто так же исполнено сомнения, как отыскать идею</i> [Элиот 1877б: 240].	Что-же касается Даниеля, то он чувствовал, что в этот вечер сразу постарел и вступил в новую фазу жизни. Душа его была преисполнена радостью, что ему удалось спасти человека, но в голове его уже возбуждалось сомнение, действительно-ли он спас эту молодую девушку, лишив ее возможности умереть [Элиот 1902: 185].

	Daniel Deronda	Перевод 1877 г.	Перевод 1902 г.
8	<p><i>That she was doing something wrong — that a punishment might be hanging over her — that the woman to whom she had given a promise and broken it, was thinking of her in bitterness and misery with a just reproach <...> all this yeasty mingling of dimly understood facts with vague but deep impressions, and with images half real, half fantastic, had been disturbing her during the weeks of her engagement. Was that agitating experience nullified this morning? No: it was surmounted and thrust down with a sort of exulting defiance as she felt herself standing at the game of life [Eliot 1876 (2): 223–224].</i></p>	<p><i>Мысль, что она поступает дурно — что наказание висит над нею — что женщина, которой она дала обещание и нарушила, думала о ней в горечи и несчастье со справедливым упреком <...> — все эти факты, смутно понимаемые, но производившие глубокое впечатление с образами полу-действительными, полу-фантастическими, тревожили ее все время ее помолвки. Уничтожилось ли в это утро это волнение? Нет; оно было переломлено и отброшено с каким-то надменным восторгом, когда она играла в жизнь [Элиот 1877 b: 426].</i></p>	<p>Все смутные образы и мысли, мучившие ее до сих пор — преступность ее поступка, предчувствие страшной кары, отчаяние несчастной м-с Глашер — совершенно ступшевались перед одурающим, восторженным сознанием, что она стоит у игорного стола жизни [Элиот 1902: 320].</p>

В таблице 3 представлено два разных вида искажений при переводе: купюра (пример 7) и вольность (пример 8) в переводе 1902 г. В первом случае отсутствие философского обобщения, следующего за описаниями сомнений Деронды, оставляет героя наедине с его частной историей и не включает его в историю социума. Во втором случае переводчик устраняет имеющееся в оригинале противопоставление сомнений героини и решения, которое она приняла (о браке с Грандкортом); ее сомнения «ступшевались». Бекетова, верная тексту оригинала, сохраняет в своем переводе противоречие между опасениями героини и ее торжеством и показывает, что эти эмоции сосуществуют в Гвендолин. Обращает на себя внимание и синтаксическая точность в переводе 1877 г, придающая тексту толстовскую интонацию, в то время как в переводе 1902 г. не только не сохранен синтаксис, но и лексика меняется на более сильную и эмоционально окрашенную (ср. «a punishment might be hanging over her» и «предчувствие страшной кары»).

В целом результатом и даже достижением буквализма Бекетовой является сохранение интонации и синтаксиса Дж. Элиот, что дает читателю возможность увидеть специфику именно этого автора и отличить ее от других.

Таблица 4
Table 4

	Daniel Deronda	Перевод 1877 г.	Перевод 1902 г.
9	<p><i>You think, perhaps, that I don't mind. But I do mind. I am afraid of everything. I am afraid of getting wicked. Tell me what I can do.</i> [Eliot 1876 (3): 307].</p>	<p><i>Вы, может быть, думаете, что мне все равно. Но мне не все равно. Я боюсь всего. Я боюсь сделаться дурной. Скажите мне, что я должна делать [Элиот 1877b: 744].</i></p>	<p><i>Вы, может быть, думаете, что мне все равно? Нет, я все чувствую и всего боюсь. Я боюсь сделаться совсем дурной. Скажите, что мне делать? [Элиот 1902: 534].</i></p>

В примере 9 Бекетова сохраняют авторскую интонацию и структуру фразы: ее фраза короткая, имитирующая разговорную речь, рваная, но без излишней аффектации. В переводе 1902 г. уходит симметрия элиотовского текста, по-

являются риторические и обычные вопросы, и общая тональность выглядит более эмоциональной.

Разумеется, буквализм в переводе не панацея. Там, где переводчики сталкиваются с неизвестными им реалиями или идиомами, их не спасает ни вольность, ни буквализм.

Таблица 5
Table 5

	Daniel Deronda	Перевод 1877 г.	Перевод 1902 г.
10	I wish you to have the education of an English gentleman; and for that it is necessary that you should go to a <i>public school</i> in preparation for the university [Eliot 1876 (1): 251].	Я желаю, чтобы ты был воспитан как английский дворянин, и для этого тебе необходимо поступить в <i>публичную школу</i> , где ты приготовишься к университету [Элиот 1877b: 211].	Ты должен получить воспитание английского джентльмена, а для этого необходимо поступить в <i>народную школу</i> , а оттуда в университет [Элиот 1902: 163].
11	You will be a <i>public fable</i> . Everyone will say that you must have made an offer to a man who has been paid to come to the house [Eliot 1876 (2): 67].	Ты будешь <i>публичной басней</i> . Все скажут, что ты сама должна была сделать предложение человеку, которому платили за то, чтобы он приехал к нам [Элиот 1877b: 299].	И без твоего признания всякий подумает, что ты ему сделала предложение! [Элиот 1902: 228].
12	An invitation that Sir Hugo pressed on her with kind urgency was that she and Mrs. Davilow should go straight with him to <i>Park Lane</i> , and make his house their abode [Eliot 1876 (4): 212].	Сер-Гюго ласково убеждал ее прямо с мистрис Девило приехать к нему в <i>Парковский переулок</i> и жить у него в доме [Элиот 1877b: 929].	Сэр Гюго настойчиво уговаривал ее прямо сейчас отправиться в Англию и поселиться в его лондонском доме [Элиот 1902: 651].

Русские переводчики конца XIX — начала XX в., по-видимому, не знают, что *public school* — это частная школа, а в данном случае не просто частная школа, а Итон; поэтому Бекетова прибегает к калькированию, а у переводчика 1902 г. появляется «народная школа» (пример 10). Калька не передает и смысла выражения *public fable* (всеобщее посмешище), в переводе 1902 г. и вовсе опущенное (пример 11). Равным образом переводчик не упоминает лондонский адрес сэра Гуго, который у Бекетовой превращается в совершенно русский «Парковый переулок» (пример 12).

Каким же образом особенности рассмотренных переводов влияют на восприятие романа? Перевод Бекетовой максимально близко следует за оригиналом, и у его читателя есть возможность познакомиться с поэтикой Дж. Элиот: не только с проблематикой романа, но и с принципами построения характеров, и с авторской интонацией. Это не лучший ее перевод, в нем полно ученических шероховатостей; однако в этом переводе нет никого, кроме начинающего переводчика и английской романистки.

Ситуация с переводом 1902 г. устроена несколько иначе. Редактор «Еврейской семейной библиотеки» в предисловии к роману пишет о Дж. Элиот в самых восторженных тонах. «Великая женщина», «седовласая властительница дум», «воспроизвела все еврейство со всеми проблемами его духового и

морального существования» [Элиот 1902: 2] — лишь малая часть эпитетов в превосходной степени, адресованных автору романа. Возвышенный тон, замена нейтральной лексики эмоционально окрашенной, уход от авторской иронии, переводческие купюры, иногда упрощающие, спрямляющие персонажей романа, которые у Дж. Элиот никогда не бывают одномерными и плоскими, — все это приводит к появлению текста хоть и стилистически гладкого, но довольно далекого от оригинала.

Думается, что помимо восторга составителя и переводчика перед английской писательницей, взявшейся за еврейскую тему, есть еще один фактор, повлиявший на подобное прочтение романа. Женская проза традиционно воспринималась в России сквозь призму Жорж Санд и ее манеры письма. Отголоски этой манеры в ее эпигонско-романтическом изводе явственно слышатся в переводе 1902 г. Подобный переводческий подход нельзя считать вовсе безосновательным, и сопоставление художественной манеры французской и английской писательниц уже становилось предметом исследования; его автор, П. Томсон, полагает, что их сходство в самом интересе к женской тематике и в сочувственном отношении к ней, а отличие Дж. Элиот в иронии, объективности и «стремлении к экономии художественных средств» [Thomson 1963: 143–144]. Ни иронии, ни объективности, ни экономии художественных средств в переводе 1902 г. не найти.

В заключение вернусь к заглавию статьи и к точке зрения Чуковского. Трудно согласиться с тем, что переводчицы «переводили спустя рукава одинаково суконным языком»: это несправедливо по отношению к авторам всех рассмотренных выше переводов. Чуковский стремился продемонстрировать преимущество советской школы перевода над дореволюционной («лишь после революции, когда возникли такие издательства, как “Всемирная литература”, “Academia”, Гослитиздат, поставившие своей задачей дать лучшие переводы лучших иностранных писателей, максимальная точность перевода стала непреложным законом») [Чуковский 2012: 252]; и жаль, что роль женской издательской артели и переводчиц XIX в. не уложилась в его стройную концепцию. Впрочем, и Дж. Элиот ни в какую стройную концепцию не уложить — она всегда останется сложной и не сводимой к заданному шаблону, что, на мой взгляд, отчетливо прослеживается в переводе Бекетовой.

Источники

- Реньяр 1877 — *Реньяр А.* Наука и литература в современной Англии. Письмо 5 // Вестник Европы. Т. 63. 1877. С. 737–773.
- Салтыков-Щедрин 1965–1977 — *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч.: В 20 т. М.: Худ. лит., 1965–1977.
- Элиот 1873 — *Элиот Дж.* Миддлмарч: картины провинциальной жизни: Роман в 8 кн. / Под ред. М. Е. Салтыкова. СПб.: Тип. А. А. Краевского, 1873.
- Элиот 1877a — Сцены и характеры из нового романа Эллиота. Daniel Deronda, by George Elliot // Вестник Европы. Т. 3. Кн. 5. 1877. С. 117–199.
- Элиот 1877b — Даниэль Деронда: Роман Джорджа Эллиота. Т. 1–2. СПб.: Е. Н. Ахматова, 1877.

Элиот 1902 — Даниель Деронда: Роман Дж. Элиот в VIII частях // Еврейская семейная библиотека. 1902. Вып. 1–5.

Eliot 1876 — Daniel Deronda by G. Eliot: 4 vols. Leipzig: Bernhardt Tauschnitz, 1876.

Литература

Баренбаум, Костылева 1986 — *Баренбаум И. Е., Костылева Н. А.* Книжный Петербург — Ленинград. Л.: Лениздат, 1986.

Гнюсова 2012 — *Гнюсова И. Ф.* Джордж Элиот и Л. Н. Толстой (пасторальные традиции в романах «Адам Бид» и «Воскресение») // Вестник Томского университета. № 365. 2012. С.1 5–22.

Гнюсова 2014 — *Гнюсова И. Ф.* Герой-проповедник в творчестве Л. Н. Толстого и Дж. Элиот // Проблемы исторической поэтики. № 12. 2014. С. 399–416.

Голицын 1889 — *Голицын Н. Н.* Библиографический словарь русских писательниц. СПб.: Тип. Балашева, 1889.

Горбунов 2004–2011 — Писательницы России (материалы для биобиблиографического словаря) / Сост. Ю. А. Горбунов. [Екатеринбург, 2004–2011]. URL: <http://book.uraic.ru/elib/Authors/Gorbunov/sl-15.htm>.

Ковалевский 1983 — *Ковалевский М. М.* Воспоминания об И.С. Тургеневе // И. С. Тургенев в воспоминаниях современников / Сост. и подгот. текста С. М. Петрова и В. Г. Фридлянд: В 2 т. Т. 2. М.: Худ. лит., 1983. С. 134–148.

Ольховский 2001 — *Ольховский Е. Р.* Женская издательская артель // Российские женщины и европейская культура: Материалы V конф., посвящ. теории и истории женского движения / Сост. и отв. ред. Г. А. Тишкин. СПб.: Санкт-Петерб. философ. о-во, 2001. С. 85–89.

Павлюченко 1988 — *Павлюченко Э. А.* Женщины в русском освободительном движении: от Марии Волконской до Веры Фигнер. М.: Мысль, 1988.

Пируская 2016 — *Пируская Т. А.* «Точки ретроспекции» как структурообразующий элемент романного дискурса у Ф. М. Достоевского и Дж. Элиот // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 2016. № 6. С. 142–154.

Проскурнин 2017 — *Проскурнин Б. М.* «Накануне людей дела»: новый тип женщины в творчестве Джордж Элиот и И. С. Тургенева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Т. 9. Вып. 3. 2017. С. 117–131.

Проскурнин 2018 — *Проскурнин Б. М.* «Адам Бид» Дж. Элиот и «Записки охотника» И.С. Тургенева: идеологические и поэтологические переключки // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Т. 10. № 3. 2018. С. 149–161.

Проскурнин 2019 — *Проскурнин Б. М.* Национальный «другой» в романе Джордж Элиот «Дэниел Деронда» // Филология и культура. 2019. № 3 (57). С. 168–175.

Строганова 2019 — *Строганова Е. Н.* Л. Н. Толстой и английские писательницы // Studia Litterarum. Т. 4. № 3. 2019. С. 210–225.

Третьякова 2012 — *Третьякова Е. А.* Анализ разновременных переводов романа Джордж Элиот «Middlemarch» с точки зрения дискомфортной стилистики // Вестник Оренбургского государственного университета. 2012. № 11 (147). С. 134–138.

Чуковский 2012 — *Чуковский К. И.* Высокое искусство // Чуковский К. И. Собр. соч.: В 15 т. Т. 3 / Сост. Е. Чуковской и П. Крючкова. М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012. С. 5–372.

Шамина 2018 — *Шамина Н. В.* Трактовки образа Доротеи Брук и проблема женского самосознания в романе Дж. Элиот «Миддлмарч» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2018. № 5 (83). Ч. 1. С. 40–44.

Thomson 1963 — *Thomson P.* The Three Georges // Nineteenth-Century Fiction. Vol. 15. No. 2. 1963. P. 137–150.

References

- Barenbaum, I. E., Kostyleva, N. A. (1986). *Knizhnyi Peterburg — Leningrad* [Literary Petersburg — Leningrad]. Leningrad: Lenizdat. (In Russian).
- Chukovskii, K. I. (1986). Vysokoe iskusstvo [High art]. In K. I. Chukovskii. *Sobranie sochinenii* [Collected works], 15 Vols., (Vol. 3, E. Chukovskaya, P. Kriuchkov, Eds.), 5–372. Moscow: Agentstvo FTM, Ltd. (In Russian).
- Gniusova, I. F. (2012). Dzhordzh Eliot i L. N. Tolstoi (pastoral'nye traditsii v romanakh “Adam Bid” i “Voskresenie”) [George Eliot and L. N. Tolstoy (pastoral traditions in the novels *Adam Bede* and *Resurrection*)]. *Vestnik Tomskogo universiteta* [Tomsk University Bulletin], 365, 15–22. (In Russian).
- Gniusova, I. F. (2014). Geroy-propovednik v tvorchestve L. N. Tolstogo i Dzh. Eliot [Hero-preacher in the works of L. N. Tolstoy and G. Eliot]. *Problemy istoricheskoi poetiki* [Problems of historical poetics], 12, 399–416. (In Russian).
- Golitsyn, N. N. (1889) *Bibliograficheskii slovar' russkikh pisatel'nits* [Bibliographic dictionary of Russian female writers]. St. Petersburg: Tipografiia Balasheva. (In Russian).
- Gorbunov, Yu. A. (Comp.). (2004–2011). *Pisatel'nitsy Rossii (materialy dlia biobibliograficheskogo slovaria)* [Female writers of Russia (materials for a bio-bibliographic dictionary)]. Ekaterinburg. Retrieved from <http://book.uraic.ru/elib/Authors/Gorbunov/sl-15.htm>. (In Russian).
- Kovalevskii, M. M. (1983). Vospominaniia ob I.S. Turgeneve [Memories of I. S. Turgenev]. In S. M. Petrov, V. G. Fridliand (Eds.). *I. S. Turgenev v vospominaniiaakh sovremennikov* [I. S. Turgenev in the memoirs of contemporaries] (Vol. 2), 134–148. Moscow: Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).
- Ol'khovskii, E. R. (2001). Zhenskaia izdatel'skaia artel' [Female publishing team]. In G. A. Tishkin (Ed.). *Rossiiskie zhenshchiny i evropeiskaia kul'tura: Materialy V konferentsii, posviashchennoi teorii i istorii zhenskogo dvizheniia* [Russian women and European culture: Proceedings of the 5th conference devoted to the theory and history of the women's movement], 85–89. St. Petersburg: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo. (In Russian).
- Pavliuchenko, E. A. (1988). *Zhenshchiny v russkom osvoboditel'nom dvizhenii: ot Marii Volkonskoi do Very Figner* [Women in the Russian liberation movement: From Maria Volkonskaya to Vera Figner]. Moscow: Mysl'. (In Russian).
- Piruskaia, T. A. (2016). “Tochki retrospektsii” kak strukturoobrazuiushchii element romannogo diskursa u F. M. Dostoevskogo i Dzh. Eliot [“Retrospection points” as a structure-forming element of novel discourse in F. M. Dostoevsky's and G. Eliot's works]. *Vestnik Moskovskogo universiteta* [Bulletin of Moscow University], Ser. 9, *Filologiya* [Philology], 2016(6), 142–154. (In Russian).
- Proskurnin, B. M. (2017). “Nakanune liudei dela”: novyi tip zhenshchiny v tvorchestve Dzhordzh Eliot i I. S. Turgeneva [“On the eve of the people of action”: A new type of woman in the works of George Eliot and I. S. Turgenev]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiiskaia i zarubezhnaia filologiya* [Bulletin of Perm University. Russian and foreign philology], 9(3), 117–131. (In Russian).
- Proskurnin, B. M. (2018). “Adam Bid” Dzh. Eliot i “Zapiski okhotnika” I. S. Turgeneva: ideologicheskie i poetologicheskie pereklichki [Adam Bede by George Eliot and Notes of the Hunter by Ivan Turgenev: Ideological and artistic convergences]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiiskaia i zarubezhnaia filologiya* [Bulletin of Perm University. Russian and foreign philology], 10(3), 149–161. (In Russian).
- Proskurnin, B. M. (2019). Natsional'nyi “drugoi” v romane Dzhordzh Eliot “Daniel Deronda” [The national “Other” in George Eliot's *Daniel Deronda*]. *Filologiya i kul'tura* [Philology and Culture], 2019(3(57)), 168–175. (In Russian).

- Shamina, N. V. (2018). Traktovki obraza Dorotei Bruk i problema zhenskogo samosoznaniia v romane Dzh. Eliot "Middlemarch" [Interpretations of the image of Dorothea Brooke and the problem of female identity in the novel *Middlemarch* by G. Eliot]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philological sciences. Questions of theory and practice], 2018(5(83)), Part 1, 40–44. (In Russian).
- Stroganova, E. N. (2019). L. N. Tolstoi i angliiskie pisatel'nitsy [L. N. Tolstoy and English female writers]. *Studia Litterarum*, 4(3), 210–225. (In Russian).
- Thomson, P. (1963). The Three Georges. *Nineteenth-Century Fiction*, 15(2), 137–150.
- Tret'iakova, E. A. (2012). Analiz raznovremennykh perevodov romana Dzhordzh Eliot "Middlemarch" s tochki zreniia diskomfortnoi stilistiki [Analysis of non-contemporaneous epochs' translations of George Eliot's novel *Middlemarch* in terms of discomfort stylistics]. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta* [Vestnik of the Orenburg State University], 2012(11(147)), 134–138. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Information about the author

Екатерина Ильинична Самородническая

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

Ekaterina I. Samorodnitskaya

Cand. Sci. (Philology)
Associate Professor,
Department of Literary History and Theory,
Senior Researcher, Center for Historical
and Literary Studies,
School for Advanced Studies
in the Humanities,
The Russian Presidential Academy
of National Economy
and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt
Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (499) 956-96-47
✉ samorodnitskaya-ei@ranepa.ru

А. Д. Шмелев^{ab}

ORCID: 0000-0002-5019-1525

✉ shmelev.alexei@gmail.com

^a Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН
(Россия, Москва)^b Московский педагогический государственный университет
(Россия, Москва)

ПАРЕМИИ, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ В ПРОЗЕ СОЛЖЕНИЦЫНА, И ПРОБЛЕМЫ ИХ ПЕРЕВОДА

Аннотация. В статье рассматриваются проблемы перевода паремий в прозе Солженицына на примере переводов на английский и французский языки; обсуждаются разные стратегии перевода. В некоторых случаях переводчики прибегают к методу буквального, дословного перевода (*Сеem рожь, а вырастает лебеда* переведено на английский язык как *We plant rye, and what comes up is goosegrass*, а на французский — как *On sème du seigle, il vous sort du chiendent*). В других случаях переводчику удается найти изречение, которое передает в точности или приблизительно ту же мысль, что исходная паремия (например, *Charity begins at home* как соответствие для поговорки *Тётушка Федосевна до чужих милосерда, а дома не евши сидят*). Иногда в исходном тексте содержится непрямая отсылка к паремии, и переводчики не всегда ее опознают. Так, Г. Виллетс по-разному перевел словосочетание *красное слово* в поговорке *Для красного слова не пожалеет родного отца* и в предложении, отсылающем к этой поговорке, — «Перед красным словом у него не устаивала ни одна святыня».

Ключевые слова: Солженицын, перевод, непереводаемость, паремии, паремиология, клишированные выражения, рифма, аллюзия, усеченная паремия

Для цитирования: Шмелев А. Д. Паремии, используемые в прозе Солженицына, и проблемы их перевода // Шаги/Steps. Т. 6. № 3. 2020. С. 152–169. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-152-169.

Благодарности. Я сердечно благодарен Владимиру Ивановичу Беликову, взявшему на себя труд прочесть рукопись моей статьи и высказавшему множество ценных соображений. Хотя многие из них мне не удалось учесть в окончательном варианте статьи, они все стимулируют дальнейшие размышления и исследования.

Статья поступила в редакцию 6 марта 2020 г.
Принято к печати 4 мая 2020 г.

A. D. Shmelev^{ab}

ORCID: 0000-0002-5019-1525

✉ shmelev.alexei@gmail.com

^a V. V. Vinogradov Russian Language Institute
of the Russian Academy of Sciences (Russia, Moscow)

^b Moscow State Pedagogical University (Russia, Moscow)

TRANSLATING PROVERBS IN SOLZHENITSYN'S LITERARY WORK: PROBLEMS AND SOLUTIONS

Abstract. This paper deals with the challenges of translating proverbs in Solzhenitsyn's literary work into English and French. It discusses various strategies in translating proverbs. In some cases, translators choose literal, word-for-word translation. For example, the Russian proverb *Seem rozh', a vyrastaet lebeda* has been rendered literally both in English and French (*We plant rye, and what comes up is goosegrass* and *on sème du seigle, il vous sort du chiendent*, respectively). In other cases it turns out that the translator has found a saying that approximates the intended message of the original proverb and conveys the same or similar thought (e. g., Harry Willets used the proverb *charity begins at home* as the counterpart for *Tetushka Fedosevna do chuzhikh miloserda, a doma ne evshi sidiat* 'Aunt Fedosevna is charitable towards others while her own family members are starving at home'; note that the rhyme is lost). Sometimes one can see a reference to a proverb rather than a statement of the proverb in the original text, and translators do not always recognize the allusions. E. g., Willets has translated the proverb *radi krasnogo sloutsa ne pozhaleet rodnogo ottsa* (used with reference to Rubin) as *would sacrifice his own father for the sake of a funny remark*. However, he did not make the allusion clear in translating *Pered krasnym sloutsom u nego ne ustaivala ni odna sviatynia* (with reference to Rubin again) as *If he saw a chance to make a joke, nothing was sacred*.

Keywords: Solzhenitsyn, translation, untranslatability, proverbs, paremiology, clichés, rhyme, allusion, truncated proverb

To cite this article: Shmelev, A. D. (2020). Translating proverbs in Solzhenitsyn's literary work: Problems and solutions. *Shagi / Steps*, 6(3), 152–169. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-152-169.

Acknowledgements. I am most grateful to Vladimir Belikov who read the draft version of this article and made a lot of insightful remarks. Although I did not accept all his suggestions, all of them are thought-provoking and stimulate further research.

Received March 6, 2020

Accepted May 4, 2020

В статье обсуждаются паремии (пословицы, поговорки, прибаутки и т. д.), используемые в прозе Солженицына, причем рассматривается как фольклор в традиционном смысле слова, так и современный городской фольклор. Известно, сколь велика роль русских паремий для поэтики Солженицына. В «Красном колесе» многие главы завершаются какой-нибудь пословицей, и это создает своего рода стереоскопический эффект. Вот что говорил о функции пословиц в качестве концовок глав в «Красном колесе» сам Солженицын:

Пословицы, которые появляются время от времени в конце глав, это как если бы я вёл свой рассказ в присутствии простого мужика, житейского мудреца. Он сидит, слушает молча и время от времени в конце главы не сдерживает своего суждения, своей собственной оценки вещей (цит. по [Дюран 2013: 415]).

Кроме того, Солженицын часто включает пословицы в речь персонажей (особенно из простонародья), например, Шухова в «Одном дне Ивана Денисовича», Арсения Благодарёва в «Красном колесе», обогащая их социальную, культурную и психологическую характеристику.

Понятно, что перевод пословиц часто составляет проблему. Необходимо сохранить общий смысл пословицы, ее афористичное звучание, сжатый синтаксис, а иногда и звуковое оформление.

В настоящей статье я ограничусь рассмотрением двух произведений Солженицына: романа «В круге первом» и повести «Раковый корпус»¹ — и двумя языками перевода: английским и французским². К переводам, подлежащим рассмотрению, относятся перевод на английский язык романа «В круге первом», выполненный Гарри Виллетсом [Solzhenitsyn 2009], перевод на французский язык романа «В круге первом», выполненный Луи Мартинесом [Soljénitsyne 2007b], перевод на английский язык повести «Раковый корпус», выполненный Николасом Бетеллом и Дэвидом Бургом [Solzhenitsyn 1969] (а также в некоторых случаях несколько менее известный перевод на английский Ребекки Франк [Solzhenitsyn 1968]), и перевод на французский язык повести «Раковый корпус», выполненный коллективом славистов [Soljénitsyne 2007a]³.

¹ Произведения Солженицына цитируются по [Солженицын 2011; 2012].

² В примерах сохраняются орфография и пунктуация источника. Автор также оставляет за собой право, приводя примеры, следовать нормам орфографии и пунктуации соответствующего языка.

³ Оба современных перевода романа «В круге первом» — и на английский, и на французский язык — выполнены весьма тщательно замечательными переводчиками. Французский перевод этого романа снабжен примечаниями, разъясняющими реалии и аллюзии, которые без таких разъяснений, скорее всего, были бы непонятны французскому читателю, причем в переводе романа таких примечаний довольно много.

Перевод «Ракового корпуса» работы лорда Бетелла и Дэвида Бурга был выполнен «на коленке», но оказался вполне неплох (возможно, этому способствовало то, что лорд Бетелл — носитель английского языка и хорошо знал русский язык, а Дэвид Бург был недавним эмигрантом из СССР и хорошо знал советские реалии). Вот что об этом писал Солженицын в своих воспоминаниях «Угодило зёрнышко промеж двух жерновов: Очерки изгнания. Часть первая (1974–1978)»: «...Беттел [sic!] с Бургом бешено, в несколько месяцев, прогнали перевод обеих частей “Корпуса”. (Но, к моему удивлению, все потом говорили:

Особое внимание будет уделено трем типам использования паремий, которые пока недостаточно рассмотрены с точки зрения проблем их перевода: «замаскированным» паремиям, паремийной переключке и современным клишированным прибауткам⁴.

В романе «В круге первом» к использованию паремий часто прибегает дворник Спиридон. Эти паремии нередко двусмысленны, их можно толковать различным образом, и скорее всего Спиридон прибегает к ним из осторожности, на случай если стукач подслушает его и донесет оперуполномоченному. Например:

— Попов судить — на то чёрт есть, — махнул Спиридон, косясь на Солодина, которого знал мало.

Ср. переводы Гарри Виллетса и Луи Мартинеса:

Spiridon waved it away.
“Don’t damn the priests—leave it to the devil,” he said, with one eye on Sologdin, whom he didn’t know well.

— Juger les cures, c’est l’affaire du diable ! fit Spiridon en lorgnant Sologdine qu’il ne connaissait pas bien.

Используемые Спиридоном паремии часто рифмованы, что создает дополнительные трудности для их перевода, например: *кто хозяин хорош — по двору пройди, рубль найдёшь; лошадь чужая, кнут не свой, погоняй не стой!*⁵ и, наконец, поразившая Нержина пословица, повторенная Спиридоном дважды: *Волкодав прав, а людоед — нет!*⁶.

Первая из приведенных в предыдущем абзаце паремий переведена Г. Виллетсом так:

перевод совсем не плох.)» [Солженицын 1998: 97]. Для сопоставления иногда будет привлекаться перевод на английский, выполненный Ребеккой Франк, хотя он менее известен за пределами США, да и в США, как кажется, перевод Бетелла и Бурга получил большее распространение.

На французский язык «Раковый корпус» переводили видные слависты (Альфреда и Мишель Окуторье, Люсиль и Жорж Нива, Жан-Поль Семон), и в целом их перевод сделан вполне профессионально. Он, как и перевод Л. Мартинеса, снабжен примечаниями переводчиков (правда, в этом случае весьма немногочисленными), разъясняющими потенциально непонятные реалии и аллюзии.

⁴ Краткие замечания на этот счет были сделаны в [Шмелев 2019: 590–592]. Здесь проблемы перевода паремий в прозе Солженицына рассмотрены значительно более подробно.

⁵ М. Г. Петрова предполагает, что эта поговорка сочинена «самим Александром Исаевичем» [Петрова 2006: 713]. Однако в словаре Даля в словарной статье слова *чужой* среди иллюстративного материала обнаруживаем такую поговорку: *Лошади чужие, хомут не свой, погоняй, не стой!* [Даль 1981–1982 (4): 613].

⁶ Мы знаем, что Нержин внимательно читал словарь Даля, в котором эта пословица содержится в словарной статье слова *волкодав* [Даль 1981–1982 (1): 233]. Кроме того, как сообщается в комментарии В. Радзишевского во втором томе новейшего Собрания сочинений Солженицына, эта пословица цитируется в статье Эренбурга «Оправдание ненависти» («Правда», 26 мая 1942 г.) [Радзишевский 2011: 856]. Тем не менее мы видим, что пословица, очевидно, была ранее неизвестна Нержину (и потому он и «задохнулся <...> от простоты и силы решения»).

A good husbandman can walk down the yard and pick up a ruble.

Здесь релевантно следующее замечание Солженицына, приведенное в [Дюран 2013: 414]:

Если у меня эта фраза рифмуется, не надо эту рифму копировать, старайтесь создать свою собственную, подберите схожую поговорку в своём родном языке. Если эти поиски окажутся трудными и вы не можете найти соответствующее высказывание, лучше, опустив рифму, придумать сочное народное выражение. Нужно, чтобы чувствовалась народная крепость, выражающая более или менее ту же идею.

Заметим, что при переводе поговорки *Волкодав прав, а людоед — нет* Г. Виллетс не стремится сохранить не только рифму, но и тождество поговорки самой себе. Первый раз он передает ее так:

Killing wolves is right, eating people is wrong.

При переводе повторного употребления той же поговорки Спиридоном Г. Виллетс несколько модифицирует способ выражения:

The wolf killer is in the right, the man-eater is not.

Иногда, впрочем, переводчику удается сохранить рифму, как в первой поговорке в переводе Л. Мартинеса:

Le paysan qui s'y entend trouve de l'or en se baissant.

Л. Мартинес сохраняет рифму и в переводе поговорки *Волкодав прав, а людоед — нет* (оба раза):

...le chien-loup a raison, l'ogre non.

Ср. также вторую из приведенных паремий в переводе Г. Виллетса (с рифмой *go — whoa*⁷):

It isn't my horse and it isn't my whip, so off we go and I'll never say 'whoa'

Более того, иногда, напротив того, рифма, отсутствовавшая в оригинале, появляется в переводе. Ср.:

«Хорошо жениться — полжизни», — всегда говорил Спиридон.

В переводе Г. Виллетса эта фраза переведена с рифмой:

⁷ *Whoa* — английский эквивалент междометия *тпру*, произносимого, чтобы остановить лошадь.

“A good wife makes all the difference in life,” Spiridon always said.

В поговорке-загадке о пиле, которую Спиридон сообщает Сологдину «на дровах», есть и рифма, и аллитерация:

Жрёт себе, жрёт, мелко жуёт, сама не глотает, другим отдаёт...

Г. Виллетс переводит поговорку почти буквально, но и рифма, и аллитерация теряются (обратим внимание на олицетворение, проявляющееся в выборе по отношению к пиле личного местоимения *she*):

“She chews and chews and never swallows, but all her sawdust gives to others.”

Л. Мартинес сделал попытку сохранить аллитерацию и подобие рифмы:

— Mâche menu mais mange tout, avale rien et recrache tout...

В любом случае самое важное, чтобы переводчик опознавал паремию и правильно понимал ее смысл, что происходит не всегда. Так, в одном эпизоде из главы «Рассвет понедельника» романа «В круге первом» лейтенант стал указывать дворнику Спиридону: «Давай, Егоров, давай! От парадного к вахте прочишь, от штаба к кухне. Ну, и тут... на прогулочном... Давай!» — на что Спиридон буркнул:

Всем давать — мужу не останется.

В английском переводе Г. Виллетса (вообще очень хорошем) теряются каламбур и «неприличный» смысл грубоватой поговорки Спиридона (по свидетельству М. Г. Петровой, это «поговорка, сочиненная самим Александром Исаевичем» [Петрова 2006: 711]⁸; она же обратила внимание на переключку этой поговорки с «ночным эпизодом» в главах 69 и 71). Лейтенант говорит:

All right, Yegorov, get on with it. Clear a path from the main entrance to the guardhouse and from here to the kitchen. And another over there, across the exercise yard. Get on with it.

Спиридон бурчит в ответ:

If everybody has a bit, there'll be nothing left for the husband.

⁸ Впрочем, у этой поговорки есть циничное продолжение: *...а не давать, так в девках засидеться можно*. Такого рода продолжения типичны для речений, которые имеют относительно широкое хождение, и это позволяет предположить, что поговорка все же не является личным изобретением Солженицына.

Кажется, что Г. Виллетс вообще не уловил «неприличного» содержания поговорки⁹.

Во французском переводе Л. Мартинеса лейтенант говорит:

Vas-y, Egorov, vas-y ! (...) Allez, vas-y !

Спиридон отвечает:

C'est vite dit : « vas-y, vas-y » ! A force « d'y aller », on ne vide les tripes.

Мы видим, что Л. Мартинес не стал переводить реплику Спиридона буквально, а подобрал грубоватый фразеологизм, стилистически близкий оригинальной поговорке. Это можно было бы посчитать оптимальным решением, хотя при нем и теряется упомянутая выше перекличка с «ночным эпизодом».

Однако Спиридон не единственный персонаж романа «В круге первом», использующий паремии. Так, Глеб Нержин усваивает уроки Спиридона и использует его пословицы и поговорки в собственной речи. В какой-то момент Спиридон в разговоре с Нержиным приводит поговорку: *Сеem рожь, а вы-растает лебеда*, — и Нержин неоднократно упоминает ее в последующих разговорах со Спиридоном. Спиридон рассказывает, как он с семьей вернулся в Советский Союз после войны, хотя немецкие врачи могли сделать ему вторную операцию, которая, возможно, частично вернула бы ему зрение:

После первой операции глазные врачи сказали: год прожить в покое, потом сделают ещё одну, левый будет видеть совсем, а правый — наполовину. Они это точно обещали, и надо было бы дожидаться, но...

И Спиридон поясняет:

Наши-то врали, стервы, — в обои уши не уберёшь. И колхозов больше нет, и всё вам прощается, братья и сёстры вас ждут, колокола звонят...

Нержин удивлен:

— Данилыч! — выразительно отговаривал Нержин, будто не поздно было ещё и передумать. — Да ведь не сам ли ты говорил... насчёт лебеды? Кой тебя леший за загривок тянул? Неужели ты мог поверить?

Видно, что поговорка запомнилась Нержину, и дальше он к ней возвращается уже по другому поводу, развивая образ, содержащийся в этой поговорке:

Ну, например, разве есть люди на земле, которые нарочно хотят злого? Так и думают: сделаю-ка я людям зло? Дай-ка я их прижму, чтоб

⁹ Я, разумеется, не носитель английского языка. Но мне кажется, что ближе к исходному замыслу был бы следующий перевод, обыгрывающий жаргонное значение глагола *to come* 'испытать оргазм'. Лейтенант говорит: *Come on!* Спиридон бурчит: *If everybody makes her come, nothing will be left for the husband.*

им житья не было? Вряд ли, а? Вот ты говоришь — сеяли рожь, а выросла лебеда. Так всё-таки, сеяли-то — рожь, или думали, что рожь? Может быть, люди-то все хотят доброго — думают, что доброго хотят, но все не безгрешны, не без ошибок, а кто и вовсе оголтелый, — и вот причиняют друг другу столько зла.

И Нержин продолжает, завершая свое рассуждение риторическим вопросом:

Это мыслимо разве — человеку на земле разобраться: кто прав? кто виноват? Кто это может сказать?

Именно в ответ на эту реплику Спиридон и приводит поговорку о волкодаве и людоеде:

— Да я тебе скажу! — с готовностью отозвался просветлевший Спиридон, с такой готовностью, будто спрашивали его, какой дежурник заступит дежурить с утра. — Я тебе скажу: волкодав — прав, а людоед — нет!

В дальнейшем Нержин вспоминает обе паремии в разговоре с Герасимовичем:

Нержин запнулся. Он вспомнил вчерашнее Спиридоново «волкодав прав, а людоед нет» и как Спиридон просил у самолёта атомной бомбы на себя. Эта простота могла захватно овладеть сердцем, но Нержин отбивался, сколько мог:

— Да, я иногда увлекаюсь. Но ваш проект слишком серьёзен, чтобы разрешить высказаться сердцу. А вы не помните той франсовской старухи в Сиракузах? — она молилась, чтобы боги послали жизни ненавистному тирану острова, ибо долгий опыт научил её, что всякий последующий тиран бывает жесточе предыдущего? Да, мерзок наш режим, но откуда вы уверены, что у вас получится лучше? А вдруг — хуже? Оттого, что вы хорошо хотите? А может, и до вас хотели хорошо? Сеяли рожь, а выросла лебеда!..

Поговорка насчет лебеды сама по себе не вызывает затруднений при переводе. В версии Г. Виллетса поговорка Спиридона звучит так: *“We plant rye, and what comes up is goosegrass.”* Краткое упоминание *лебеды* в реплике Нержина в разговоре со Спиридоном: «Да ведь не сам ли ты говорил... насчёт лебеды?» — Г. Виллетс передает, раскрывая отсылку:

It was you who talked about planting corn and goosegrass coming up!

А при передаче реплики Нержина в разговоре с Герасимовичем, в соответствии с оригиналом, изменяется перспектива, и речь идет не о том, как бывает, а о том, что было: *“They sowed rye, and what came up was goosefoot.”*

Пословицу насчет волкодава и людоеда Нержин вспоминает так: *“Killing wolves is right, eating people isn't.”* Это уже третий вариант звучания поговорки в переводе Г. Виллетса.

Перевод Л. Мартинеса здесь предельно близок оригиналу. Поговорка Спиридона переведена так: *On sème du seigle, il vous sort du chiendent...* Когда Нержин вспоминает это поговорку в разговоре со Спиридоном, его реплика передана так: *C'est bien toi qui m'a parlé de chiendent ?* Наконец, изменению перспективы в реплике Нержина, обращенной к Герасимовичу, соответствует такое же изменение перспективы в переводе: *On a semé du seigle, il est sorti du chiendent !..*

Однако Нержин использует паремии не только под влиянием общения со Спиридоном. Из текста романа можно понять, что Нержин внимательно читает словарь Даля, в котором, как известно, в качестве иллюстративного материала нередко приводятся разнообразные паремии. И нас не удивляет, что на реплику Сологодина о Рубине:

Он наших страданий ни во что не ставит, они все — *закономерны!*
Единственные страдания он признаёт — негров на плантациях!

— Нержин реагирует:

— А я уж на это Лёвке говорил: тётушка Федосевна до чужих милосерда, а дома не евши сидят.

Пословица содержит рифмовку, которую трудно сохранить в переводе. Впрочем, Г. Виллетс не сделал попытки сохранить хотя бы намек на исходную форму, в его передаче реплика Нержина звучит так: *“Well, I've told Lev before, charity begins at home.”* В переводе Л. Мартинеса пословица передана близко к оригиналу, но рифма оказалась утраченной:

— A ce propos j'ai déjà rappelé à Liovka l'histoire de la mère Fédosse-
vna, si charitable envers les autres, mais qui laisse sa famille crever de
faim...

Заметим, что и Рубин использует в своей речи паремии¹⁰. Так, в девятой главе романа, обсуждая с Нержиным установку на скептицизм, Рубин восклицает, используя поговорку из словаря Даля [1981–1982 (1): 46, 499] (из словарных статей слов *барaban* и *дуда*):

— Утки в дудки, тараканы в барабаны!

А ближе к концу романа в споре с Сологдиным Рубин говорит:

— Ты думаешь, если ты не вор и не стукач — этого достаточно для христианина? А где твоя любовь к ближнему? Правильно про вас сказано: которая рука крест кладёт — та и нож точит.

¹⁰ Кстати, как мы видим из его обсуждения с Нержиным этимологии слова *счастье*, он тоже заглядывал в словарь Даля — очевидно, в силу своих лингвистических интересов.

Первая из паремий тоже содержит рифму, попытка сохранить которую составила бы проблему для переводчика. Здесь ни Г. Виллетс, ни Л. Мартинес не только не делают попытку сохранить рифму, но даже не сохраняют малейшего намека на то, что Рубин использовал поговорку. В английском переводе Рубин вместо поговорки начинает свою реплику так: *Bunk! Absolute garbage!* В переводе Л. Мартинеса поговорка заменена на совсем другое восклицание:

— Tu prends tes désirs pour la réalité !

Вторая паремия¹¹ как в переводе на английский, так и в переводе на французский передана довольно точно, соответственно:

There is a saying that just for you. The hand that makes the sign of the cross also sharpens the knife.

On a bien raison de dire de vous que la main qui fait le signe de croix sert aussi à aiguiser le couteau.

Другие персонажи романа также время от времени прибегают к использованию паремий. Так, Хоробров, отправляемый с другими заключенными в каторжный лагерь, подбадривает их (и себя) — сначала перед отправкой, а затем уже в воронке: *Лучше хлеб с водой, чем пирог с бедой!*

В переводе Г. Виллетса содержание пословицы сохраняется, хотя теряется рифмовка. Он передает пословицу при первом ее упоминании так: *“Bread and water is better than tart and trouble.”* Второй раз он несколько видоизменяет перевод: *“Bread and water is better than cake and woe.”* Отсутствие рифмы отчасти компенсируется изысканными аллитерациями *bread — water — better — tart — trouble* и *bread — water — better — woe*. То, что пословица передана по-разному, не мешает ее узнаваемости, однако у англоязычного читателя может возникнуть вопрос: почему Хоробров изменил словесное наполнение пословицы при повторном ее упоминании?

Л. Мартинесу удалось сохранить даже рифмовку. Оба раза он передает пословицу одинаково: *mieux vaut le pain et l'eau que le malheur et du gâteau.*

Прибегают к использованию пословиц и персонажи «Ракового корпуса». Они нередки в речи (или внутренней речи) Костоглотова, например:

Но всегда Костоглотов помнил пословицу своего любимого деда: дурак любит учить, а умный любит учиться.

Перевод этой пословицы не составляет труда. Ср. перевод на английский язык Бетелла и Бурга и перевод на французский язык группы славистов¹²:

¹¹ М. Г. Петрова упоминает и эту пословицу в ряду предположительно придуманных Солженицыным [Петрова 2006: 713], хотя она содержится в сборнике пословиц В. И. Даля [1957: 315].

¹² В последнем мне показалось неточным передача слова *любимый* как *préféré*, поскольку здесь выражено не значение ‘предпочитаемый’, а значение ‘внушающий чувство любви’; кажется, точнее было бы перевести соответствующее словосочетание как *cher grand père*. Кроме того, слово *malin*, как мне кажется, указывает на злокачественную хитрость или даже злобность, которая не предполагается в оригинальном тексте.

But Kostoglotov always remembered his dear grandfather's motto: "A fool loves to teach, but a clever man loves to learn."

Mais jamais Kostoglotov n'oubliait le proverbe de son grand père préféré : « Le sot aime à faire la leçon, le malin préfère la recevoir »...

В письме Кадминым Костоглотов приводит еще одну пословицу, которая и в английском переводе Бетелла и Бурга, и во французском переводе тоже передана почти буквально, только раскрыт смысл оборота *беречь голову*:

Говорил мой дед: копейка рубль бережёт, а рубль — голову.

My grandfather used to say, "A kopeck will save a rouble, and a rouble will save you worry."

Mon grand-père disait : « La kopeck sauve le rouble et le rouble sauve la vie. »

Труднее перевести паремию, когда в ней содержатся какие-то особенности звукового оформления, например рифма. Так, говоря медсестре Зое, что, может быть, откажется от дальнейшего лечения, Костоглотов подкрепляет свое мнение пословицей:

И хорошая аптека убавит века.

В переводе на английский язык Бетелла и Бурга сохраняется смысл, но теряется рифмовка:

"...Even a good doctor shortens your life."

В переводе на французский язык используется рифмованное изречение (найденное или придуманное переводчиками):

A trop guérir, on fait mourir.

Другой пример. Костоглотов удивляется «сам себе»:

Он никогда так не перебрасывался от женщины к женщине. Его дед назвал бы это, пожалуй, женобесием. Но сказано: ешь с голоду, люби смолоду. А Олег смолоду всё пропустил.

Бетелл и Бург переводят пословицу буквально; рифма при этом, разумеется, теряется:

"Eat when you're hungry, love when you're young."

Во французском переводе использовано устойчивое выражение, существующее во французском языке, — *d'eau fraîche et d'amour* (рифма тоже утрачивается):

...la jeunesse se nourrit d'eau fraîche et d'amour...

Мы видим, что при некоторой изобретательности в переводе нередко удается передать не только смысл паремии, но и ее языковое оформление, а иногда подобрать подходящее речение, существующее в языке перевода.

Далее я коснусь трех типов паремий, которые пока недостаточно рассмотрены с точки зрения проблем их перевода. Во-первых, это аллюзии, «замаскированные» паремии. Сюда, в частности, относятся случаи, когда паремия приведена не полностью, а в сокращенном виде (или просто сделана отсылка к ней) и предполагается, что читатель сможет самостоятельно мысленно восстановить ее (усеченная паремия). Во-вторых, это переключки отсылок к одной и той же паремии в разных местах произведения. В-третьих, это «современные» идиомы и прибаутки, для которых важна именно их клишированность и которые поэтому желательно передавать в переводе при помощи клишированных оборотов (или, по крайней мере, дать понять читателю, что мы имеем дело с клишированной прибауткой)¹³.

Приведем пример усеченной паремии. Когда в «Раковом корпусе» Прощка выписывается из больницы, ему дают советы по поводу предлагаемой ему инвалидности:

Его поздравляли и советовали подчиниться инвалидности, пока дают. Дают — бери! Дают — значит, надо. Дают, а потом отнимут.

Русский читатель легко опознает здесь усеченную паремию *Дают — бери, а бьют — беги!* В английском переводе Бетелла и Бурга читаем: *They're giving it, take it!* Общий смысл передан верно, но клишированность ходячего изречения утрачена (это же касается и французского перевода: *Puisqu'on te la donne, prends-la !*).

Впрочем, не во всех случаях паремию может опознать и русский читатель (даже когда в тексте в явном виде указывается, что имеется в виду пословица или поговорка). Так, в романе «В круге первом» говорится:

Сам Абакумов следовал известной похабной поговорке про *запас* и перед Сталиным всегда набавлял ещё пару запасных месяцев.

Хотя сказано, что поговорка «известная», но, вероятно, большинству современных русских читателей она неизвестна¹⁴. В английском переводе общий смысл передан верно, но исчезло упоминание «похабной поговорки»:

¹³ Разумеется, когда я называю эти выражения «современными», я не имею в виду время их возникновения. Речь идет скорее об их восприятии носителями языка: воспринимается ли выражение как «вековая народная мудрость», относящаяся к общему фонду знаний говорящего и адресата речи?

¹⁴ Читатели, не опознающие паремию и желающие ее узнать, благоволят обратиться к публикации коллекции русских «заветных» сказок, пословиц и поговорок [Даль 1997: 492].

Abakoumov's own practice was to allow himself some leeway, and when he was dealing with Stalin, he always added a couple of months.

Во французском переводе Л. Мартинес нашел (или придумал) неприличную французскую поговорку, сходную по смыслу с оригинальной (т. е. выражающую идею «на всякий случай лучше иметь лишнее, чем не иметь необходимого») и даже рифмованную:

Estimant, avec un bon sens populaire, qu'il vaut mieux être trop vété que d'avoir le cul nu, Abakoumov, quand il était en présence de Staline, s'assurait toujours une marge de deux mois.

В паремийной переключке эпизодов могут участвовать усеченные паремии. В романе «В круге первом» в главе «Досужные затеи» о Рубине говорится, что он был «тем самым героем поговорки, кто для красного словца не пожалеет родного отца». Это замечание переведено на английский язык вполне точно, хотя без рифмы:

But Rubin was the proverbial hero who would sacrifice his own father for the sake of a funny remark...

Но дальше, ближе к концу романа, рассказывается о шутке Рубина, когда партию заключенных отправляли в каторжный лагерь, и дается комментарий:

Он равно бы смеялся и над собственным отъездом. Перед красным словцом у него не устаивала ни одна святыня.

Русский читатель легко видит отсылку к предыдущему эпизоду и к поговорке. Перевод Г. Виллетса, будучи вполне верным по смыслу, делает эту отсылку незаметной:

He would have found it just as funny if he had to leave himself. If he saw a chance to make a joke, nothing was sacred.

Во французском переводе переключка сделана чуть более явной (хотя рифма в поговорке тоже утрачена и не вполне ясна функция союза *mais* во втором предложении во втором примере):

Mais on sait qu'un homme d'esprit sacrifie tout à un bon mot, Roubine ne faisait pas l'exception à la règle...

Il aurait aussi bien ri de son propre départ. Mais il n'était rien de sacré pour cet amateur de bons mots.

Такого рода мелочи не играют решающей роли для оценки качества перевода, но, конечно, бывает жалко, когда теряются связи и переключки оригинала.

Наконец, можно упомянуть «современные» идиомы и прибаутки, которыми изобилует речь Максима Чалого в «Раковом корпусе», включая целый ряд «неприличных» стишков¹⁵, например:

Главврач мышей не ловит.

Как говорится: не умеешь — научим, не хочешь — заставим!

Не слушай ты врачей! Они лечат, они и в могилу мечут. А нам надо жить — хвост морковкой!

Какая барыня ни будь,
Всё равно её...

В глазу порошина — и мулит,
Кой-где пол-аршина — и...!

Не всегда удается найти им удачное соответствие в языке перевода. Приведем примеры. Из перевода на английский язык Н. Бетелла и Дэвида Бурга:

“The senior doctor’s no rat catcher.”

“It’s like they say: If you can’t we’ll teach you, if you won’t we’ll make you.”

“You mustn’t listen to the doctors! They’ll cure you, but they’ll lead you to the grave. What we want is to live, and to keep our tails up!”

“Kitchen maid or Lady Muck
They’re all the same, they like a fuck.”

“A mote in the eye
Makes everyone cry,
But no woman’s hurt
By a yard up her skirt.”

А вот как эти идиомы и прибаутки переведены Ребеккой Франк:

“...I can see that the chief doctor isn’t the kind that catches the mice.”

“As the saying goes, if you don’t know how, we’ll teach you, and if you don’t want to, we’ll make you.”

“Don’t listen to the doctors! They’d heal us right into the grave. And we have to live — damn it!”

¹⁵ Не вполне ясна функция многоточия в «неприличных» стишках в тексте повести. То ли предполагается, что многоточие поставлено для замены слов, неудобных для печати, из соображений приличия, но предполагается, что Чалый произносил их вслух, то ли имеется в виду, что и Чалый делал паузу, предлагая слушателям додумать «непечатное» слово в конце стишка, опираясь на рифму.

Что же касается до «неприличных» стишков, Р. Франк отказалась от идеи переводить их аналогичными стишками. Первый она перевела так: “...*No matter what a lady may do, she nevertheless has to—*” А второй стишок она передала описательно: *He recited a bawdy verse...*

Мы видим, что приведенные идиомы и прибаутки вызвали затруднение у переводчиков, так что они не сохранили в них рифмовку (ср. переводы таких изречений, как *они лечат, они и в могилу мечут*), иногда перевели их излишне буквально (ср. переводы идиомы *мышей не ловит*), а идиому *хвост морковкой* Р. Франк, как кажется, вообще не поняла. При этом, в отличие от Р. Франк, лорд Бетелл и Д. Бург постарались придумать или подобрать стишки, близкие по смыслу «неприличным» стишкам, которые Чалый приводит в оригинальном тексте (отдельный вопрос — насколько эти стишки адекватно передают то, что содержалось в оригинале).

Перейдем к переводам на французский язык. В них переводчики тоже не сохранили рифмовку в изречении *они лечат, они и в могилу мечут* и не нашли эквивалента идиоме *хвост морковкой*, просто опустив ее. Что касается идиомы *мышей не ловит*, они отказались от буквализма в ее передаче, заменив французской идиомой, хотя не вполне тождественной по смыслу. Вот как они передают приведенные выше идиомы и прибаутки:

Le médecin-chef se la coule douce.

Ce que tu ne sais pas, on te l'apprendra, ce que tu ne veux pas, on t'y forcera, comme on dit !

Crois-moi, n'écoute pas les médecins ! C'est eux qui soignent, c'est eux qui vous envoient au tombeau. Et nous, nous devons vivre.

Что касается до приводимых Чалым стишков, французские переводчики сделали попытку передать их посредством аналогичных стишков на французском языке, тоже содержащих многоточие:

Demoiselle huppée ou pas
On la... en tous les cas

Dans l'œil une poussière, ça gêne
Ailleurs trente centimètres, ça...

Остановимся чуть подробнее еще на одном примере. Заигрывая с санитаркой Нэлей, Чалый приводит расхожее выражение: «Живот на живот — всё заживёт». Французские переводчики нашли (или придумали?) практически точный эквивалент: «*Panse à panse, tout se panse*»¹⁶. Здесь они проявили подлинное искусство переводчика, в точности выполнив рекомендацию Солженицына (и даже нашли рифму, что, как мы помним, Солженицын не считал обязательным).

¹⁶ *Panse* — ‘выпуклость; живот’; *panser* — ‘перевязывать (рану); облегчать страдание’, *se panser* — возвратный глагол.

В переводах на английский язык рифма тоже сохранена (у Р. Франк, правда, рифма весьма неточная), однако при этом смысл высказывания несколько изменился. В оригинале (и во французском переводе!) речь идет о выздоровлении (что уместно в больничной палате, тем более в ответ на реплику Нэли: «Да ты хворый, куда те?»), в обоих английских переводах — о сохранении здоровья. В своем переводе Бетелл и Бург использовали в качестве эквивалента переделку известной английской поговорки *An apple a day keeps the doctor away*, а именно: *A woman a day keeps the doctor away*. Здесь мы видим целый ряд отличий от смысла оригинальной русской фразы: речь идет только о здоровье мужчины, в качестве условия предлагается некоторое строгое расписание... Перевод Р. Франк гораздо ближе оригиналу: *Belly to belly, everyone's healthy*. Более того, финальная клауза при некотором усилии может пониматься и в смысле выздоровления: 'everyone becomes healthy'. Конечно, рифма при этом остается весьма неточной, но еще раз вспомним, что, по мнению Солженицына, рифму можно даже вовсе опустить.

Можно видеть, что паремии в произведениях Солженицына (по крайней мере, рассмотренных здесь) в полном смысле слова бросают вызов переводчику. При переводе паремий некоторые потери часто неизбежны. Однако мы видели, что более или менее адекватный перевод, пусть даже с неизбежными потерями, все же возможен, при условии что переводчик опознает паремию как таковую (особенно это касается «замаскированных» паремий). Главное для переводчика не передача каждого отдельного языкового выражения, а понимание сути текста и отдельных составляющих его частей и передача ее на языке перевода.

Источники

- Солженицын 1998 — *Солженицын А.* Угодило зёрнышко промеж двух жерновов. Очерки изгнания. Часть первая (1974–1978) // Новый мир. 1998. № 11. С. 93–153.
- Солженицын 2011 — *Солженицын А. И.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 2: В круге первом. М.: Время, 2011.
- Солженицын 2011 — *Солженицын А. И.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 3: Раковый корпус. М.: Время, 2012.
- Soljénitsyne 2007a — *Soljénitsyne A.* Le pavillon des cancéreux / Trad. du russe par A. et M. Aucouturier, L. et G. Nivat, J. P. Sémon. [Paris]: Fayard, 2007.
- Soljénitsyne 2007b — *Soljénitsyne A.* Le premier cercle / Trad. du russe par L. Martinez. [Paris]: Fayard, 2007.
- Solzhenitsyn 1968 — *Solzhenitsyn A. I.* The cancer ward / Trans. from the Russian by R. Frank. New York: Dial Press, 1968.
- Solzhenitsyn 1969 — *Solzhenitsyn A.* Cancer ward / Trans. from the Russian by N. Bethell and D. Burg. Toronto; New York: Bantam Books, 1969.
- Solzhenitsyn 2009 — *Solzhenitsyn A.* In the first circle / Trans. from the Russian by H. T. Willets. [New York; London et al.]: Harper Perennial, 2009.

Литература

- Даль 1957 — *Даль В. И.* Пословицы русского народа. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1957.

- Даль 1981–1982 — *Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Рус. язык, 1982.
- Даль 1997 — Русские заветные пословицы и поговорки (В. И. Даля) // Народные русские сказки не для печати, заветные пословицы и поговорки, собранные и обработанные А. Н. Афанасьевым. 1857–1862. М.: Ладомир, 1997. С. 485–520.
- Дюран 2013 — *Дюран К.* Некоторые заметки об использовании пословиц в литературе, в особенности в русской литературе, в частности — в «Красном Колесе» Александра Солженицына // Жизнь и творчество Александра Солженицына: На пути к «Красному Колесу»: Материалы Междунар. конф., Москва, 7–9 декабря 2011 г. / Сост. Л. И. Сараскина. М.: Рус. путь, 2013. С. 406–426.
- Петрова 2006 — *Петрова М. Г.* Судьба автора и судьба романа // Солженицын А. И. В круге первом. М.: Наука, 2006. С. 629–732.
- Радзишевский 2011 — *Радзишевский В.* Комментарии // Солженицын А. И. Собр. соч.: В 30 т. Т. 2: В круге первом. М.: Время, 2011. С. 721–874.
- Шмелев 2019 — *Шмелев А. Д.* Языковое мастерство Солженицына как вызов переводчику // Александр Солженицын: взгляд из XXI века: Материалы Междунар. науч. конф., посвященной 100-летию со дня рождения, Москва, 10–12 декабря 2018 г. / Сост. Л. И. Сараскина. М.: Рус. путь, 2019. С. 576–596.

References

- Dal', V. I. (1957). *Poslovitsy russkogo naroda* [Proverbs of the Russian people]. Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury. (In Russian).
- Dal', V. (1981–1982). *Tolkovyi slovar' zhivogo velikoruskogo iazyka* [Explanatory dictionary of the living Great Russian language] (4 Vols.). Moscow: Russkii iazyk. (In Russian).
- Dal', V. I. (1997). Russkie zavetnye poslovitsy i pogovorki [Russian erotic proverbs and sayings]. In O. B. Alekseev et al. (Eds.). *Narodnye russkie skazki ne dlia pechati, zavetnye poslovitsy i pogovorki, sobrannye i obrabotannye A. N. Afanas'evym. 1857–1862* [Russian unprintable folk tales, erotic proverbs and sayings collected and edited by A. N. Afanas'ev. 1857–1862], 485–520. Moscow, Ladomir. (In Russian).
- Diuran, K. [= Durand, C.] (2013). Nekotorye zametki ob ispol'zovanii poslovits v literature, v osobennosti v russkoi literature, v chastnosti — v “Krasnom Kolese” Aleksandra Solzhenitsyna [Notes on the use of proverbs in fiction, in particular in Russian literature, in particular in *The Red Wheel* by Alexander Solzhenitsyn]. In L. I. Saraskina (Ed.). *Zhizn' i tvorchestvo Aleksandra Solzhenitsyna: Na puti k “Krasnomu Kolesu”: Materialy Mezhdunarodnoi konferentsii, Moskva, 7–9 dekabria 2011 g.* [Life and work of Alexander Solzhenitsyn: On the way to *The Red Wheel*: Proceedings of an International Conference, Moscow, December 7–9, 2011], 406–426. Moscow: Russkii put'. (In Russian).
- Petrova, M. G. (2006). Sud'ba avtora i sud'ba romana [The fate of the author and the fate of the novel]. In A. I. Solzhenitsyn. *V krughe pervom* [*The First Circle*], 629–732. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Radzishevskii, V. (2011). Kommentarii [Notes]. In A. I. Solzhenitsyn. *Sobranie sochinenii* [Collected works], *Tom 2: V krughe pervom* [Vol. 2: *The First Circle*], 721–874. Moscow: Vremia. (In Russian).
- Shmelev, A. D. (2019) Iazykovoe masterstvo Solzhenitsyna kak vyzov perevodchiku [Solzhenitsyn's language as a challenge that translators face] In L. I. Saraskina (Ed.). *Aleksandr Solzhenitsyn: vzgliad iz XXI veka: Materialy Mezhdunarodnoi konferentsii, Moskva, 10–12 dekabria 2018 g.* [Alexander Solzhenitsyn: Looking back from the 21st century: Proceedings of an International Conference, Moscow, December 10–12, 2018], 576–596. Moscow: Russkii put'. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Алексей Дмитриевич Шмелев

*доктор филологических наук
зав. отделом культуры русской речи,
Институт русского языка
им. В. В. Виноградова РАН,
Россия, 119019, Москва, ул. Волхонка, д. 18/2
Тел.: +7 (495) 695-26-60
профессор, кафедра русского языка,
Институт филологии, Московский
педагогический государственный
университет
Россия, 119991, Москва,
ул. Малая Пироговская, д. 1, стр. 1
Тел.: +7 (499) 246-57-12
✉ shmelev.alexei@gmail.com*

Information about the author

Alexei D. Shmelev

*Dr. Sci. (Philology)
Head of Department of Russian
Linguistic Standards, V. V. Vinogradov
Russian Language Institute
of the Russian Academy of Sciences
Russia, 110019, Moscow, Volkhonka Str.,
18/2
Tel.: +7 (495) 695-26-60
Professor, Institute of Philology,
Moscow Pedagogical State University
Russia, 119991, Moscow, Malaia
Pirogovskaia Str., 1, Bld. 1
Tel.: +7 (499) 246-57-12
✉ shmelev.alexei@gmail.com*

К. М. Азадовский

✉ azadovski@mail.ru

независимый исследователь
(Санкт-Петербург)

ПЕРЕВОДИМА ЛИ «РУССКАЯ ТОСКА»?

Аннотация. Что такое «тоска»? Отталкиваясь от вопроса, заданного Р. М. Рильке в письме к А. Н. Бенуа (1901), автор рассматривает различные аспекты «тоски» в русской историософии и культуре, выделяя национальную специфику этого понятия. Объектом исследования является не «тоска» как настроение или определенное психофизиологическое состояние, разнообразно преломившееся в западноевропейской и русской поэзии, а русская тоска и связанные с нею традиционные особенности русской жизни (тягостная нищета, тоскливая народная песня, бесконечная дорога, даль и, наконец, особое восприятие «родины»). Ряд примеров, заимствованных прежде всего из русской поэзии, помогает высветлить глубинный, метафизический смысл этого слова (о чем писал еще Н. А. Бердяев), увидеть в «русской тоске» одну из характерных особенностей национальной «души». Этот специфический, уникальный «субстрат» невоспроизводим, по мнению автора, ни на каком другом языке.

Статья завершается экскурсом в современность — размышлением о «тоске» российского человека в новых исторических условиях.

Ключевые слова: тоска, тосковать, ностальгия, песня, степь, дорога, бездорожье, русская душа, Русская идея, Рильке, Блок, Есенин, Гоголь, Бердяев

Для цитирования: Азадовский К. М. Переводима ли «русская тоска»? // Шаги / Steps. Т. 6. № 3. 2020. С. 170–183. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-170-183.

Статья поступила в редакцию 17 марта 2020 г.

Принято к печати 10 мая 2020 г.

K. M. Azadovsky

✉ azadovsky@mail.ru

Independent Researcher
(Russia, St. Petersburg)

IS RUSSIAN *TOSKA* ('YEARNING/LONGING') TRANSLATABLE?

Abstract. What is “yearning/longing” (*toska* in Russian)? Inspired by this question, which Rainer Maria Rilke posed in a letter to A. N. Benois (1901), the author examines different aspects of “longing” in Russian history and culture, drawing out the national specificity of this concept. The focus is not on “yearning/longing” as a state of mind or specific psychophysiological state variously reflected in European and Russian poetry, but rather on *Russian* “yearning/longing” and its entanglements with traditional characteristics of Russian life (abject poverty, wistful folk songs, endless roads, space and, finally, specific notion of the motherland). A series of examples borrowed primarily from Russian poetry of the 19th and 20th centuries helps shed light on the deep “metaphysical” meaning of “yearning/longing” (described earlier by N. Berdiaev). “Russian longing” is considered as a characteristic feature of the national “soul”, and the author argues that it is impossible to replicate this unique “substrate” in any other language.

The article concludes with an excursion into the present time — a reflection on Russian *toska* (“yearning/longing”) in new historical circumstances.

Keywords: yearning, to yearn for, nostalgia, songs, steppe, road, roadlessness, Russian soul, Russian idea, Rilke, Blok, Esenin, Gogol, Berdiaev

To cite this article: Azadovsky, K. M. (2020). Is Russian *toska* (‘yearning/longing’) translatable? *Shagi / Steps*, 6(3), 170–183. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-170-183.

Received March 17, 2020

Accepted May 10, 2020

Предлагаемый этюд¹ навеян пассажем из письма Рильке к Александру Бенуа от 28 июля 1901 г.; это письмо не раз публиковалось — как в немецком оригинале, так и в русском переводе — и многократно цитировалось.

Рассказывая А. Н. Бенуа о своем глубоком чувстве к России и своей неудовлетворенности современной Германией, где он жил в то время, Рильке делает следующее признание (почти весь цитируемый отрывок написан по-русски; приводится в новой орфографии и с воспроизведением особенностей и ошибок оригинала):

...Как часто это теперь случится, что я напрасно ищу какое-нибудь слово или выражение и потом всегда думаю: как трудно для меня, что я должен писать на том языке, в котором нет имени того чувства, которое самый главное чувство моей жизни: тоска. Что это *Sehnsucht*? Нам надо глядеть в словарь, как переводить: «тоска»? Там разные слова можем найти, как, н[а]пр[имер]: *Bangigkeit*, *Kummer des Herzens bis Langeweile*. Но вы будете соглашаться, если скажу, что моему ни одно из десять слов не дает смысл именно «тоскы». И ведь это потому, что немец вовсе не тоскует и его *Sehnsucht* вовсе не то, а совсем другое сентиментальное состояние души, из которого никогда не выидет ничего хорошего. Но из «тоскы» народились величайшие художники, богатыри и чудотворцы русской земли. И мне всегда кажется, как будто эти три на первом взгляде так близкие выражения: *languueur*, *Sehnsucht*, тоска, масштабами глубины народов, которым они принадлежат... [Asadowski 198: 291]².

Общий смысл этого пассажа таков: тоска — специфически русское состояние души, неведомое немцам, а потому эквивалентный перевод этого слова на немецкий невозможен. Присутствует и дополнительный смысловой оттенок: русский человек живет чувством, тогда как немец (западный человек) «вовсе не тоскует», т. е. живет не чувством, а рассудком (характерная — начиная с эпохи европейского Просвещения — оппозиция Разума и Чувства, Цивилизации и Природы).

Дальнейшие соображения — своего рода комментарий к этому категорическому утверждению Рильке.

Что же такое «тоска»? Чтобы получить ответ на этот риторический вопрос, поднятый Рильке, попробуем — следуя его совету — заглянуть в словарь.

Академический 17-томный Словарь русского языка сообщает, что *тоска* — это «душевное томление или тревога в соединении с грустью, унынием» [ССРЛЯ (15): 705–708] (т. е. предлагает приблизительно тот же набор,

¹ В основе публикуемого текста лежит доклад под аналогичным названием, произнесенный 28 июня 2010 г. в Петербурге на Шестых Эткиндовских чтениях «Переводимое/непереводимое в контактах художественных культур» (см.: [Мильчина 2019: 419–420]).

² Цитируется первая публикация, осуществленная в Германии с аутентичным воспроизведением фрагментов, которые в оригинале написаны по-русски. В русском переводе это письмо появилось значительно раньше (см.: [Рильке 1971: 175], раздел «Два письма в Россию»), однако слова и фразы, написанные Рильке по-русски, приводятся в этом издании в «исправленном» виде и, таким образом, не соответствуют оригиналу.

который Рильке приводит по-немецки: *Sehnsucht, Bangigkeit, Kummer des Herzens*³). Однако в этом толковании отсутствует важнейшая для Рильке национальная коннотация. Отсутствует она и в словаре Даля, где мы находим «стеснение духа», «томление души», «мучительную грусть», «душевную тревогу», «беспокойство», «боязнь», «скуку», «горе», «печаль», «скорбь» и даже такое весьма непривычное для современного русского слуха выражение, как «нойка сердца». Любопытно, что из множества возможных употреблений этого слова Даль счел нужным выделить словосочетание «тоска по родине», сообщив, что такая «тоска» «обращается иногда в телесную болезнь с изнурительною лихорадкою». И, наконец, он приводит несколько производных от *тоски* слов, опять-таки странных для современного восприятия: *тоскнуть, тоскун* (тот, кто долго и много тоскует) или *тоскователь* (человек, чего-то тоскливо или ревниво ищущий) [Даль 1882: 422].

Итак, существительное *тоска* или глагол *тосковать* имеют в русском языке несколько смысловых уровней, главный из них: скучать, томиться, маяться, хандрить. Следует, разумеется, различать бытовое и литературное словоупотребление. «Литературная» тоска равнозначна, как правило, стремлению к далекому и недостижимому. Иннокентий Анненский, чье творчество проникнуто этим томительно-тягостным настроением в его многообразных оттенках (сладостное предчувствие Прекрасной Дамы, томление по далекой родине, мечта о «чуде», необъяснимая «меланхолия»)⁴ называл это «мукой идеала»⁵. В том же ряду и разочарование, скорбь, Мировая Тоска. Именно в этих значениях концепты «тоска» и «тосковать» прижились и широко использовались в западноевропейской и русской литературе XIX и XX столетий, особенно в романтической и неоромантической поэзии (Новалис, Жуковский, Ленау, Верлен и др.). «Литературная» тоска требует, как правило, слов-уточнений. Например, в русской традиции она устойчиво соединилась с такими эпитетами, как *сердечная (душевная), странная, безнадежная, гнетущая, мрачная, щемлящая, тягучая, ноющая...* А также: *бешеная тоска, затаенная тоска*. Встречаются, однако, и противоположные смыслы, например, *любовная, сладкая, страстная тоска*: «Ты пела мне тогда, и песнь твоя звенела / Тоской, безумною и страстною тоской»⁶. Всем знакомы, наконец, и такие бинарные сочетания, как *грусть-тоска, тоска-печаль, тоска-кручина*, равно как и однообразная *тоска-скука* — «тоска бесконечного круга»⁷. При этом, в отличие от легкой и мимолетной *грусти, скуки* или *печали*, тоска — глубокое душевное состояние, постоянно живущее в душе, о чем напоминает известная строчка Алексея Кольцова: «На лице — печаль, на душе — тоска»⁸.

³ Удивительно, что, выстраивая этот ряд, Рильке не привел таких слов, как *Wehmut* или *Wehmütigkeit*, наиболее близких, как нам кажется, к русской *тоске* (ср. также *Heimweh* 'тоска по родине').

⁴ См. содержательную статью [Барзах 1996].

⁵ Стихотворение «Не могу понять, не знаю...» [Анненский 1959: 187].

⁶ Стихотворение «Ты помнишь — ночь вокруг торжественно горела...», 1879 [Надсон 1962: 96].

⁷ Стихотворение «Тоска миража», 1913 [Анненский 1959: 211].

⁸ Стихотворение «Русская песня», 1838 [Песни 1963: 472].

Квинтэссенция этого лиропоэтического восприятия «тоски» прекрасно выражена в строках Бориса Чичибабина:

Я — поэт, и мой воздух — тоска,
Можно ль выжить, о ней не поведав?⁹

Все эти «поэтизмы», принадлежащие изящной словесности, имеют определенное (безошибочно уловимое читателем) значение и вполне переводимы на иностранный язык.

Речь, однако, пойдет о другой «тоске» — той, которую имел в виду Рильке: тоска как особенность национального бытия, отголосок ее истории, нечто присущее исключительно «русской душе». Нас интересует историософский и отчасти лингвистический аспект этого понятия — не психологическое состояние, свойственное людям в разные времена и на всех широтах, а «русская тоска» как некий элемент национального мироощущения¹⁰. Тем более что само это определение срослось с *тоской* столь же прочно, как и многие другие эпитеты.

Обратимся опять-таки к литературе.

«Тоска» — один из важнейших элементов поэтики Сергея Есенина, едва ли не основной мотив его творчества в разнообразных оттенках — от легкой грусти до безнадежного отчаяния. Есенин — ярчайший выразитель «русской тоски», органически соединенной в его стихах с Русью и родиной («О сторона ковыльной пущи / Ты сердцу ровностью близка, / Но и в твоей таится гуще / Солончаковая тоска»¹¹). Есенинская тоска — не индивидуальное, а национальное чувство, определяющее характер его поэзии. В стихотворении Петра Орешина, написанном на смерть поэта, читаем: «Отшумело поле, / Пролилась река. / Русское раздолье / Русская тоска»¹².

Та же «русская тоска» встречается и у Клюева, близкого Есенину: «...Истекла глухая отрочка / Забубенной русской тоски»¹³. Или, с другой стороны, — у Марины Цветаевой. Хрестоматийная «тоска по родине» («...давно / Разоблаченная морока»¹⁴), сочетается у Цветаевой с вызывающе смелым использованием этого слова: «Баррикады, а нынче троны. / Но всё тот же мозольный лоск. / И сейчас уже Шарантоны / Не вмещают российских тоск»¹⁵. (Смысл: французские психиатрические лечебницы не в состоянии исцелить русских, страдающих от своей национальной болезни.)

⁹ Стихотворение «Защита поэта», 1971 [Чичибабин 2002: 208].

¹⁰ В последние десятилетия эта тема (как и вопрос о переводимости и непереводаемости отдельных понятий, связанных с национальным своеобразием) все более привлекает внимание. Отгалкиваясь от пионерской работы лингвокультуролога А. Вежицкой [Wierzbicka 1990], исследователи пытаются осмыслить русскую ментальность через «ключевые» слова и понятия русского языка. См.: [Димитрова 2001; Зализняк и др. 2005 (особ. с. 31–32 и 54–56, с цитатой из письма Рильке к А. Н. Бенуа); Чеснокова 2012]; и др.

¹¹ Стихотворение «За темной прядью перелесниц...», 1915/1916 [Есенин 1977–1980 (1): 103].

¹² Стихотворение «Сергей Есенин...», 1926 [Орешин 1927: 11].

¹³ Стихотворение «Солнце избу взнуздало...», 1921 [Клюев 1922: 40].

¹⁴ Стихотворение «Тоска по родине! Давно / Разоблаченная морока!...», 1934 [Цветаева 1994: 315].

¹⁵ Стихотворение «Кто — мы? Потонул в медведях...», 1926 [Цветаева 1994: 265].

О «сиротливой тоске» как характерной примете русской жизни упоминает в одной из своих статей Вячеслав Иванов (речь идет о мистической «святой Руси», складе «русской души» и т. п.) [Иванов 1979: 343].

В этот ряд можно включить и другие сочетания, близкие *тоске*, хотя и не равнозначные: *русская печаль, русская грусть, русская кручина, русское горе*. «Это пляшет российская грусть», — читаем в одном из стихотворений Есенина¹⁶. «Не размыкать сейсмографу русских кручин», — вторит ему Клюев¹⁷, противопоставляя таким образом машинному западному укладу русский и настрой. Характерный пример из поэзии второй половины XIX в., соотносившей *тоску* с русской нищетой и серостью: «Не в ярко блещущем уборе / И не на холемом коне / Гулет-скачет наше Горе / По нашей серой стороне. / Пешком и голову понуря / В туманно-сумрачную даль / Плетется русская Печаль...»¹⁸.

Зачатки этого восприятия «тоски» как определенного настроения не чело- века в о о б щ е, а именно русско го человека мы видим уже в поэзии начала XIX в. «Я молод, жизнь во мне крепка; / Чего мне ждать? тоска, тоска!...»¹⁹ — известное восклицание пушкинского героя отражает состояние русского «лишнего человека», каковым является не один Онегин. Лишний человек — человек тоскующий. Пушкин, во всяком случае, бесспорно воспринимал онегинскую «тоску» как особую примету р о с с и й с к о г о дворянина.

Еще в конце XIX в. критик Владимир Поссе в своей статье, посвященной ранним рассказам Горького (один из них озаглавлен «Тоска»²⁰), резонно отметил, что почти вся русская литература (Гоголь, Тургенев, Л. Н. Толстой) несет в себе — в той или иной степени — щемящий тоскливый мотив²¹.

* * *

Экзистенциальная метафизика «тоски» исследуется в книге Н. А. Бердяева «Самопознание» (1940) — в главе, посвященной основным темам человеческого существования («одиночество», «свобода», «бунтарство», «жалость», «сомнения и борения духа»); в этом же ряду оказывается и «тоска». Бердяев подробно анализирует это состояние, хорошо ему знакомое (по его утверждению). Он пишет о тоске, которую навевает ощущение неизбежной смерти; о творческой тоске — тоске художника, ощущающего несовершенство своего создания; о тоске пола («Пол есть тоска, потому что на нем лежит печать падшести человека. <...> Пол требует выхода человека из самого себя, выхода к другому. Но человек вновь возвращается к себе и тоскует» [Бердяев 1989: 56]). Бердяев различает тоску, свойственную юности, и тоску зрелого возраста; подробно сопоставляет *тоску* с близкими или родственными понятиями: *печалью, скукой*. Все это на первый взгляд достаточно далеко от той *тоски*,

¹⁶ Стихотворение «Вот такой, какой есть...», 1919 [Есенин 1977–1980 (4): 157].

¹⁷ Стихотворение «На заводских задворках, где угольный ад...», 1920/1921 [Клюев 1922: 53].

¹⁸ Н. Минский, стихотворение «Наше горе», 1878 [Минский, Добролюбов 1995: 101].

¹⁹ А. С. Пушкин, Отрывки из Путешествия Онегина, 1830 [Пушкин 1949: 512]. Ср.: «Недуг, которого причину / Давно бы отыскать пора, / Подобный английскому *сплину*, / Короче, русская *хандра* / Им овладела понемногу» [Там же: 456 (I, 25. XXXVIII. 1–4)].

²⁰ Впервые: Новое слово (СПб.). 1896. № 9 (июнь) и № 10 (июль) под заглавием «Тоска. (Страничка из жизни одного мельника)».

²¹ Впервые: Образование (СПб.). 1898. № 11.

которую имел в виду Рильке. Но, по существу, оба пишут о том же. Ядро *тоски*, ее глубинное содержание имеет для Бердяева, как и для Рильке, религиозно-метафизическую природу. Тоска — это прежде всего томление по з а п р е д е л ь н о м у (но не в романтическом понимании этого слова).

Тоска направлена к высшему миру и сопровождается чувством ничтожества пустоты, тленности этого мира. Тоска обращена к трансцендентному, вместе с тем она означает неслиянность с трансцендентным, бездну между мной и трансцендентным. <...> Это есть до последней остроты доведенный конфликт между моей жизнью в этом мире и трансцендентным [Там же: 53].

Противопоставляя прагматического, «приземленного» немца тоскующему русскому человеку, Рильке безусловно имел в виду тот же самый «трансцендентный» («метафизический») аспект. Аналогичное восприятие «тоски» угадывается и в известном стихотворении князя Вяземского: «Когда смотрю, как мчатся облака, / Гонимые неведомою силой, / — Я трепещу, меня берет тоска, / И мыслю я: «Прочь от земли постылой! <...> Из духоты существенности шумной / Я рвусь в простор иного бытия, / И до земли уж не касаюсь я»²². «Тоска» Вяземского — возвышенное устремление души, ее порыв к «надмирному».

В «Самопознании» Бердяев говорит о тоске главным образом как о состоянии общечеловеческом, анализирует тоску как та ко в о ю, тоску в о о б щ е. Но Бердяев задумывался и о национальном аспекте этого понятия. «Русская тоска по смыслу жизни, — писал он еще в 1904 г., — вот основной мотив нашей литературы и вот что составляет сокровенную сущность нашей интеллигенции» [Бердяев 1907: 158].

Этот же (т. е. национальный) аспект выделял и русский богослов, философ и публицист Владимир Ильин (1891–1974). «Есть в русской природе и русском характере, — писал он в 1931 г. в одном из своих “этюдов”, — совсем особое свойство, нигде более не встречающееся. Свойство это — безбрежная и бесконечная тоска. В значительной степени она объясняется общей тяжестью русского исторического рока, своеобразно отражающегося и преломляющегося в жизни отдельных лиц. Но все же этим она не исчерпывается. Унылая беспредельность русских просторов и своеобразная грустная красота русской природы <...> нашли свое воплощение в особенностях народной поэзии (фольклора) и музыки» [Ильин 1997: 77].

Понимавший Россию и русскую судьбу как трагическую раздвоенность света и тьмы, Ильин видел возможность преодоления «тоски» на путях смирения и страдания. Для нас же в приведенном высказывании важнее другое — намеченная здесь связь между «русской тоской» и «тяжестью русского исторического рока».

О том, что русский путь окрашен «тоской», в которой заключена якобы мистическая суть России, писали и другие. Наиболее известное свидетельство такого рода — блоковские строки из цикла «На поле Куликовом»: «Наш путь степной, наш путь в тоске безбрежной, / В твоей тоске, о Русь, / И даже мглы ночной и зарубежной / Я не боюсь» [Блок 1997: 170]. Тема продолжается

²² Стихотворение «Тоска», 1831 [Вяземский 1986: 238].

в четвертом стихотворении цикла: «Опять с вековой тоскою / Пригнулись к земле ковыли...» [Там же: 172]. «Тоска» Блока — одна из метафор России, ее мистическая глубинная суть, свойство национальной души.

К каким образам восходят блоковские слова о «вековой русской тоске»? Один из вероятных источников — «Слово о полку Игореве» («Тоска разлилася по русьской земли...») ²³. Возможно, Блок вдохновлялся и образом России у Гоголя — такое восприятие было ему родственно (достаточно вспомнить блоковскую статью «Дитя Гоголя»). Речь может идти и о других источниках. Но какими бы они ни были, важно подчеркнуть: блоковское — разумеется, поэтическое — видение России и русского пути, напрямую соотнесенное с «безбрежной тоской», коренилось в русской традиции.

Очень важно, что *тоска* в этом контексте — понятие собирательное; в нем так или иначе преломляются все иные «знаковые» лексемы блоковского стихотворения: *степь, ковыль, безбрежность, степная воля, степная кобылица*... Ковыль это степь, степь — безбрежность, беспредельность, а беспредельность — воля. Все взятое вместе — тоска, а тоска — Россия; так выстраивается этот ряд. Любопытно, что блоковская «тоска» имеет скифско-азиатский, а не европейский облик. «Тоска Руси — татарская тоска, — отметил в свое время Георгий Федотов, посвятивший этому блоковскому циклу отдельное исследование. — Поэт мчится на бой с татарской ратью, неся в груди татарскую тоску по древней, степной воле» [Федотов 1991: 104].

Родство и даже единство этих понятий — русская душа, бесконечная степь («У нас в душе некошеные степи», — восклицал Максимилиан Волошин ²⁴), грусть, уныние и тоска — многообразно запечатлено в отечественной культуре, и не только в литературе, но и в тоскливых, «дождливых» пейзажах русских живописцев (Васильев, Саврасов, Левитан).

К характерным приметам русской тоски следует добавить еще одну: дорогу. Бытует выражение *дорожная тоска* — достаточно вспомнить строки известного стихотворения Блока («Тоска дорожная, тоска железная / Свистела, сердце надрывая» [Блок 1997: 178]) или название одного из стихотворений Анненского («Тоска вокзала» [Анненский 1959: 128]). Однако первое, что приходит на память, это, конечно, пушкинская «Зимняя дорога» (1826): «Что-то слышится родное / В долгих песнях ямщика: / То разгулье удалое, / То сердечная тоска...» [Пушкин 1949: 209]. Тоска, навеянная однообразной дорогой, унылым равнинным пейзажем («тоска бесконечных равнин», как сказано в одном из есенинских стихотворений ²⁵), необъятным пространством, монотонной ямщицкой песней и однозвучно гремящим колокольчиком, воспринимается как «наше родное», русское... Дорога и даль, отмечал Борис Хазанов, это «массовый символ» русского народа, «концентрат его самосознания» [Хазанов 2012: 422]. Но дело не только в однообразии и «однотонности» русской дороги, идущей через бесконечность степных или лесных пространств.

²³ Уместно вспомнить, что Рильке не только читал и знал «Слово», но и переложил его на немецкий язык (в 1904 г.); слово *тоска* в этом месте переведено им как *Kümmernis*: «Kümmernis goss sich aus über das russische Land» [Rilke 1997: 1155]. Однако *Kümmernis* означает скорее ‘беда’, ‘горе’, ‘печаль’.

²⁴ Из поэмы «Россия», 1924 [Волошин 2003: 379].

²⁵ Стихотворение «Неуютная лунная жидкость...», 1925 [Есенин 1977–1980 (4): 187].

И не в том, что русская дорога — почти всегда бездорожье, так сказать, дорога без дороги. Главное в том, что дорога эта — **бесцельна**. Русская жизнь — «бесконечный тупик»²⁶, а русский путь — дорога в никуда (во всяком случае, в ощущении многих наших соотечественников и в XIX, и в XX столетии, и поныне). Какое иное чувство, кроме тоски, может возникнуть у путника, ощущающего бесцельность своего пути, т. е. бессмысленность своего существования!

Бесцельное движение, хаотическое брожение, свойственное русской коллективной душе, смутное ощущение реальности, бессмысленность, беспечность существования — все эти оттенки и смыслы вбирает в себя, выражает и воплощает *русская тоска*. Не случаен тот ряд эпитетов, которые прочно соединились с этим понятием, — таких, например, как *смутная* или *беспричинная*, *неизбывная* или *беспросветная*... Все названные определения подчеркивают размытость и туманность этого состояния, его длительность и неопределенность, его безначальность, бесконечность, бескрайность. Синонимичны по отношению к *смутному* и *беспричинному* и такие определения, как *неясный*, *необъяснимый* и т. п. (например, у Лермонтова: «Томим неясною тоскою по стороне своей родной»²⁷; или у Бродского: «Плывет в тоске необъяснимой...»²⁸).

Русская тоска неотделима от русской песни. Сравнение души нации или народа с музыкальным произведением давно стало общим местом, так что можно с уверенностью утверждать: русская тоска нашла свое наиболее полное, адекватное выражение именно в русской песне. Тоска — суть русской народной песни, мелодия народной души, голос народа. Классическую формулу русской песни-тоски дал Гоголь в «Мертвых душах»:

Что в ней, в этой песне? Почему слышится и раздается неумолчно в ушах твоя тоскливая, несущаяся по всей длине и ширине твоей от моря песня? Что в ней, в этой песне? Что зовет и рыдает, и хватает за сердце? <...> Русь, чего же ты хочешь от меня? Какая непостижимая связь таится между нами? (глава XI [Гоголь 1937–1952 (6, ч. 1): 220–221]).

Об этом сказал и Некрасов в стихах о русском народе («Создал песню, подобную стону <...> Где народ, там и стон...»²⁹). Тургенев глубоко запечатлел это единство степного простора, русской широты и удалы, беспечности, бесконечности и т. д. — в пении Якова (рассказ «Певцы», 1850):

Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь, раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль. У меня, я чувствовал, закипали на сердце и поднимались к глазам слезы... [Тургенев 1953: 306].

²⁶ «Бесконечный тупик» — название философского романа Д. Е. Галковского (1994).

²⁷ Поэма «Мцыри», 1839 [Лермонтов 1976: 79].

²⁸ Стихотворение «Рождественский романс», 1961 [Бродский 1992: 150].

²⁹ Стихотворение «Размышления у парадного подъезда», 1858 [Некрасов 1981: 49].

Укажем еще на одну характерно русскую особенность, неотделимую для Тургенева от творческого вдохновения: пьянство. Описанное им состязание народных певцов происходит в деревенском «Притынном кабачке», и все его участники, изливающие в пении свою душу, спешат — до или после творческого акта — утолить жажду. «Я подошел к окошку и приложился лицом к стеклу, — пишет Тургенев. — Я увидел невеселую, хотя пеструю и живую картину: все было пьяно — все, начиная с Якова» [Там же: 308]. Точно так же изобразит «певцов» и Максим Горький в рассказе «Тоска»³⁰.

Однако не буйство или неистовство звучит в пении деревенских рапсодов, а подлинно русское настроение — боль и страдание. Отмечая «какую-то увлекательно беспечную, грустную скорбь», звучавшую в голосе Якова, Тургенев видит в ней проявление его «русскости»: «Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны» [Там же: 306]. Не случайно народная песня сопровождается эпитетами *унылый, грустный, протяжный, однозвучный* и (наиболее характерный из них) — *заунывный*.

«Я до сих пор, — писал Гоголь в 1843 г., — не могу выносить тех заунывных, раздирающих звуков нашей песни, которая стремится по всем беспредельным русским пространствам. <...> Кому при взгляде на эти пустынные, доселе не заселенные и бесприютные пространства не чувствуется тоска, кому в заунывных звуках нашей песни не слышатся болезненные упреки ему самому, тот или уже весь исполнил свой долг, или же он нерусский в души»³¹.

Русская тоска в таком ракурсе предстает как метафора российской жизни, как русская историческая болезнь. Прав ли был Рильке, заявляя вслед за Гоголем³², что из этой «тоски» родились чудотворцы и богатыри русской земли? Думается, отчасти. Это утверждение следует воспринимать скорее как поэтическую гиперболу. Русскую тоску нельзя назвать живительным чувством; это, напротив, рефлектирующее начало, для которого характерны расслабленность, пассивность, бездействие («обломовщина»)³³. Носитель такой «тоски» не в состоянии применить свои силы в созидательном акте. Но в русской тоске сокрыта одновременно и некая национальная потенция. Во всяком случае многим из наших «богатырей» и «чудотворцев» (от Пушкина до Есенина) было свойственно именно это «креативное» состояние, многозначно преломившееся в их творчестве, — от признаний в любви к России и чувства гордости за нее до болезненного отвержения и даже проклятий («И горько проклиная / За то, что ты мне — мать»³⁴).

³⁰ См. примеч. 20.

³¹ «Выбранные места из переписки с друзьями» («Четыре письма к разным лицам по поводу “Мертвых душ”») [Гоголь 1937–1952 (8): 289].

³² Очевидно, Рильке имел в виду известные слова из поэмы «Мертвые души» (глава XI): «Что пророчит сей необъятный простор? Здесь ли, в тебе ли не родиться беспредельной мысли, когда ты сама без конца? Здесь ли не быть богатырю, когда есть место, где развернуться и пройтись ему?»

³³ См., например, характеристику Н. М. Рожалина в письме А. И. Кошелева к В. Ф. Одоевскому (1832): «...ничем не занимается; ничего делать не хочет, тоскует, воображает, что должен скоро умереть» [Медовой 2000: 214].

³⁴ Стихотворение «О Родина!», 1917 [Есенин 1977–1980 (4): 141].

Русская тоска уникальна. Да, ее можно воспроизвести в другом языковом поле, но она непереводаема в своем метафизическом измерении. Читатель иной культуры не услышит всей полноты и многозначности этого слова. Глубинный смысл русской тоски для него закрыт — слишком уж не совпадают реальности. Трудно представить себе, скажем, «голландскую» или «швейцарскую» тоску, которая *плетется* (да еще на *тощей* лошаденке!).

Рильке оказался прав. Чутьем гениального поэта он уловил в русском слове именно ту самую «непостижимую связь» между тоской и страной, что коренится в национальном подсознательном, а потому неумолимо теряется при попытке перевода. Воссоздать эту связь средствами другого языка, внедрить в чужую иноязычную среду — практически невозможно.

* * *

Завершая свои «тоскливые» размышления, я хотел бы коснуться и российской современности. Тем более что степная кобылица, непаханные степи, однозвучный колокольчик и даже пресловутое русское бездорожье все более отступают ныне (в эпоху цифровой цивилизации и путешествий в виртуальном пространстве) в область седой старины и классической литературы.

В 1998 г. появилась статья Дениса Драгунского «Тоска по Родине», начинавшаяся словами «Я тоскую по Родине, по родной стороне моей» [Драгунский 1998: 10]. Автор «тоскует» по стране, которая распалась и тем самым лишилась своей идентичности. «...Моя страна, Россия, — печалится Драгунский, — утратила некое неуловимое, но, возможно, главное свое качество — утратила подлинность» [Там же]. Речь, однако, идет не столько об СССР, сколько об устоявшихся формах национального бытия. России как единого взаимоприемлемого Текста, рассуждает автор, более не существует; осталась лишь память о «больших идеях», объединенных названием «Русская идея». Драгунский напоминает о двух ее проповедниках: Вл. Соловьеве с его примиренческой утопией Вселенской церкви и Достоевском, для которого эта идея соединяла в себе русскую тоску, «истинно русского человека» и великую «предназначенную» цель (славянское единение, контроль над проливами Босфор и Дарданеллы и т. п.³⁵). Неосуществимость или неосуществленность этой «великой миссии» была, как известно, источником «тоски» самого Достоевского. Однако то, о чем пишет Драгунский, в корне отличается от великодержавной тоски Достоевского; это — чувство российского человека 1990-х годов, разочарованного неудачей либерального проекта, не удовлетворенного собой и страной, которая как бы сохранилась, но которой на самом деле нет («томительное чувство неисполненного долга, нерешенной задачи», — формулирует Драгунский [Там же: 12]). Остались, хотя и в измененном виде, государственные границы, язык и, конечно, люди (большинство населения), которых ничто не объединяет, — ни политика, ни экономика, ни церковь, ни культура, ни чувство «духовной общности». Не говоря уже о политических партиях или харизматичных вождях.

Эта картина несбывшейся страны — той, которая была или должна была возникнуть в 1990-е годы, но так и не состоялась, — безрадостна. Перед нами

³⁵ «...Константинополь, рано ли, поздно ли, а должен быть наш» [Достоевский 1983: 65]. О «тоске» и «тревожных героях» в романах Достоевского см.: [Бокова 2014].

две стороны одной медали: созерцание родины в ее нынешнем виде, вызывающее тягостное чувство, — с одной стороны; и тоска по истинной, но не осуществившейся родине, — с другой. России как целостного духовного пространства более не существует, и единственная реальность, которая нам остается, — это ностальгическая тоска по стране, ушедшей в прошлое и несостоявшейся в настоящем. Таков, если угодно, современный российский *дискурс*.

Источники

- Анненский 1959 — *Анненский И.* Стихотворения и трагедии. М.: Сов. писатель, 1959. (Б-ка поэта. Большая сер.).
- Бердяев 1907 — *Бердяев Н.* О новом русском идеализме // Бердяев Н. *Sub specie aeternitatis*. Опыты философские, социальные и литературные (1902–1906 г.). СПб.: Изд. М. В. Пирожкова, 1907. С 152–190.
- Бердяев 1989 — *Бердяев Н.* Собр. соч. Т. 1: Самопознание (опыт философской автобиографии). 3-е изд. Paris: YMCA-PRESS, 1989.
- Блок 1997 — *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 3: Стихотворения. Кн. 3 (1907–1916). М.: Наука, 1997.
- Бродский 1992 — *Бродский И.* Соч. Т. 1. СПб.: Пушкинский фонд, 1992.
- Волошин 2003 — *Волошин М.* Собр. соч. Т. 1: Стихотворения и поэмы. М.: Эллис Лак, 2003.
- Вяземский 1986 — *Вяземский П. А.* Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1986. (Б-ка поэта. Большая сер.).
- Гоголь 1937–1952 — *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: [В 14 т.]. Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1937–1952.
- Даль 1882 — Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля. 2-е изд., испр. и значительно умноженное по рукописи автора. Т. 4: Р — V. СПб.; М.: Изд. М. О. Вольфа, 1882.
- Достоевский 1983 — *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 25: Дневник писателя за 1877 год. Январь — август. Л.: Наука; Ленинград. отд-е, 1983.
- Драгунский 1998 — *Драгунский Д.* Тоска по Родине // Дружба народов. 1998. № 3. С. 10–19.
- Есенин 1977–1980 — *Есенин С.* Полн. собр. соч.: В 6 т. М.: Худ. лит., 1977–1980.
- Иванов 1979 — *Иванов В. И.* Собр. соч. [Т.] 3. Bruxelles: Foyer oriental chrétien, 1979.
- Ильин 1997 — *Ильин В.* Чайковский, Тургенев и Толстой // Ильин В. Эссе о русской культуре. СПб.: Акрополь, 1997. С. 77–93.
- Клюев 1922 — *Клюев Н.* Львиный хлеб. М.: Наш путь, 1922.
- Лермонтов 1976 — *Лермонтов М.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2: Поэмы и повести в стихах. М.: Худ. лит., 1976.
- Минский, Добролюбов 1995 — *Минский Н., Добролюбов А.* Стихотворения и поэмы. СПб.: Гуманитарное агентство «Академ. проект», 1995. (Нов. б-ка поэта).
- Надсон 1962 — *Надсон С.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л.: Сов. писатель, 1962. (Б-ка поэта. Большая сер.).
- Некрасов 1981 — *Некрасов Н.* Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. Т. 2: Стихотворения 1855–1866 гг. Л.: Наука, 1981.
- Орешин 1927 — *Орешин П.* Родник: Стихи. Т. 3. М.; Л.: Гос. изд-во, 1927.
- Песни 1963 — Песни и романсы русских поэтов / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. В. Е. Гусева. М.; Л.: Сов. писатель, 1963. (Б-ка поэта. Большая сер.).

- Пушкин 1949 — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. в одном томе. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1949.
- Рильке 1971 — *Рильке Р.-М.* Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М.: Искусство, 1971.
- ССРЛЯ (15) — Словарь современного русского литературного языка. Т. 15. М.; Л.: Изд-во Академии Наук СССР, 1963.
- Тургенев 1953 — *Тургенев И. С.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 1: Записки охотника. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1953.
- Федотов 1991 — *Федотов Г. П.* На поле Куликовом // Федотов Г. П. Судьба и грехи России: Избр. ст. по философии русской истории и культуры. Т. 1. СПб.: София, 1991. С. 102–122.
- Цветова 1994 — *Цветова М.* Собр. соч.: В 7 т. Т. 2: Стихотворения. Переводы. М.: Эллис Лак, 1994.
- Хазанов 2012 — *Хазанов Б.* Миф Россия. Очерки романтической политологии. СПб.: Алетейя, 2012.
- Чичибабин 2002 — *Чичибабин Б. А.* В стихах и прозе. 3-е изд., испр. Харьков: Фолио, 2002.
- Rilke 1997 — *Rilke R. M.* Sämtliche Werke. Bd. 7: Übertragungen. Frankfurt am Main; Leipzig: Insel, 1997.

Литература

- Барзах 1996 — *Барзах А.* Тоска Анненского // Митин журнал. Вып. 53. 1996. С. 97–124.
- Бокова 2014 — *Бокова О. А.* Концепт «тоска» в идиостиле Ф. М. Достоевского // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 1 (31): В 2 ч. Ч. 2. С. 35–37.
- Димитрова 2001 — *Димитрова Е. В.* Трансляция эмотивных смыслов русского «тоска» во французскую литературу: Дисс. ... канд. филол. наук / Волгоград. гос. пед. ун-т. Волгоград, 2001.
- Зализняк и др. 2005 — *Зализняк Анна А., Левонтина И. Б., Шмелев А. Д.* Ключевые идеи русской языковой картины мира. М.: Языки славянской культуры, 2005.
- Медовой 2000 — *Медовой М. И.* «Вечно обязан Риму». Искания С. П. Шевырева (1829–1834) // Russian Studies = Études russes = Russische Forschungen: Ежеквартальник русской филологии и культуры. Vol. 3. № 3. С. 102–131.
- Мильчина 2019 — *Мильчина В.* Хроники постсоветской гуманитарной науки. Банные, Лотмановские, Гаспаровские и другие чтения. М.: Нов. лит. обозрение, 2019.
- Чеснокова 2012 — *Чеснокова Л. В.* Тоска как национальный концепт русской культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2012. № 9 (23): В 2 ч. Ч. 1. С. 95–100.
- Asadowski 1986 — *Rilke und Rußland. Briefe, Erinnerungen, Gedichte* / Hrsg. von K. Asadowski. Berlin; Weimar: Aufbau-Verlag, 1986.
- Wierzbicka 1990 — *Wierzbicka A.* Duša (= soul), toska (= yearning), sud'ba (= fate): Three key concepts in Russian language and Russian culture // Metody formalne w opisie języków słowiańskich / Pod red. Z. Salonięgo. Białystok: Dział Wydawn. Filii UW w Białymstoku, 1990. P. 13–36.

References

- Asadowski, K. (Ed.). *Rilke und Rußland. Briefe, Erinnerungen, Gedichte*. Berlin: Aufbau-Verlag. (In German).

- Barzakh, A. (1996). *Toska Annenskogo* [Annensky's 'Yearning']. *Mitin zhurnal* [Mitya's journal], 53, 97–124. (In Russian).
- Bokova, O. A. (2014). Kontsept "toska" v idiostile F. M. Dostoevskogo [The concept of "melancholy" in F. M. Dostoyevsky's individual style]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki* [Philological Sciences. Issues of Theory and Practice], 2014(1(31)), Part 2, 35–37. (In Russian).
- Chesnokova, L. V. (2012). *Toska kak natsional'nyi kontsept russkoi kul'tury* [Yearning as a national concept in Russian culture]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice], 2012(9(23)), Part 1, 95–100. (In Russian).
- Dimitrova, E. V. (2001). *Translatsiia emotivnykh smyslov russkogo "toska" vo frantsuzskuiu literaturu* [Translation of emotive meanings of Russian *toska* into French literature] (Unpublished Cand. Sci. (Philology) thesis, Volgograd State Pedagogical University). Volgograd. (In Russian).
- Medovoi, M. I. (2000). "Vechno obiazan Rimu". Iskaniiia S. P. Shevyreva (1829–1834) ["Obliged to Rome forever": S. P. Shevyrev's searching, 1829–1834]. *Russian studies = Études russes = Russische Forschungen*, 3(3), 102–131. (In Russian).
- Milchina, V. (2019). *Khroniki postsovetskoi gumanitarnoi nauki. Bannye, Lotmanovskie, Gasparovskie i drugie chteniia* [Chronicles of post-Soviet humanities. Bannye Readings, Lotman Readings, Gasparov Readings and others]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Wierzbicka, A. (1990). *Duša* (= soul), *toska* (= yearning), *sud'ba* (= fate): Three key concepts in Russian language and Russian culture. In Z. Saloni (Ed.). *Metody formalne w opisie języków słowiańskich*, 13–36. Białystok: Dział Wydawn. Filii UW w Białymstoku.
- Zaliznyak, Anna A., Levontina, I. B., Shmelev, A. D. (2005). *Kliuchevye idei russkoi iazykovoi kartiny mira* [Key ideas of the Russian linguistic worldview]. Moscow: Iazyki slavianskoi kul'tury. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Константин Маркович Азадовский
независимый исследователь
Россия, Санкт-Петербург
✉ azadovski@mail.ru

Information about the author

Konstantin M. Azadovsky
Independent Researcher
Russia, St. Petersburg
✉ azadovski@mail.ru

А. Б. Блюмбаум

ORCID: 0000-0001-7074-1224

✉ ablumbaum@eu.spb.ru

Европейский университет в Санкт-Петербурге
(Россия, Санкт-Петербург)

МАТЕРИАЛ, ДЕФОРМАЦИЯ И ЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВОВЗНАНИЕ: ИЗ КОММЕНТАРИЯ К «ВОСКОВОЙ ПЕРСОНЕ» ЮРИЯ ТЫНЯНОВА

Аннотация. В своих теоретических работах Юрий Тынянов описывал создание художественного произведения как почти насильственную деформацию материала придуманной автором семантической конструкции. Тем не менее изучение литературных текстов Тынянова показывает, что в своей художественной практике он находил в самом материале своего рода «подсказки», которые делали его пригодным для деформации. Такая «подсказка» проанализирована в данной статье. Речь идет об одном из начальных фрагментов «Восковой персоны», где автор использует знаменитый эпизод из истории ренессансной археологии — находку в 1485 г. трупа молодой римлянки, поразившего современников своей удивительной сохранностью. Тынянов вводит важный мотив — тело было настолько совершенным, что «некоторые» считали его восковой статуей, сделанной Рафаэлем, Верроккьо или Орсино Бенинтенди, что со всей очевидностью является префигурацией фантазматического посмертного присутствия умершего Петра в виде его воскового изображения. Однако в свидетельствах о находке 1485 г. ничего такого нет — именно потому этот мотив требует интерпретации. Анализ показывает, что встроить историю 1485 г. в повесть Тынянову удалось благодаря опубликованной в 1883 г. статье знаменитого венского историка искусства Генри Тоде. В своей статье Тоде высказал предположение о том, что два изображения — рисунок женской головы из венской Альбертины (приписывавшийся Рафаэлю) и восковой портрет из лилльского музея изящных искусств (также приписывавшийся Рафаэлю, а кроме того, связывавшийся с творчеством Андреа Верроккьо и Орсино Бенинтенди) — были сделаны с найденного в 1485 г. тела римлянки. Именно в этой работе Тоде автор «Восковой персоны» обнаружил возможность важнейшей для его произведения семантической двусмысленности, того неразличения оригинала и его воскового изображения, на котором строится повесть.

Ключевые слова: русская литература, русский формализм, Юрий Тынянов, «Восковая персона», венское искусствознание XIX века, Генри Тоде, восковые портреты

Для цитирования: Блюмбаум А. Б. Материал, деформация и европейское искусствознание: из комментария к «Восковой персоне» Юрия Тынянова // Шаги/Steps. Т. 6. № 3. 2020. С. 184–198. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-184-198.

Благодарности. Мне хотелось бы поблагодарить Елену Глуховскую, Георгия Левинтона, Бориса Маслова, Алексея Наумова, Никиту Охотина и Илону Светликову за помощь в работе. Моя особая признательность — Дмитрию Калугину.

Статья поступила в редакцию 25 октября 2019 г.

Принято к печати 8 декабря 2019 г.

Shagi / Steps. Vol. 6. No. 3. 2020
Articles

A. B. Blumbaum

ORCID: 0000-0001-7074-1224

✉ ablumbaum@eu.spb.ru

*European University at St. Petersburg
(Russia, St. Petersburg)*

MATERIAL, DEFORMATION AND EUROPEAN ART HISTORY: A NOTE ON “THE WAX PERSON” BY YURI TYNIANOV

Abstract. In his theoretical works, Yuri Tynianov described the creation of an artistic work as an almost violent deformation of the material by a semantic construction invented by the author. Nevertheless, study of literary texts written by Tynianov shows that in his own artistic practice he used to find in the material itself a kind of “clue” that made the material suitable for deformation. One of these “hints” is analyzed in this article. This is one of the initial fragments of his well known novella “The Wax Person” (published in 1931), where the author uses a famous episode from the history of Renaissance archeology — the discovery in 1485 of the corpse of a young Roman woman which astounded contemporaries with its amazing state of preservation. In the fragment, analyzed in the article, Tynianov introduced an important motive — the body was so perfect that “some thought” it was a wax statue made by Raphael, Verrocchio or Orsino Benintendi, which is clearly the prefiguration of the fantasmatic posthumous presence of the deceased Peter the Great in the form of his wax effigy — that is, the most important part of the plot structure of the novella. However, in the evidence of the 1485 find there is nothing of the kind — that is why this motive requires interpretation. My analysis shows that the story of 1485 was embedded in Tynianov’s novella due to an article published in 1883 by the famous Viennese art historian Henry Thode. In his article,

Thode suggested that two portraits, a drawing of a female head from Vienna's Albertina (attributed to Raphael) and a wax portrait from the Lille Museum of Fine Arts (also attributed to Raphael, and, in addition, associated in some way with the works of Andrea Verrocchio and Orsino Benintendi), were based on the body of the Roman woman found in 1485. It was in this study by Thode that the author of "The Wax Person" discovered the possibility of the semantic ambiguity which is most important for his novella and on which the story is based — a kind of confusion between the original and its wax image.

Keywords: Russian literature, Russian formalism, Yuri Tynianov, "The Wax Person", 19th century Viennese art history, Henry Thode, wax portraits

To cite this article: Blumbaum, A. B. (2020). Material, deformation and European art history: A note on "The Wax Person" by Yuri Tynianov. *Shagi / Steps*, 6(3), 184–198. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-184-198.

Acknowledgements. I would like to thank Elena Glukhovskaya, George Levinton, Boris Maslov, Alexey Naumov, Nikita Okhotin and Ilona Svetlikova for their help. My special appreciation goes to Dmitry Kalugin.

Received October 25, 2019

Accepted December 8, 2019

В первой главе повести «Восковая персона» Бартоломео Растрелли вместе со своим подмастерьем Лежандром приходит к Меншикову для того, чтобы получить подряд на изготовление воскового изображения еще живого на тот момент Петра. Рассказывая «покровитель искусств» «дуку Ижорскому» о древнем, «еще со времен даже римских императоров» искусстве создания посмертных восковых скульптур, Растрелли неожиданно обращается к эпизоду из истории ренессансной археологии — находке в апреле 1485 г. трупа молодой римлянки, поразившего современников своей удивительной сохранностью:

И наконец, оказалось еще следующее: лет двести назад нашли в итальянской земле девушку, девушка была как живая, и все было как живое и сверху и сзади. То была, одни говорили, статуя работы известного мастера Рафаила, а другие говорили, что Андрея Верокия или Орсиния.

И тут Растреллий захохотал, как смеется растущее дитя: его глаза скрылись, нос сморщился, и он крикнул, торопясь:

— Но то была Юлия, дочь известного Цицерона, живая, то есть не живая, но сама природа сделала со временем ее тем веществом. — И Растреллий захлебнулся. — И то вещество — воск [Тынянов 1935: 161].

В данном фрагменте Тынянов вводит важнейшие для смысловой структуры «Восковой персоны» мотивы неразличения живого и мертвого («девушка

была как живая», «живая, то есть не живая»), а также изображения и оригинала — Растрелли неслучайно описывает церопластику как «искусство изящное и самое верное, так что нельзя портрет отличить от того человека, с которого портрет делан» (подробнее см.: [Блюмбаум 2002: 59–134]). При этом, разворачивая топику неразличения (найденное тело римлянки как восковая статуя), Тынянов дает весьма странную мотивировку — «сама природа», как говорит Растрелли, превратила Юлию в воск. Писатель демонстративно «деформирует» материал, вписывает его в определенную семантическую конструкцию, словно иллюстрируя один из основных тезисов своей теории искусства, согласно которой только «специфическое пользование материалом», наделение его «специфической функцией» превращает материал в полноценный элемент произведения, интегрирует его в художественный текст [Тынянов 1977: 330]. При этом бросающаяся в глаза абсурдность рассказа скульптора должна, по всей видимости, привлечь внимание читателя к магистральному для повести смысловому ходу, перечеркивающему миметические мотивировки, радикально расподобляющему литературный текст по отношению к любой знакомой читателю реальности.

Упоминание «Андрея Верокия и Орсиния» в качестве предполагаемых авторов воскового изображения, как мы увидим далее, может быть прокомментировано довольно просто — имя «Рафаила», т. е. Рафаэля в данном контексте оказывается менее тривиальным. Как бы то ни было, среди источников, которыми мог пользоваться (и, по-видимому, пользовался) Тынянов, есть тексты, объясняющие, на наш взгляд, появление имени Рафаэля вместе с именами Андреа Верроккьо и Орсино Бенинтенди в контексте апрельской находки 1485 г., а также дающие некоторые мотивировки или, если угодно, своего рода подсказки для превращения найденного в конце XV в. тела молодой римлянки в восковое изображение.

1

В связи с использованием Тыняновым истории 1485 г. уже приходилось упоминать [Блюмбаум 2002: 63–64] исследование Якоба Буркхардта «Культура Италии в эпоху Возрождения» и роман Дмитрия Мережковского «Леонардо да-Винчи» — значимые для автора «Восковой персоны» тексты, в которых речь шла о находке тела «Юлии, дочери известного Цицерона» и где возникали мотивы, актуальные для смысловой структуры повести, в частности, для уже упоминавшейся топики неразличения. Так, опираясь на свидетельства современников открытия, Буркхардт отмечает поразительную сохранность тела через образность недавно наступившей смерти: тело Юлии было «таким гибким, как у только что умершей 15-летней девочки» («...so beweglich gewesen wie die eines eben gestorbenen Mädchens von 15 Jahren» [Burckhardt 1885: 208]). Мережковский, безусловно обращавшийся к знаменитой книге базельского историка (хотя, конечно, и не только к ней), несколько переиначивает мотив, на котором строится текст Буркхардта — теперь тело мертвой девушки кажется не только что умершим, а живым, «как будто спящим. Румянец жизни не сошел с лица. Казалось, дышит» [Мережковский 1922: 34].

Для Мережковского образность мертвого тела римлянки, кажущегося живым, обладала идеологическим измерением, семантикой вечно живой (или воскресающей) античности, которая в трилогии «Христос и Антихрист» со-

отнесена с его прочтением антихристианских текстов Ницше. Как известно, трилогия Мережковского строится на глобальном конфликте язычества и христианства, воспринятом в немалой степени через концептуальную призму автора «Генеалогии морали» и «Антихриста». Язычество в данной перспективе соотносилось с самой жизнью (понятой прежде всего биологически), враждебность к которой, с точки зрения Ницше, воплощали антивитальные и «слабые» иудаизм и порожденное им христианство. Возвращение «языческих богов», путешествующих из одного романа трилогии в другой, по-видимому, строилось на ницшевской идее «вечного возвращения»¹, die strahlende Lebensapotheose по выражению Лу Андреас-Саломе — вечного возвращения неумирающей жизни, наиболее подробно описанного в «Так говорил Заратустра» [Cancik 2000: 107–120]. Использование Мережковским в данном контексте символики вечно живой античной телесности, неумирающей языческой плоти можно истолковывать как точное, хотя и несколько лобовое воплощение одного из важнейших тезисов ницшевской антихристианской Lebensphilosophie, где понимание язычества и иудаизма/христианства соотнесено в том числе с расовыми категориями [Ibid.: 122–149]².

В соответствии с основным идейным конфликтом своей трилогии Мережковский подает и финал истории Юлии. Если Буркхардт сообщает лишь о том, что тело, выставленное на всеобщее обозрение, было ночью похоронено по приказу папы Иннокентия VIII, то в романе Мережковского тайные похороны прекрасной Юлии обретают религиозную подоплеку — страх римского первосвященника перед поклонением народа языческой красоте³. И мотив кажущегося живым давно умершего тела юной римлянки, и поспешные, тайные похороны соблазнительной язычницы вписываются в ницшеанский слой романа⁴.

¹ В исследованиях, посвященных Мережковскому, уже отмечался его интерес к идее «вечного возвращения», см., например: [Kalb 2018: 55, 62].

² С этим, по всей вероятности, связано появление в текстах Мережковского (в частности, в книге «Л. Толстой и Достоевский») расовой топики особого чувства природы (= жизни) у арийца и отсутствие такого чувства у семита — арийского, языческого «воскресения плоти» (с которым мы сталкиваемся в «Леонардо да Винчи») и семитского «умерщвления плоти», например: «Здесь, в последней глубине Семитства, — какой перегиб, перевал к Арийству — от выжженной мертвой пустыни Израиля, где дымятся лишь остатки жертв — к цветущему Божьему саду, новому раю, где виноградные лозы, и птицы, и колосья, и белые лилии, и белые голуби рядом с мудрыми змеями — вся многообразная, многоязычная “Божья тварь” — все живое, животное и растительное — какой невероятный поворот от умерщвления плоти к воскресению Плоти! Как будто, достигнув крайнего предела и острия своего, Семитство преломляет, преодолевает себя и возвращается к началу своему; как будто два противоположные гения мировой культуры — дух семитский и арийский, дух смерти и жизни сквозь все века и народы тяготели, стремились друг к другу и, наконец, вдруг встретились, как два полюса, две половины, два *пола* мира для какого-то последнего слияния, соединения — символа, для какой-то готовящейся вспыхнуть искры последнего пожара» [Мережковский 2000: 137, курсив автора]. Эти идеологические конструкции позднее будут подхвачены Блоком в статье «О иудаизме Гейне», где речь пойдет об особом чувстве природы у арийца и т. п., см. об этих мотивах у Блока: [Блюмбаум 2017: 180–181, 231]. О топике особого арийского чувства природы см. также: [Svetlikova 2013: 172–173].

³ «Несметная толпа не отходила от гроба. Из далеких стран приезжали взглянуть на нее, ибо Юлия была так прекрасна, что если бы можно было описать прелесть ее, то невидевшие не поверили бы. Папа испугался, узнав, что народ поклоняется мертвой язычнице, и велел ночью тайно похоронить ее у ворот Пинччанских» [Мережковский 1922: 34].

⁴ Рецепция Мережковским текстов Ницше, безусловно, не являлась лишь дотошным реплицированием; о некоторых аспектах специфики прочтения Мережковским Ницше см.: [Коренева 1991].

Продолжая смысловую линию вечно живой античности, далее Мережковский вводит эпизод с другой археологической находкой — древней статуей Венеры, причем совершенный античный мрамор кажется герою романа, ученику Леонардо Джованни Бельтраффио, живым:

И Джованни увидел на дне ямы, между кирпичными стенами, белое голое тело. Оно лежало, как мертвое в гробу, но казалось не мертвым, а розовым, живым и теплым в колеблющемся отблеске факелов [Мережковский 1922: 36].

Данный фрагмент вполне вписывается в традицию, у истоков которой стоял Винкельманн, превративший, как хорошо известно, античную скульптуру в своего рода эмблематическое воплощение античного мирозерцания. При этом Мережковский вводит образность кажущейся живой статуи, что может быть соотнесено с ходовой топикой оживания античного скульптурного изображения как символа возвращения античности [Блюмбаум 2008]. Прозрачный параллелизм тела римской девушки, с которой не сошел «румянец жизни», и кажущейся живой статуи⁵ (поданной при этом как мертвое и при этом «живое» тело «в гробу») мог подтолкнуть Тынянова к превращению мертвой и при этом «живой» Юлии в изображение, заставив его при этом изменить идеологические мотивировки семантической двойственности в романе Мережковского, выстроив смысловую конструкцию повести на основе своих представлений о «колеблющейся» литературной семантике и пр.

Следует при этом отметить, что в романе Мережковского возникает занимательная деталь, отсутствующая в тексте Бурхардта, — автор «Воскресших богов» почему-то описывает найденное тело Юлии как «покрытое воском» [Мережковский 1922: 34], что безусловно также могло помочь Тынянову в трансформации трупа в восковую статую. Вместе с тем в книге Бурхардта мы также находим важную догадку, связанную с воском, — пытаюсь объяснить изумление очевидцев прекрасной сохранностью тела, Бурхардт предположил, что на голове Юлии лежала раскрашенная восковая маска («Wahrscheinlich war über den Kopf der Leiche eine farbige Maske des idealen Stiles aus Wachs oder etwas ähnlichem modelliert» [Burckhardt 1885: 209]). На первый взгляд кажется, что текстов Бурхардта и Мережковского было бы вполне достаточно для того, чтобы строить правдоподобные предположения о работе Тынянова над «Персоной», в частности, над тем, какие ассоциации, обнаруженные в источниках, помогли, подсказали ему возможность деформировать, «слопать» исторический материал семантической конструкцией. Тем не менее этих источников было больше.

2

В данном случае следует, как кажется, обратиться к примечаниям, которыми Бурхардт снабдил свое исследование. При этом сразу же необходимо оговорить, что Тынянов мог найти тексты, о которых пойдет речь далее, и не-

⁵ Ср. описание Мережковским Акрополя: «Надо ощупывать каждую выпуклость мрамора, пожелтевшего от древности, золотистого, пропитанного солнечным светом, тепло, как живое тело» [Мережковский 2007: 12].

зависимо от книги базельского историка, хотя его интерес к библиографии интересующего нас места «Культуры Италии» весьма правдоподобен. Как бы то ни было, повествование о находке 1485 г. Буркхардт сопровождает ссылками на ряд источников и исследований, связанных и с обстоятельствами обнаружения тела молодой римлянки, и с традицией восковых изображений.

Для наших целей необходимо обратить внимание на работы, посвященные женскому восковому изображению из лилльского музея изящных искусств, которое к 1880-м годам уже становилось предметом целого ряда высказываний специалистов. Эти реплики были проанализированы в важной работе, на которую ссылался обновлявший библиографию своего капитального исследования Буркхардт, — а именно в появившейся в 1883 г. в «*Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*» статье известного венского, а затем гейдельбергского искусствоведа Генри Тоде о находке трупа молодой римлянки в 1485 г. [Thode 1883].

Суммировавший всю информацию о восковом изображении Тоде напомнил, что лилльская голова входила в состав знаменитой коллекции Жана-Батиста Викара, ставшей основой лилльского музея. Викар не прояснил провенанс вещи, отметив только, что голова относится ко времени Рафаэля, — именно как «восковая голова эпохи Рафаэля» предмет значился в музейном каталоге («*Tête de cire du temps de Raphael*»). Тоде указал на существование двух точек зрения, касающихся датировки лилльского изображения: согласно первой, данный предмет был изготовлен в античную эпоху; исследователи, придерживавшиеся второй, полагали, что временем его изготовления является XV в., эпоха Возрождения [Ibid.: 76].

По мнению исследователя, на первый взгляд голова кажется античной, однако при ближайшем рассмотрении несомненным оказывается ее ренессансное, а еще точнее — флорентийское происхождение. И хотя Тоде согласился с уже высказывавшимся предположением о том, что портрет был сделан кем-то из окружения Андреа Верроккьо, он тем не менее отметил двойственный характер вещи, демонстрирующей одновременно римские черты и отчетливо ренессансную проработку носа, глаз и ушей. Тоде высказал гипотезу о том, что у воскового портрета из лилльского музея был некий античный оригинал. Венский исследователь упомянул существование римской традиции посмертных восковых масок, которые, например, клали в могилы вместо голов усопших; нетрудно представить себе, что итальянский мастер мог использовать римский восковой портрет как образец.

Для подтверждения этой точки зрения Тоде обратился к рисунку из венской Альбертины, изображающему голову молодой женщины. Он истолковал рисунок, приписывавшийся Рафаэлю (чье предполагаемое авторство Тоде также упомянул), как изображение мертвой девушки и указал на сходство его и лилльского воскового портрета, предположив при этом существование какого-то общего оригинала (*Vorbild*), а также отметив большую представленность древнего римского колорита в рисунке, чем в восковой голове. На основании этого последнего наблюдения Тоде сделал вывод о том, что рисунок был сделан «не с пластического оригинала, а с натуры» [Ibid.: 80]. И, наконец, процитировав фрагмент исследования Буркхардта, где речь шла о находке 1485 г., Тоде пришел к выводу о том, что оригиналом, общим для рисунка и восковой

головой (с ее одновременно античными и ренессансными чертами), стало обнаруженное тело Юлии, которое он, как бы предвосхищая роман Мережковского, назвал «символом воскрешения древности» («Symbol der Auferstehung des Alterthumes» [Ibid.: 81])⁶.

Далее Тоде обратился к анализу исторических источников, в которых зафиксированы сведения о происшествии 1485 г. и, в частности, описание найденного тела — к «Римскому дневнику» Гаспара Понтани, известного как Нантипорто, к дневнику Стефано Инфессуры и хронике Перуджии, написанной Франческо Матараццо. Опуская целый ряд деталей, отметим, что описания, представленные в проанализированных источниках, содержат мотивы, на которых строятся тексты Буркхардта (напрямую ссылавшегося на ряд свидетельств), Мережковского и Тынянова: если Нантипорто (к свидетельству которого Тоде отнесся скорее пренебрежительно) и Матараццо, которым следует Буркхардт, описывают внешний вид тела как «только что умершего» («как будто умерла незадолго до этого») у Нантипорто, «казалась только что умершей» у Матараццо⁷), то Инфессура, дневнику которому Тоде отдает явное предпочтение, считая его наиболее надежным и важным свидетельством, пишет, что девушка выглядела так, как будто была «все еще жива» («*acsi etiamnum viveret*» [Ibid.: 83]), — предлагая вариант, которым воспользуются Мережковский и Тынянов.

Следует также отметить, что в дневнике Нантипорто утверждалось, что невозможно было определить пол найденных, хотя и чудесно сохранившихся останков⁸; при этом Инфессура напрямую писал о том, что люди считали, будто найденное тело — труп дочери Цицерона Юлии⁹, в то время как Матараццо цитировал текст эпитафии, где шла речь о «Юлии, дочери Клавдия» («*Julia filia Claudi*») [Ibid.: 85]), — этот фрагмент хроники Перуджии Тоде счел подтверждением того, что указание Инфессуры не было выдумкой [Ibid.: 87].

Установив в качестве неоспоримого факта находку в 1485 г. прекрасно сохранившегося тела римлянки Юлии, «дочери Клавдия»¹⁰, Тоде обратил внимание на утверждение Инфессуры, что на тело приходили посмотреть художники, которые хотели запечатлеть прекрасную римлянку, благодаря чему, как

⁶ Семантически сходным с романом Мережковского образом («воскрешение языческой красоты») использует, следуя свидетельству Стефано Инфессуры (см. далее), сюжет 1485 г. Анатоль Франс в лекциях 1909 г. о Рабле и в «Восстании ангелов» (1914) — на роман Франса мое внимание любезно обратил Георгий Левинтон. В своей давней работе Левинтон отметил возможную значимость этого фрагмента «Восстания ангелов» для истолкования «Египетской марки» [Левинтон 1977: 212–213, 229]. По предположению Левинтона, вы сказанному в письме, круг контекстов Мандельштама, по-видимому, стоит расширить за счет Буркхардта, Мережковского и, возможно, Тоде, лекции которого Мандельштам слушал в Гейдельберге [Нерлер 1994: 34–36].

⁷ «...come se fusse morto poco prima», «...che appena pareva morta» [Thode 1883: 82, 85].

⁸ «Non si sa certo, se fusso maschio o femmina» [Thode 1883: 82].

⁹ «Et creditur fuisse corpus Juliae Ciceronis filliae» [Thode 1883: 83].

¹⁰ Суммируя показания источников, Тоде следует Инфессуре и указывает, что, будучи выставленным на всеобщее обозрение, тело стало чернеть под воздействием воздуха и было похоронено у Пинчианских ворот тайком по приказу папы Иннокентия VIII, раздраженного почти религиозными почестями, которые воздавались язычнице [Thode 1883: 87]). Иными словами, в своем романе Мережковский опирался не только на ницшеанские дихотомии, но и на источники, конечно, соответствующим образом истолкованные.

полагал венский исследователь, и появились, с одной стороны, восковое изображение из лилльского музея, а с другой — рисунок из венской Альбертины.

Немаловажным вопросом стало авторство анализируемых изображений, прежде всего восковой головы, атрибуционная история которой очень хорошо известна¹¹. На протяжении некоторого времени бытовала, по-видимому, устная традиция, приписывавшая создание портрета Рафаэлю, которая, как можно предположить, поддерживалась лилльскими хранителями. Тем не менее к 1850-м годам она была основательно поставлена под сомнение, и, в частности, в лилльском каталоге собрания Викара восковая голова подавалась как объект, восходящий к античности [Wicar 1856: 315–317]¹². В 1859 г. кандидата на роль автора лилльского воска предложил знаменитый французский историк искусства и политический деятель Жюль Ренувье, а в 1878 г. его гипотеза со ссылкой на предшественника была повторена другим французским искусствоведом Луи Гонсом, мнения которого неоднократно обсуждаются в статье Тоде. Ренувье и Гонс сочли неправдоподобным авторство Рафаэля (как пишет Гонс, «l'attribution fantasiste»), полагая при этом, что лилльская восковая голова была изготовлена кем-то из окружения Верроккьо, а именно мастером Орсино Бенинтенди, причем оба ссылались на жизнеописание Верроккьо, написанное Вазари¹³ [Renouvier 1859: 336–341; Gonse 1878: 204–205]¹⁴. Вслед за Луи Гонсом Тоде также отказал Рафаэлю в авторстве лилльского изображения, заметив, тем не менее, что построенная на основании текста Вазари концепция французского историка искусства является всего лишь гипотезой, остающейся, впрочем, единственной — при отсутствии других претендентов и доказательств Тоде счел целесообразным повторить предположение о связи лилльской вещи со школой Андреа Верроккьо. При этом вопрос о том, был ли

¹¹ И во второй половине XIX столетия, и на рубеже веков появляются историографии атрибуции лилльского портрета, см., в частности, второе издание книги Антона Шпрингера «Рафаэль и Микеланджело» [Springer 1883: 367–368], где учтены в том числе работы Тоде и Хюльзена (см. далее), а также статью Франца Викохофа [Wickhoff 1901: 822–825]. На сегодняшний день о лилльском портрете существует весьма профессиональная историографическая статья во французской Википедии (https://fr.wikipedia.org/wiki/Tête_de_cire).

¹² Это позволило Антону Шпрингеру в 1878 г. в первом издании его авторитетного исследования «Рафаэль и Микеланджело» (бегло отмеченном в статье Тоде), упомянув портрет в контексте биографии Рафаэля (что, безусловно, указывает на чрезвычайную устойчивость атрибуционной традиции), констатировать, что «в настоящее время в то, что изображение восходит к Рафаэлю, не верят даже в Лилле» («An den Raffaelischen Ursprung glaubt man gegenwärtig auch in Lille kaum mehr») [Springer 1878: 514].

¹³ Заглянув в биографию Верроккьо, написанную Вазари, Тынянов должен был обратить внимание на мотивы, значимые для «Персонь», в частности, прочесть, что восковые изображения церопласта Орсино Бенинтенди были «натуральными и настолько хорошо сделанными, что казались не восковыми людьми, но совершенно живыми» («...naturali e tanto ben fatti, che rappresentavano non più uomini di cera, ma vivissimi»). Вазари указывает на участие Верроккьо в работе Орсино, причем в наиболее авторитетной истории восковой скульптуры, написанной выдающимся венским искусствоведом Юлиусом фон Шлоссером и, возможно, знакомой Тынянову [Ямпольский 2013: 54–67]; эти сведения признаются в высшей степени сомнительными [von Schlosser 1911: 217; Ямпольский 2013: 63]. Интерес Тынянова к работам фон Шлоссера может объясняться не только его исследованием церопластики, но и книгой по истории кунсткамер [von Schlosser 1908]. Об истории восковой скульптуры фон Шлоссера в контексте венской школы искусствознания см.: [Rampley 2013: 48–50].

¹⁴ Это предположение Шпрингер, сославшись на статью Гонса, упомянул в качестве отнюдь не бесспорного [Springer 1878: 514].

создатель воскового портрета также создателем венского рисунка, Тоде оставил нерешенным, отвергнув во всяком случае кандидатуру Рафаэля как возможного автора рисунка из Альбертины [Thode 1883: 91–92].

Публикация статьи Тоде сопровождалась также упомянутым в книге Буркхардта полемическим откликом, написанным видным немецким археологом Хьюльзенем [Hülßen 1883], который был со всей очевидностью раздражен легковесностью построений венского исследователя (спровоцировавших и другие негативные отклики, см.: [Janitschek 1883; Wickhoff 1901]). Хьюльзен привел и внимательно проанализировал гораздо большее количество источников¹⁵, отвергнув почти все утверждения Тоде, при этом безусловно согласившись с ним в малой убедительности предположения Буркхардта о том, что на голове римлянки лежала восковая маска (ср. [Thode 1883: 86; Hülßen 1883: 439])¹⁶. В частности, Хьюльзен отметил, что разные источники по-разному указывают возраст покойницы (от 12 до 24 лет), отвел в качестве чрезвычайно сомнительного утверждение о надписи, свидетельствующей об имени умершей и т. д. В конечном итоге он счел мало обоснованными как мысль о соотносительности двух изображений друг с другом, так и то, что тело римлянки могло стать их оригиналом.

Справедливости ради следует отметить еще один источник, на который ссылается Буркхардт и о котором умалчивает красноречивый Тоде, а именно отчет о лекциях известного французского историка и антиквара Луи Куражо, прочитанных в феврале — мае 1882 г. в Национальном обществе антикваров Франции [Courajod 1882]. Доклады Куражо были посвящены двум уже знакомым нам произведениям искусства — восковой голове девушки из Лилльского музея изящных искусств и приписывавшемуся Рафаэлю рисунку девичьей головы из венской Альбертины. Куражо подробно остановился на традиции изготовления посмертных восковых изображений, указав как на французскую придворную традицию, так и на распространенность подобной практики в ренессансной Тоскане, во Флоренции: упомянув работы Ренувье и Гонса, антиквар идентифицировал восковую голову из Лилля как тосканскую продукцию и привел в качестве примера фрагмент написанной Вазари биографии Верроккьо, где, в частности, рассказывалось о том, что художник занимался церопластикой, создав «бесчисленное множество таких портретов, настолько хорошо выполненных и естественных, что они кажутся живыми» («...infiniti di detti ritratti, tanto ben fatti e naturali, che paiono vivi», цит. по: [Ibid.: 17]). В конечном

¹⁵ Как кажется, один из проанализированных Хьюльзенем текстов, а именно письмо из собрания гуманиста Хартмана Шеделя, стало источником романа Мережковского (и возможно, интересующего нас фрагмента «Восковой персоны»), в частности, уже приводившегося утверждения автора «Леонардо» о том, что тело Юлии было покрыто воском. Описывая прекрасную сохранность найденного в 1485 г. трупа, автор письма отмечал, что «целые части всего тела при прикосновении и нажатии приподнимались, так что можно было подумать, что это воск» («totius corporis partes integrae tactaeque et pressae, surgebant perinde ut ac cera ducebantur» [Hülßen 1883: 437–438]).

¹⁶ Начиная, как кажется, с издания «Культуры Италии» 1899 г. пассаж о маске был изъят. Более поздние издания демонстрируют разницей — в одних этот фрагмент есть, в других нет. Впрочем, текстология книги Буркхардта находится вне рамок моей работы. Отмечу только, что в русском переводе «Культуры Италии», опубликованном в 1904–1906 гг., эта деталь отсутствует — по всей вероятности, переводчик пользовался самым новым изданием.

итоге Куражо пришел к выводу, что приписывавшийся Рафаэлю рисунок из Альбертины воспроизводит лилльский восковой портрет, снятый с мертвого тела молодой женщины [Ibid.: 22–23].

Как бы то ни было, статья Тоде отчетливо связывает имена Верроккьо, Орсино и Рафаэля с находкой тела римлянки в 1485 г. — и именно отсюда это сочетание, по-видимому, было подхвачено Тыняновым вкупе с образом воскового портрета найденного тела, что в конечном итоге позволило автору «Персоны» интегрировать эпизод из истории ренессансной археологии в повесть о восковой статуе. Попадая в «Восковую персону», мотивы «кажущегося живым» мертвого тела и его репрезентаций¹⁷ (в частности, воскового изображения) встраиваются, включаются в работу порождающей двусмысленности, «мнимости», «фикции»¹⁸ семантической системы текста, в котором различие между оригиналом и портретом устранено, где тело «Юлии, дочери известного Цицерона» оказывается неотличимо от статуи, восковое подобие Петра — от самого императора, мертвые «натуралии» петербургской Кунсткамеры кажутся живыми и т. п. Резкая, насильственная деформация материала семантической конструкцией, о которой пишет Тынянов в своих теоретических работах (см., например, статью «Об основах кино») и ярким образцом которой стало использование в «Восковой персоне» рассказов об открытии 1485 г., в реальной писательской практике автора повести опиралась на указания, позаимствованные из источников, на возможности, намеченные самим материалом. Реконструкция творческой истории позволяет увидеть те мотивные, смысловые и прочие «подпорки», которые как бы подсказывают писателю, помогают ему выстраивать довольно радикальные семантические структуры и при этом выпадают из поля зрения читателя, оставаясь в финальном тексте лишь в виде не очень внятных следов, заметных, тем не менее, исследователю, — один из этих следов я и попытался прокомментировать.

В своей повести Тынянов использует традиционные характеристики восковой скульптуры как изображения, выключенного из сферы символического [Gombrich 1984: 60], как чистого копирования, нацеленного на достижение максимального жизнеподобия, — многочисленные примеры такого рода описаний воскового изображения как «портрета, неотличимого от оригинала» можно найти в упоминавшейся работе фон Шлоссера. В ней, уже начиная с анализа римской церопластики, исследователь пишет о тенденции к максимальному «натурализму», к «максимальной верности жизни» («möglichster Lebenstreue»), отметив, что «нигде изобразительное искусство так не стремилось к тому, чтобы быть зеркальным отражением действительности» («nirgends ist die bildende Kunst mehr um das Spiegelbild der Wirklichkeit bemüht gewesen») [von Schlosser 1911: 172] и т. д.). В своем интересе к «мнимостям» (см. подробнее: [Блюмбаум 2002]) Тынянов как будто перебирает возможные варианты их порождения — от ошибки, допущенной при копировании (как в

¹⁷ Здесь также следует, по-видимому, учитывать как сомнительный характер атрибуций и ненадежность повествований о находке 1485 г. (о чем пишет Хюльзен), так и сомнительность авторства Рафаэля, а также гипотетичность авторства Верроккьо и Орсино (о чем говорит Тоде). О значимости для Тынянова ненадежных, недостоверных источников см.: [Левинтон 1988].

¹⁸ Об интересе к ним Тынянов говорил в разговоре с Алексеем Крученых в 1931 г., см.: [Крученых 2006: 119].

«Подпоручике Кижее») и приводящей к двусмысленности и сдвигу, до максимально точного, безошибочного копирования, создания восковой маски, где, казалось бы, нельзя различить никакого сдвига и где «мнимость», двусмысленность, напротив, порождается избыточной точностью мимесиса¹⁹. В «Подпоручике Кижее» Тынянов разворачивает парадоксальный ход, который, если использовать его собственную терминологию, радикально «динамизирует» литературного героя, построенного на странной игре присутствия и отсутствия: «Хотя на ней [на деревянной «кобыле» для наказаний] никого не было, а все же как будто кто-то и был» [Тынянов 1935: 342]. В «Восковой персоне» Тынянов, по сути дела, вновь обращается к проблематике мнимости, выстраивая текст вокруг фантазматического присутствия отсутствующего, умершего императора²⁰, вводя топику чистой миметичности воскового портрета, неразличения оригинала и изображения²¹. В рамках этой магистральной для повести конструкции и находит свое место эпизод 1485 г., подхваченный автором повести вместе с теми контекстами, которые были предложены в статье Генри Тоде.

Источники

- Крученых 2006 — *Крученых А. Е.* К истории русского футуризма: Воспоминания и документы / Вступ. ст., подгот. текста и коммент. Н. Гурьяновой. М.: Гилея, 2006.
- Мережковский 1922 — *Мережковский Д. С.* Воскресшие боги. Леонардо да Винчи. Берлин: Изд-во И. П. Ладъжникова, 1922. Т. 1.
- Мережковский 2000 — *Мережковский Д. С.* Л. Толстой и Достоевский. М.: Наука, 2000. (Лит. памятники).
- Мережковский 2007 — *Мережковский Д. С.* Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. СПб.: Наука, 2007. (Лит. памятники).
- Тынянов 1929 — *Тынянов Ю.* Смерть Вазир-Мухтара. Л.: Прибой, 1929.
- Тынянов 1935 — *Тынянов Ю.* Рассказы. М.: Сов. писатель, 1935.

¹⁹ О механизмах порождения «мнимостей» в малой прозе Тынянова см. также: [Блюмбаум 2009].

²⁰ Сходные мотивы можно увидеть в «Смерти Вазир-Мухтара», в топике «посмертного существования» Грибоедова: «Вазир-Мухтар продолжал существовать. (...) Кяфир был виноват в войнах, голоде, притеснениях старшин, неурожае. Он плыл теперь по улицам и смеялся с шести выбитыми зубами. (...) Вазир-Мухтар существовал. Правую руку с круглым перстнем тащил, крепко и дружески пожимая ее единственную левую рукою, лот — вор. (...) Вазир-Мухтар существовал. Уже дополз он, дотащился до Тифлиса. (...) А Вазир-Мухтар перегнал Мальцова. Он полз, тащился на арбах, на перекладных, по всем дорогам Российской империи. А дороги были дурные (...). А он не унывал, все ковылял, подпрыгивал на курьерских, перекладных, в почтовых колясках. Фигурировал в денесениях. А Петербург и Москва (...) вовсе не ждали его. А он все-таки вполз неожиданным гостем в Петербург и Москву. И там строго был распечен графом Нессельродом Вазир-Мухтар. (...) А Вазир-Мухтар, после выговора, шел уже слабыми волнами, постепенно затихая. (...) Вазир-Мухтар более не шевелился» [Тынянов 1929: 508–535].

²¹ Дэвид Фридберг в своей известной книге о разного рода реакциях на изображения, а именно в главе, в которой он анализирует в том числе восковые портреты и некоторые сюжеты, с ними связанные, справедливо отмечает соотношенность «стремления к сходству» с «попытками сделать присутствующим отсутствующего и живым мертвого» [Freedberg 1989: 201], ср. в «Восковой персоне» игру присутствия/отсутствия, а также мотивы неразличения мертвого и живого [Блюмбаум 2002: 59–134].

Литература

- Блюмбаум 2002 — *Блюмбаум А.* Конструкция мнимости: к поэтике «Восковой персоны» Ю. Тынянова. СПб.: Гиперион, 2002.
- Блюмбаум 2008 — *Блюмбаум А.* Оживающая статуя и воплощенная музыка: контексты «Строгого юноши» // Новое литературное обозрение. № 89. 2008. С. 138–190.
- Блюмбаум 2009 — *Блюмбаум А.* Из творческой истории «Малолетнего Витушишников»: документальный источник текста // Русская литература. 2009. № 3. С. 45–59.
- Блюмбаум 2017 — *Блюмбаум А.* Musica mundana и русская общественность: цикл статей о творчестве Александра Блока. М.: Нов. лит. обозрение, 2017.
- Коренева 1991 — *Коренева М. Ю.* Д. С. Мережковский и немецкая культура (Ницше и Гете. Притяжение и отталкивание) // На рубеже XIX и XX веков: Из истории международных связей русской литературы: Сб. науч. тр. / Отв. ред. Ю. Д. Левин. Л.: Наука, 1991. С. 44–76.
- Левинтон 1977 — *Левинтон Г. А.* «На каменных отрогах Пиэрии» Мандельштама (Материалы к анализу) // Russian Literature. Vol. 5. No. 3. 1977. P. 201–237.
- Левинтон 1988 — *Левинтон Г. А.* Источники и подтексты романа «Смерть Вазир-Мухтара» // Тыняновский сборник. Третьи Тыняновские чтения / Отв. ред. М. О. Чудакова. Рига: Зинатне, 1988. С. 6–14.
- Нерлер 1994 — *Нерлер П.* Осип Мандельштам в Гейдельберге. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1994. (Записки Мандельштамовского общества = The Bulletin of the Mandelstam Society; Т. 3).
- Тынянов 1977 — *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.
- Ямпольский 2013 — *Ямпольский М.* Пространственная история: Три текста об истории. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2013.
- Burckhardt 1885 — *Burckhardt J.* Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch. Bd. 1. Leipzig: E. A. Seemann, 1885.
- Cancik 2000 — *Cancik H.* Nietzsches Antike: Vorlesung. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler, 2000.
- Courajod 1882 — *Courajod Louis.* Quelques monuments de la sculpture funéraire des XVe et XVIe siècles par Louis Courajod. Paris: [n. p.], 1882.
- Freedberg 1989 — *Freedberg D.* The power of images: Studies in the history and theory of response. Chicago: The Univ. of Chicago Press, 1989.
- Gombrich 1984 — *Gombrich E. H.* Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation. Princeton: Princeton Univ. Press, 1984.
- Gonse 1878 — *Gonse L.* Musée de Lille: le Musée Wicar; la Tête de cire (7^e et dernier article) // Gazette des beaux arts. II. per. t. XVII. 1878. P. 193–205.
- Hülsen 1883 — *Hülsen Chr.* Die Auffindung der römischen Leiche vom Jahre 1485 // Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung. Bd. 4. Heft 2. 1883. S. 433–449.
- Janitschek 1883 — *Janitschek H.* Le buste de cire du Musée Wicar et le cadavre de jeune fille découvert à Rome en 1485 // L'art. Revue hebdomadaire illustrée. N° 458. 7 octobre 1883. P. 3–9.
- Kalb 2018 — *Kalb J. E.* Shifting time-frames and metaphorical spaces: Dmitry Merezhkovsky, Russian Modernism, and the Classical past // *Reframing Russian Modernism* / Ed. by I. Shevelenko. Madison: The Univ. of Wisconsin Press, 2018. P. 53–77.
- Rampley 2013 — *Rampley M.* The Vienna school of art history: Empire and the politics of scholarship, 1847–1918. University Park, PA: The Pennsylvania State Univ. Press, 2013.
- Renouvier 1859 — *Renouvier J.* La Tête de cire du Musée Wicar // Gazette des beaux arts. I. per. t. III. 1859. P. 336–341.
- von Schlosser 1908 — *von Schlosser J.* Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1908.
- von Schlosser 1911 — *von Schlosser J.* Geschichte der Porträtbildnerie in Wachs. Ein Versuch // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen. Bd. 29. 1911. S. 171–258.
- Springer 1878 — *Springer A.* Raffael und Michelangelo. Leipzig: E. A. Seemann, 1878.

- Springer 1883 — *Springer A.* Raffael und Michelangelo. Zweiter Band: Seit dem Regierungsantritte Leo X. Leipzig: E. A. Seemann, 1883.
- Svetlikova 2013 — *Svetlikova I.* The Moscow Pythagoreans: Mathematics, mysticism, and anti-semitism in Russian Symbolism. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Thode 1883 — *Thode H.* Die Römische Leiche vom Jahre 1485 // Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung. Bd. 4. Heft 2. 1883. S. 75–91.
- Wicar 1856 — Musée Wicar: catalogue des dessins et objets d'art légués par J.-B. Wicar. Lille: Imprimerie de Lefebvre-Ducrocq, 1856.
- Wickhoff 1901 — *Wickhoff F.* Die Wachsbüste in Lille // Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung. Ergänzungs-Bd. 6. 1901. S. 821–829.

References

- Blumbaum, A. (2002). *Konstruktivnaia mnimosti: k poetike "Voskovoi persony" Iu. Tyntianova* [Construction of ostensibility: Towards the poetics of "The Wax Person" by Yuri Tyntianov]. St. Petersburg: Giperion. (In Russian).
- Blumbaum, A. (2008). Ozhivaiushchaia statuia i voploshchennaia muzyka: konteksty "Strogogo iunoshi" [Living statue and embodied music: Contexts of "A Severe Young Man"]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer], 89, 138–190. (In Russian).
- Blumbaum, A. (2009). Iz tvorcheskoi istorii "Maloletnogo Vitushishnikova": dokumental'nyi istochnik teksta [From the creative history of "The Juvenile Vitushishnikov": A documentary source of the text]. *Russkaia literatura* [Russian Literature], 2009(3), 45–59. (In Russian).
- Blumbaum, A. (2017). *Musica mundana i russkaia obshchestvennost': tsikl statei o tvorchestve Aleksandra Bloka* [Musica mundana and the Russian public: Series of articles on the work of Alexander Blok]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Burckhardt, J. (1885). *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch* (Vol. 1). Leipzig: E. A. Seemann. (In German).
- Cancik, H. (2000). *Nietzsches Antike: Vorlesung*. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler. (In German).
- Courajod, L. (1882). *Quelques monuments de la sculpture funéraire des XV^e et XVI^e siècles*. Paris: n. p. (In French).
- Freedberg, D. (1989). *The power of images: Studies in the history and theory of response*. Chicago: The Univ. of Chicago Press.
- Gombrich, E. H. (1984). *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation*. Princeton: Princeton Univ. Press.
- Gonse, L. (1878). Musée de Lille: le Musée Wicar; la Tête de cire (7^e et dernier article). *Gazette des beaux arts*. 2nd period, 17, 193–205. (In French).
- Hülsen, Chr. (1883). Die Auffindung der römischen Leiche vom Jahre 1485. *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 4(2), 433–449. (In German).
- Iampolskii, M. (2013). *Prostranstvennaia istoriia: Tri teksta ob istorii* [Spatial history: Three texts on history]. St. Petersburg: Masterskaia "Seans". (In Russian).
- Janitschek, H. (1883, October 7). Le buste de cire du Musée Wicar et le cadavre de jeune fille découvert à Rome en 1485. *L'art. Revue hebdomadaire illustrée*, 458, 3–9. (In French).
- Kalb, J. E. (2018). Shifting time-frames and metaphorical spaces: Dmitry Merezhkovsky, Russian Modernism, and the Classical past. In I. Shevelenko (Ed.). *Reframing Russian Modernism*, 53–77. Madison: The Univ. of Wisconsin Press.
- Koreneva, M. Iu. (1991). D. S. Merezhkovskii i nemetskaia kul'tura (Nitsse i Gete. Pritiiazhenie i ottalkivanie) [D. S. Merezhkovsky and German Culture (Nietzsche and Goethe. Attraction and repulsion)]. In Iu. D. Levin (Ed.). *Na rubezhe XIX i XX vekov: Iz istorii mezhdunarodnykh svyazei russkoi literatury: Sbornik nauchnykh trudov* [At the turn of the 19th and 20th centuries: From the history of international relations of Russian literature: Collection of papers], 44–76. Leningrad: Nauka. (In Russian).

- Levinton, G. A. (1977). "Na kamennykh otrogakh Pierii" Mandel'shtama (Materialy k analizu) ["On stony Pierian spurs" by Mandelstam (Materials for analysis)]. *Russian Literature*, 5(3), 201–237. (In Russian).
- Levinton, G. A. (1988). Istochniki i podteksty romana "Smert' Vazir-Mukhtara" [Sources and subtexts of the novel "The Death of Vazir-Mukhtar"]. In M. O. Chudakova (Ed.). *Tynianovskii sbornik. Tret'i Tynianovskie chteniia* [The Tynyanov collection. Third Tynyanov Readings], 6–14. Riga: Zinatne. (In Russian).
- [Musée Wicar] (1856). *Musée Wicar: catalogue des dessins et objets d'art légués par J.-B. Wicar*. Lille: Imprimerie de Lefebvre-Ducrocq. (In French).
- Nerler, P. (1994). *Osip Mandel'shtam v Geidel'berge* [Osip Mandelstam in Heidelberg]. Moscow: Art-Biznes-Tsentr. (Zapiski Mandel'shtamovskogo obshchestva = The Bulletin of the Mandelstam Society; Vol. 3). (In Russian).
- Rampley, M. (2013). *The Vienna school of art history. Empire and politics of scholarship, 1847–1918*. University Park, PA: The Pennsylvania State Univ. Press.
- Renouvier, J. (1859). La tête de cire du Musée Wicar. *Gazette des beaux arts*. 1st period, 3, 336–341. (In French).
- von Schlosser, J. (1908). *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann. (In German).
- von Schlosser, J. (1911). Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen*, 29, 171–258. (In German).
- Springer, A. (1878). *Raffael und Michelangelo*. Leipzig: E. A. Seemann. (In German).
- Springer, A. (1883). *Raffael und Michelangelo. Zweiter Band: Seit dem Regierungsantritte Leo X.* Leipzig: E. A. Seemann. (In German).
- Svetlikova, I. (2013). *The Moscow Pythagoreans: Mathematics, mysticism, and anti-semitism in Russian Symbolism*. New York: Palgrave Macmillan.
- Thode, H. (1883). Die Romische Leiche vom Jahre 1485. *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung*, 4(2), 75–91. (In German).
- Tynianov, Iu. N. (1977). *Poetika. Istoriia literatury. Kino* [Poetics. History of literature. Cinema]. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Wickhoff, F. (1901). Die Wachsbüste in Lille. *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* (Suppl. Vol.) 6, 821–829. (In German).

* * *

Информация об авторе

Аркадий Борисович Блюмбаум
кандидат филологических наук, PhD
доцент, факультет истории искусств,
Европейский университет
в Санкт-Петербурге
Россия, 191187, Санкт-Петербург,
Гагаринская ул., д. 6/1, литера А
Тел.: +7 (812) 386-76-37
✉ ablumbaum@eu.spb.ru

Information about the author

Arkady B. Blumbaum
Cand. Sci. (Philology), PhD
Associate Professor, Art History Department,
European University at St. Petersburg
Russia, 191187, St. Petersburg,
Gagarinskaya Str., 6/1A
Tel.: +7 (812) 386-76-37
✉ ablumbaum@eu.spb.ru

К. В. Душенко

ORCID: 0000-0001-7708-1505

✉ kdushenko@nl.n.ru

*Институт научной информации
по общественным наукам РАН
(Россия, Москва)*

«РАЗДАВИТЕ ГАДИНУ!»: ДВЕ ЖИЗНИ ВОЛЬТЕРОВСКОГО ЛОЗУНГА

Аннотация. В статье рассматриваются происхождение и бытование лозунга «Écrasez l'infâme!», а также его русского эквивалента «Раздавите гадину!» Слово *l'infâme* в его специфическом значении появилось в начале 1750-х годов в Потсдамском кружке философов. Девиз «Écrasez l'infâme!», возможно, восходит к высказыванию Спинозы «Долой это пагубное суеверие!» Этот девиз Вольтер использовал в переписке 1761–1768 гг. У Вольтера и его корреспондентов понятие *l'infâme* нередко связано с символикой змеи, гидры или дракона. Позднейший отказ Вольтера от боевого антицерковного лозунга мог быть вызван двумя причинами: 1) ощутимыми результатами кампании против *l'infâme*; 2) опасением перед слишком радикальным истолкованием лозунга. В Европе XIX в. вольтеровский девиз не использовался в качестве актуального политического лозунга. Его русская форма («Раздавите гадину!») принадлежит Константину Бальмонту. В России и СССР лозунг обрел совершенно самостоятельное существование; в разное время он использовался в борьбе против самодержавия, большевизма, «врагов народа» 1930-х годов, гитлеризма и постсоветской «красно-коричневой» оппозиции. Вербальному образу «раздавленной гадюки» сопутствовал ее визуальный образ на плакатах и карикатурах.

Ключевые слова: Вольтер, Фридрих II Великий, К. Д. Бальмонт, Просвещение, католицизм, антиклерикализм, советские лозунги, метафорика змеи/гидры

Для цитирования: Душенко К. В. «Раздавите гадину!»: две жизни вольтеровского лозунга // Шаги/Steps. Т. 6. № 3. 2020. С. 199–227. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-199-227.

*Статья поступила в редакцию 2 марта 2020 г.
Принято к печати 18 апреля 2020 г.*

K. V. Dushenko

ORCID: 0000-0001-7708-1505

✉ kdushenko@nl.n.ru

*Institute of Scientific Information for Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)*

ÉCRASEZ L'INFÂME!: TWO LIVES OF VOLTAIRE'S SLOGAN

Abstract. The article discusses the origin and modes of being of Voltaire's slogan *Écrasez l'infâme!* and of its Russian equivalent "Crush the Reptile!". The word *l'infâme* in its specific meaning appeared in the early 1750s in the Potsdam circle of philosophers. The motto *Écrasez l'infâme!* perhaps dates back to Spinoza's statement, "Down with this pernicious superstition!" Voltaire used the motto in his correspondence of 1761–1768. For Voltaire and his correspondents the concept of *l'infâme* is often associated with the symbolism of a snake, hydra or dragon. Voltaire's later abandonment of the militant anticlerical slogan may have been caused by two reasons: 1) the tangible results of the campaign against *l'infâme*; 2) a fear of too radical an interpretation of the slogan. In 19th century Europe Voltaire's motto did not play a significant role as an actual political slogan. Its Russian form (lit. "Crush the Reptile!") was created by Konstantin Balmont. In Russia and the USSR the slogan gained a completely independent existence; at different times it was used in the struggle against autocracy, Bolshevism, the "enemies of the people" of the 1930s, Hitlerism and the post-Soviet "red-brown" opposition. The verbal image of the "crushed reptile" was accompanied by a corresponding visual image on posters and caricatures.

Keywords: Voltaire, Frederick II the Great, K. Balmont, Enlightenment, Catholicism, anti-clericalism, Soviet slogans, metaphoric of snake/hydra

To cite this article: Dushenko, K. V. (2020). *Écrasez l'infâme!*: Two lives of Voltaire's slogan. *Shagi / Steps*, 6(3), 199–227. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-199-227.

Received March 2, 2020

Accepted April 18, 2020

«Раздавите гадину!» — русская форма лозунга (или девиза) «Écrasez l'infâme!» Этими словами Вольтер нередко заканчивал письма к друзьям в 1760-е годы. В большинстве европейских языков нет устойчивого эквивалента этого оборота, и обычно он цитируется в оригинале. Его перевод наталкивается на значительные трудности.

Écraser здесь может означать 'раздавить', 'удушить', 'сокрушить', 'уничтожить'. *Infâme* — прилагательное со значениями 'позорный', 'постыдный', 'гнусный', 'подлый', 'мерзкий'; однако в лозунге оно дано без определяемого существительного и с артиклем. В немецком справочнике Г. Бюхмана «Крылатые слова» (изд. 1868 г. и позднейшие) «Écrasez l'infâme» понимается как неполное предложение, в котором опущено существительное *la superstition* (ж. р.) 'суеверие' [Büchmann 1868: 96]; а значит, *l'infâme* — прилагательное женского рода.

Однако французские филологи понимают *l'infâme* как субстантивированное существительное. В пользу такой трактовки говорит то, что в переписке Вольтера *l'infâme* нередко используется без глагола *écraser*, как самостоятельное слово. Далее мы будем переводить *l'infâme* как «мерзость»¹, а *infâme* в роли прилагательного — словом «гнусный».

1. Вольтеровский лозунг в эпоху Просвещения

В качестве самостоятельного слова *l'infâme* впервые встречается в двух письмах Фридриха Великого. Первое из них адресовано маркизу Жану Батисту д'Аржану. Этот французский писатель и философ с 1740 по 1768 г. служил при прусском дворе, а во время пребывания в Потсдаме Вольтера (1751–1753) вместе с ним принадлежал к придворному кружку философов и ученых, приглашенных Фридрихом II. В 1759 г. маркиз д'Аржан сообщил королю о своем намерении написать «памфлет против всех религий, имеющих священников» [Büchmann 1868: 98]. 2 мая 1759 г. Фридрих отвечает на это:

Давайте, давайте; хороший памфлет против *мерзости* — дело благое; тем самым вы будете сражаться под нашими знаменами. Уж не знаю, какую шапочку папа дал Дауну; он действует против меня совершенно безобразно. То, что происходит в Лиссабоне, ужасно. Лукреций был прав:

Tantum religio potuit suadere malorum.

[Сколько зол могла внушить религия! (лат.)]²

[Frédéric 1852: 72]

Граф Леопольд фон Даун командовал австрийскими войсками в Семилетней войне; при вторжениях в прусские области австрийцы придерживались тактики выжженной земли. Под «шапочкой» Фридрих имеет в виду головной

¹ *Infâme* в роли существительного без определения обычно выделяется курсивом в публикации писем Вольтера и Фридриха Великого.

² Лукреций, «О природе вещей», I.102. Ту же строку цитировал Франческо Альгаротти в письме к Фридриху II от 17 сентября 1742 г. [Frédéric 1851: 55].

убор епископа или кардинала. Португальские иезуиты были обвинены (по всей вероятности, ложно) в причастности к покушению на короля Жозе I. Как видим, Фридрих, говоря о *мерзости* и «зле, внушенном религией», имел в виду прежде всего католическую церковь в лице папы и иезуитов.

Вскоре затем, 18 мая, Фридрих пишет Вольтеру: «Вы по-прежнему будете ласкать *мерзость* одной рукой и царапать ее другой» [Voltaire 1828–1834 (73): 800]³. Вольтер отвечал: «Ваше Величество упрекает меня в том, что иногда я ласкаю *мерзость*; ба! да нет же, бога ради; я тружусь для того лишь, чтобы искоренить (*extirper*) ее, и мне удастся добиться успеха среди порядочных людей» [(73): 804].

Оба корреспондента не поясняют, о какой именно *мерзости* идет речь; вероятно, словечко *l'infâme* в его специфическом, «кружковом» значении было знакомо Вольтеру со времени пребывания в Потсдаме (1751–1753). Можно предположить, что там оно впервые и появилось, поначалу в устном общении.

Уже в следующем месяце Вольтер создает первые варианты формулы «*écraser l'infâme*» — «сокрушить *мерзость*»:

Следует искоренить *мерзость* (*extirper l'infâme*), по крайней мере среди порядочных людей. Она достойна глупцов, оставим же ее глупцам» (письмо к Луизе д'Эпине от 1 июня 1759 г. [(75): 106]).

Я желал бы, чтобы ты сокрушил *мерзость* (*écrasassiez l'infâme*); это главное. Она должна быть сведена к тому состоянию, в каком она находится в Англии...» (письмо к Ж. Л. Даламберу от 23 июня 1760 г.) [(78): 182].

В обоих случаях после *l'infâme* следует местоимение ж. р. *elle* 'она', т. е. *l'infâme* понимается как слово женского рода. Кроме того, во втором из этих писем косвенно раскрывается значение слова *l'infâme*: речь идет об официальной религии и церкви, прежде всего католической, нетерпимой ко всякому инакомыслию.

Уже в 1733 г. Вольтер с похвалой отзывался о веротерпимости, существующей в Англии:

Англичанин (...) отправляется на небо тем путем, какой он сам себе избирает (...). Если бы в Англии была только одна религия, следовало бы опасаться ее деспотизма; если бы их было две, представители каждой перерезали бы друг другу горло; но их там тридцать, а потому они живут в благодатном мире («Философские письма», V, VI [Вольтер 1988: 84, 88]).

Вероятно, к «Философским письмам» Вольтера восходит широко известное высказывание Фридриха Великого: «...Здесь [в Пруссии] каждый волен достигать блаженства на свой манер» (запись 22 июня 1740 г. на полях записки о католических школах в Пруссии [Geflügelte Worte 2001: 430–431]). Тогда же Фридрих писал:

³ Далее ссылки на это издание приводятся с указанием тома (в круглых скобках) и номеров страниц.

Все религии равны и хороши, если их приверженцы честные люди, и если бы турки и язычники прибыли и захотели поселиться в нашей стране, мы бы желали построить для них мечети и храмы (резолуция на полях доклада правительства от 15 июня 1740 г. [Lehmann 1881: 3]).

Неудивительно, что Вольтер превозносит Фридриха как государя, «который попирает гнусное суеверие и видит в религии добродетель не папистскую или кальвинистскую, но человеческую» (письмо к Малле дю Пану от 24 апреля 1772 г. [(71): 389]).

В форме «*écraser l'infâme*» девиз появился в письме Вольтера к Даламберу от 7 или 8 мая 1761 г. [Voltaire 1980: 377]⁴.

В письме Даламбера Вольтеру от 4 мая 1762 г. изложена, хотя и в ироническом тоне, целая программа «сокрушения *мерзости*». Главный ее пункт — установление веротерпимости, а кроме того, реформа католической церкви в направлении протестантизма: «терпимость установлена, протестанты возвращены, священники женаты, исповедь упразднена» [(81): 276].

10 марта 1762 г. в Тулузе был казнен протестант Жан Калас по ложному обвинению в убийстве сына, будто бы собиравшегося перейти в католичество. Вольтер начал кампанию за отмену приговора, и три года спустя Калас был признан невиновным. В письмах Вольтера появляются сокращения лозунга: *Écrlinf* (впервые — в письме к Дамилавиллю от 23 мая 1763 г.), *écrasez l'inf...*, *Écr. l'inf*, а также *écras. l'inf.*, *E. L.*, *Nous l'écras.* («Мы ее сокр[ушим]»). Именно в это время призыв «*Écrasez l'infâme!*» с необычайной настойчивостью повторяется в переписке Вольтера, иногда по пяти-шести раз в одном письме:

Я заканчиваю все свои письма словами: *Сокр. мерз...* (*Écr. l'inf...*), подобно Катону, повторявшему: «Таково мое мнение, и пусть *Карфаген будет разрушен*» (Э. Н. Дамилавиллю, 26 июля 1762 г. [(67): 459]).

Что бы Вы ни делали, сокрушайте *мерзость* и любите тех, кто вас любит (Даламберу, 28 ноября 1762 г. [(75): 208]).

Брат Протагор (т. е. Даламбер. — К. Д.) удовлетворяется тем, что смеется над *мерзостью*. Он не сокрушает ее, а она должна быть сокрушена (Дамилавиллю, 29 октября 1763 г. [(83): 29]).

Дорогой друг, *сокр. мерз.* Я занят только тем, что *сокр. мерз.* Это утешение моих последних дней. Повторяйте *сокр. мерз.* всем, кого вы встречаете (Дамилавиллю, 5 февраля 1765 г. [(75): 445]).

В те же годы Вольтер выступил в защиту протестанта П. П. Сирвена, обвиненного в смерти дочери; в конце концов Сирвен был оправдан. В 1766 г. Вольтер развернул кампанию против судей г. Абвиль, приговоривших к казни молодого протестанта Ж. Ф. Ла Барра по обвинению в святотатстве, и добил-

⁴ В прежних изданиях было: «*Écrasez le fanatism...*» («Сокрушите фанатизм...»).

ся прекращения разбирательства против других обвиняемых по этому делу. Смертная казнь за святотатство была во Франции отменена.

После 1768 г. Вольтер уже не использует девиз «Écrasez l'infâme», а выражение *l'infâme* (в сокращенной форме *l'inf...*) в последний раз встречается в его письме к графу д'Аржанталю от 6 февраля 1771 г. [(75): 209].

Отказ от боевого антицерковного лозунга мог быть вызван двумя причинами. Первая из них — ощутимые результаты кампании против *мерзости*. «Вот мы и достигли века разума — от Петербурга до Кадиса», — писал Вольтер Д. Одиберу 9 марта 1770 г. [Вольтер 1961: 346]. Второй причиной могло стать опасение перед слишком радикальным истолкованием лозунга.

22 сентября 1767 г. Даламбер пишет Вольтеру: «Здесь, в Голландии, нас заливают поток книг против *мерзости*: “Карманное богословие”, “Дух духовенства”, “Разоблаченные пастыри”, “Воин-философ”, “Картина человеческого разума”, и т. д., и т. д.» [Voltaire 1828–1834 (75): 408]. «Карманное богословие» — сочинение атеиста П. А. Гольбаха. «Дух духовенства» и «Разоблаченные пастыри» — антиклерикальные памфлеты, переведенные Гольбахом с английского. Атеистическое сочинение «Воин-философ» было написано Жаком Андре Нежоном при участии Гольбаха. «Картина человеческого разума в середине восемнадцатого века» — сочинение самого Даламбера, в котором деятельность энциклопедистов оценивается как переломный момент в истории человеческой мысли.

Как видим, многие из перечисленных здесь книг против *мерзости* носили не только антиклерикальный, но и антирелигиозный характер; между тем Вольтер признавал «религию Разума». В его «Вопросах к Энциклопедии» (1770–1772) видное место занимает критика атеизма Гольбаха и Дидро и защита «естественной религии».

Вольтер дважды использовал *l'infâme* как существительное женского рода (см. выше). Если считать его прилагательным, то из возможных подразумеваемых существительных следует рассматривать прежде всего слова женского рода *la superstition* ‘предрассудок’, *la religion* ‘религия’, *l'église* ‘церковь’. Позднейшие критики Вольтера считали, что *l'infâme* относилось к религии и церкви и даже, как увидим, к Иисусу Христу.

Слово *infâme* в качестве определения многократно встречается в корпусе сочинений Вольтера. При этом устойчиво — не менее 11 раз — повторяется только одно его сочетание с существительным в ед. ч.: «*infâme superstition*» (гнусное суеверие). Кроме того, не менее пяти раз встречается близкое по смыслу сочетание во мн. ч. «*les infâmes préjugés*» (гнусные предрассудки). Поэтому есть все основания считать *l'infâme* «свернутой» формой выражения «*infâme superstition*». Как уже говорилось выше, оно, вероятно, возникло в потсдамском кружке философов в начале 1750-х годов.

Еще в 1752 г., находясь при дворе Фридриха Великого, Вольтер написал антицерковный памфлет «Проповедь пятидесяти» (датировка по [Lee 2009: 68]). Опубликовать «Проповедь...» (разумеется, анонимно) он решился лишь в 1762 г., в разгар кампании против *мерзости*⁵. Здесь говорилось: «Избавьте нас от любых суеверий, <...> упраздните эти постыдные таинства (*abolissez ces infâmes mystères*)» [Voltaire 2010: 71].

⁵ Одна из публикаций помечена ложной датой (1749).

Это высказывание удивительно напоминает слова Спинозы о католицизме:

Долой это пагубное суеверие! [Apage hanc exitiabilem superstitionem (лат.)] <...> Перестаньте называть нелепые заблуждения тайнами (mysteria) и не смешивайте столь постыдно того, что нам неизвестно или еще не открыто, с тем, нелепость чего может быть доказана, — каковы приводящие в трепет таинства (horribilia secreta) вашей церкви (письмо к Альберту Бургу, написанное в декабре 1675 г. и опубликованное в 1677 г. в томе посмертно изданных сочинений философа; пер. В. К. Брушлинского [Спиноза 1957: 640; Spinoza 1677: 663]).

Призыв «Долой это пагубное суеверие!» предвосхищал вольтеровский лозунг «Écrasez l'infâme!» «Пагубным суеверием» (exitiabilis superstitio) названо христианство у Тацита («Анналы», XV.44); «infâme superstition» у Вольтера нередко употребляется в том же значении.

Знакомство Вольтера с «Анналами» Тацита не подлежит сомнению, но его знакомство с письмом Спинозы А. Бургу можно только предполагать. В библиотеке Вольтера, хранящейся в Петербурге, нет сочинений Спинозы [Кривуля 1900: 220]. По-видимому, это объясняется тем, что она почти целиком состоит из книг, приобретенных в фернейский период, т. е. не ранее 1759 г. Однако Вольтер неоднократно упоминал и цитировал Спинозу в своих трудах, сетовал на то, что во Франции его мало читают, а в письме от 24 июля 1773 г. просил Мармонталя прислать ему письма Спинозы — по-видимому, неопубликованные [(71): 592].

Значение слова «суеверие» у Вольтера и других просветителей не всегда одинаково и отнюдь не совпадает с его словарным значением. Прежде всего «суеверие» означает религиозную нетерпимость и фанатизм. Вот несколько примеров, начиная с 1740 г.

Низкое и гнусное суеверие, которое позорит столько государств, я ненавижу и презираю так же, как люблю истинную добродетель (президенту Парижского парламента Ш. Ж. Ф. Эно, 31 октября 1740 г. [(72): 295]).

Лицемеры преследовали Мольера, а фанатики восстали против меня. <...> Признаюсь, я не делаю ничего такого, что позорило бы мою страну больше, чем это гнусное суеверие, созданное для того, чтобы принизить природу человека (29 августа 1742 г., Фридриху II по поводу нападок на трагедию «Магомет» [(72): 563]).

[О деятельности Савонаролы:] Это плод самого гнусного суеверия, которое когда-либо отупляло умы людей («Опыт о нравах и духе народов» (1756), гл. 108 [(83): 19]).

Вы оказываете услугу человечеству, уничтожая, насколько это возможно, в своей стране самое гнусное суеверие, которое когда-либо оскверняло землю (маркизу д'Аржану 2 марта 1763 г. [(58): 335]).

Вольтер неоднократно подчеркивает, что «суеверие» не равнозначно религии:

Гнусное суеверие — мать лицемерия, а добродетель — дочь мудрой, просвещенной и снисходительной религии (памфлетное послание Вольтера к епископу Жану де Бове, 1774 [(68): 143]).

...Нет лучшего способа сокрушить суеверие, чем насмешки, которыми его осыпают. Я не путаю суеверие с религией, мой дорогой философ. Первое свойственно глупости и гордыни, вторая диктуется мудростью и разумом (пастору Эли Бертрану 8 января 1764 г. [(61): 567]).

Однако здесь под «религией» Вольтер подразумевает не христианство или какую-либо из исторически существовавших религий, а «естественную религию». В вольтеровском «Диалоге сомневающегося с идолопоклонником» (1763) говорится:

Я буду служить Богу, а не Халкидонскому или Трульскому собору; я буду ненавидеть гнусное суеверие; и я до последнего вздоха буду искренне привязан к истинной религии [(49): 244].

28 ноября 1762 г. Вольтер пишет Даламберу, что во Франции «триста тысяч человек заняты поддержкой этого отвратительного колосса [суеверия]. <...> Вы хорошо понимаете, что я говорю лишь о суеверии, поскольку христианскую религию я уважаю и люблю, как и вы...» [(75): 207, 208]. Оговорка о любви к христианству носит, конечно, декларативный характер: триста тысяч, занятых «поддержкой суеверия», — это католический клир.

В том же духе отвечал на это письмо Даламбер:

Я, как и вы, говорю о суеверии, а не о христианской религии, которую я чту так же, как постыдные женеvские социниане чтут ее божественного основателя (письмо от 12 января 1763 г. [(82): 115]).

Декларация о почитании христианства сводится на нет ироническим окончанием фразы: христология социниан, отвергавших догмат о Святой Троице, была еретической с точки зрения всех тогдашних официальных церквей; к тому же далее Даламбер пишет о нападках социниан на него самого и на Вольтера. Заметим, что Даламбер был не деистом (как Вольтер) и не атеистом (как Дидро), а скорее агностиком.

Итак, «гнусное суеверие» (оно же *l'infâme*) у Вольтера и его друзей означает прежде всего религиозную нетерпимость и фанатизм, затем — католичество как главный оплот нетерпимости и, в самом широком смысле, христианство и любую организованную религию.

«Суеверие», или *мерзость*, в письмах Вольтера и его корреспондентов нередко изображается метафорически, в виде некоего существа. Это может быть просто «чудовище» (*le monstre*, м. р.):

...Всегда старайтесь *сокр. мерз.*; нашим главным занятием в этой жизни должна быть борьба с этим чудовищем (Даламберу, 30 января 1764 г. [(83): 167]).

Пора уже заковать в цепи чудовище суеверия (графу Шувалову, 3 декабря 1768 г. [(70): 325]).

Иногда «суеверие» выступает в образе змеи (*le serpent*, м. р.). Ваша старость подобна младенчеству Геркулеса. Этот бог задушил (*écrasait*) змей в своей колыбели; а вы, обремененный годами, — вы сокрушаете *мерз...* (*écrasez l'Inf...*)», — пишет Фридрих II Вольтеру 25 февраля 1766 г. [(73): 851]. Ср. также:

Мы приносим искренние извинения разумным читателям за то, что говорим об экс-иезуите по имени Паулиан, и об экс-иезуите по имени Нонот, и об экс-иезуите по имени Патуйе; но, раздавив (*écrasé*) змей, разве нельзя давить блох? (Вольтер, «Философский словарь» (1767), статья «Юлиан» [(56): 352]).

Религия, говорите вы, была причиной миллионов злодеяний; скажите лучше: суеверие, царящее на нашем печальном земном шаре. Возненавидим же это чудовище, которое всегда раздирало грудь своей матери; те, кто борются против него, суть благодетели человечества; это змея, которая опутывает религию своими кольцами; нужно сокрушить ее голову (*écraser la tête*), не повредив ту, кого она отравляет (Вольтер, «Вопросы к Энциклопедии», т. 2, статья «Бог» [(54): 55]).

В этих примерах змея прямо или косвенно ассоциируется с сюжетами из античной и библейской мифологии. «Змея, которая опутывает (...) своими кольцами», приводит на память миф о Лаокооне. Оборот «сокрушить голову (змеи)» восходит к библейскому рассказу о змее-искусителе, который в христианской традиции означал дьявола. В синодальном переводе: «Оно [потомство змея] будет поражать тебя в голову, а ты будешь жалить его в пята»; в некоторых современных переводах: «размозжит тебе голову», что соответствует традиционному французскому переводу «*écrasera la tête*» (Быт. 3:15). Согласно французской богословской традиции (в том числе, например, у Боссюэ), этот стих содержал в себе пророчество о Мессии: потомок женщины (Христос) сокрушит голову змия (дьявола).

Еще чаще Вольтер изображает суеверие и фанатизм в виде гидры (*l'hydre*, ж. р.) — существа со множеством змеиных голов, т. е. своего рода суперзмеи.

...Пользуйся силой Геракла, чтобы сокрушить гидру (*écraser l'hydre*) (Дамилавиллю, 23 марта 1765 г. [(68): 494]).

Полное оправдание Сирвена и этот мощный удар по фанатизму приносят мне больше пользы, чем все на свете лекарства. Меня погрузили в козье молоко, но мне больше нравится сокрушать гидру (аббату Жозефу Одра, 26 марта 1770 г. [(71): 52]).

В письме к Э. Дамилавиллю от 28 ноября 1762 г. Вольтер выражает надежду, «что однажды один из наших достойных братьев сокрушит эту гидру» [(67): 522]. 17 марта 1765 г. Вольтер пишет графу д'Аржанталю по поводу дела Каласа: «И все-таки лишь философия, она одна одержала эту победу. Когда же она сможет сокрушить все головы гидры фанатизма?» [(68): 490].

Тот же образ использовал Фридрих Великий:

Вы, как я полагал, были так заняты сокрушением *мерз...*, что я не мог предположить, что вы думаете о чем-то еще. Удары, которые вы ей нанесли, давно бы поразили ее, если бы эта гидра не возрожда-лась снова и снова из недр суеверия, рассеявшегося по лицу всей земли (письмо Вольтеру от 1 января 1765 г. [(84): 156]).

Вольтер отвечал:

Ваше Величество окажет бессмертную услугу человечеству, уничтожив гнусное суеверие; я не говорю: среди черни, которая недостойна просвещения и для которой любое ярмо привычно; я говорю: среди порядочных людей, людей, которые мыслят и хотят мыслить. <...> Живите три человеческих века, чтобы сокрушить голову этой гидры (5 января 1767 г. [(73): 872]).

Здесь ветхозаветный оборот «сокрушить голову (змеи)» накладывается на миф о Геракле — победителе гидры.

Забегая вперед, скажем, что этот метафорический ряд отчасти оправдывает русский перевод вольтеровского лозунга оборотом «Раздавите гадину!»

Символика сокрушаемой змеи (гидры, дракона), как мы видели выше, восходит к античной и библейской мифологии. В европейской культуре Нового времени гидра служила символом раздора и мятежа. Во французской печати середины XVIII в. были обычны обороты «гидра мятежа» и «удушить гидру мятежа» («d'étouffer l'hydre de la rebellion»). Отсюда после 1789 г. возникли выражения «гидра контрреволюции» и «гидра революции» («l'hydre contrerévolutionnaire», «hydre de la révolution»).

В монументе Петра I работы Фальконе конь попирает копытом голову издыхающей змеи. По толкованию Радищева, присутствовавшего при открытии памятника, попранная змея означает «коварство и злобу, искавшие кончины его [Петра] за введение новых нравов» [Радищев 1938: 297], а значит, змея монумента родственна гидре как символу раздора и мятежа. В дореволюционной русской культуре это едва ли не самый заметный визуальный образ «раздавленной гадины». Еще одна вариация этого образа — ангел на вершине Александровской колонны, крестом попирающий змия, в соответствии со стихами Деян. 12:7–9: «Михаил и Ангелы его воевали против дракона <...>. И низвержен был великий дракон, древний змий, называемый диаволом и сатаной, обольщающий всю вселенную, низвержен на землю...». Ангел на колонне изображен с лицом Александра I, а змий служил аллегорией поверженного Наполеона.

2. Толкование лозунга после Вольтера

Лозунг «Écrasez l'infâme!» использовался в течение неполных десяти лет, и только в переписке узкого круга единомышленников. В печати он появился в 1784 г., в т. 68 Кельского собрания сочинений Вольтера. Этот том содержал в себе переписку Вольтера с Даламбером за 1746–1768 гг.; сокращение *Écraser l'inf...* («Раздавить мерз...») встречается здесь пятикратно [Voltaire 1784].

В несокращенном виде выражение «écraser l'infâme» содержалось в переписке Фридриха Великого с Вольтером, опубликованной в 1789 г. В издательском примечании *l'infâme* толковалось как «условное слово, обозначавшее легковерие, суеверие, фанатизм» [Frédéric 1789: 83]. Другое толкование предложил в разгар революции публицист-эмигрант граф д'Антрег: «И что же такое была эта *мерзость*? Это была, и он [Вольтер] этого не скрывает, религия наших отцов, католическая вера» [Antraigues 1791: 7].

Одной из задач революции было создание светского государства. Крайним выражением борьбы против церкви стала кампания «дехристианизации», развернутая леворадикалами в 1793 г., но — это важно отметить — лозунг «Écrasez l'infâme!» они не использовали.

Тем не менее христианские авторы, прежде всего католические и англиканские, цитируя вольтеровский лозунг, сближали его с идеологией радикального крыла революции. Французский иезуит Огюстен Баррюэль, автор первой развернутой концепции Французской революции как просветительско-масонского заговора, писал:

Формула, выбранная Вольтером (...), состояла из двух слов: *сокрушить мерзость*; и эти слова (...) означали (...): *сокрушить Иисуса Христа, религию Иисуса Христа* и любую религию, которая поклоняется Иисусу Христу [Bagnuel 1800: 19].

В 1798 г. англиканский пастор Генри Джордж Уоткинс заявляет:

Девиз, который они (Вольтер и его друзья. — К. Д.) использовали, был «*écraser l'infâme*» — «сокрушить негодяя» (*crush the wretch*), кощунственно намекая на Иисуса Христа, нашего Спасителя [Watkins 1798: 31].

Того же мнения держался Пьер Гуржу, председатель Отделения литературы Лионской академии: «*Infâme* (...)». Это имя, которое Вольтер, Даламбер и другие философы дали Иисусу Христу и его религии» [Gourju 1816] (цит. по: [Voltaire n. d.]). Знаменитый католический проповедник Анри Доминик Лакордер в проповеди, прочитанной в Соборе Парижской Богородицы 29 ноября 1846 г., назвал Вольтера писателем, «который выбрал своим девизом, имея в виду Иисуса Христа: *Сокрушите мерзость!*» [Lacordaire 1847: 10]. Такое истолкование оказалось возможным потому, что слово *l'infâme* лишено признаков грамматического рода.

В том же духе трактует вольтеровский лозунг Б. Лансак в «Рассуждении против духа времени» (1833): «*Сокрушим Мерзость!!!.. Зловещий клич!!!*

Он поистине стоит крика иудеев: *Tolle, Tolle, Crucifige!!* [Возьми, возьми, распни [его]!! (лат.)] А возможно, и превосходит его...» [Lansac 1833: 63]. Французскому автору вторит рецензент журнала «Эдинбургское обозрение»: «...нечестивый вопль “*Écrasez l’infâme*” — кровожадный крик: “Распни его, распни его”!» [The Bible in Spain 1843: 112].

Аббат Ф. Р. де Ламенне в своих «Размышлениях о состоянии церкви во Франции» (1808) «поворачивает» вольтеровский лозунг против философии Просвещения:

Я, в свою очередь, обращаюсь к правительствам, наученным опытом; я обращаюсь ко всем, кому дороги спокойствие, порядок, нравственность, общество — *сокрушите мерзость!* сокрушите эту пагубную философию, опустошившую Францию, <...> и, еще раз, *сокрушите мерзость!* [Lamennais 1808: 50].

В 1816 г. английский поэт-романтик Роберт Саути, хотя и перешедший к тому времени в лагерь консерваторов, оспаривал взгляд, согласно которому вольтеровский лозунг относился к католической церкви:

Никто не может питать более сильного отвращения к принципам Вольтера, чем я, но очистить его от этого чудовищного обвинения — акт справедливости («Паломничество поэта в Ватерлоо» (1816), примеч. 22 [Southey 1816: 223]).

Французские светские авторы в подавляющем большинстве сочувственно относились к кампании Вольтера против *мерзости*. «То, чего ему не прощают, — писала парижская газета «La Presse» 23 февраля 1853 г., — это славная война, которую он вел против *мерзости*, то есть фанатизма, нетерпимости, суеверия, тирании» (цит. по: [Mascau 1855]). Этот подход решительно преобладал и в русской печати начиная с 1860-х годов.

30 мая 1878 г. в Париже широко отмечалось столетие со дня смерти Вольтера. На торжественном собрании в американском цирке Майерса студенты несли трехцветное знамя, на одной стороне которого было вышито золотом «Свобода, равенство, братство», а на другой — «*Écrasons l’infâme!*» («Сокрушим *мерзость!*») [Хроника 1878: 115].

Отметим три случая «присвоения» вольтеровского девиза знаменитыми авторами XIX в.

В 1813 г. Шелли, убежденный атеист, опубликовал философскую поэму «Королева Маб», по своему духу революционную и антирелигиозную. Поэма открывается двумя эпиграфами: девизом «*Écrasez l’infâme!*» и фрагментом из IV книги поэмы Лукреция «О природе вещей», который заканчивается строкой «*Religionum animos nodis exsolvere pergo*» — «Души хочю я избавить от тесных пут суеверий» [Шелли 1903: 282] (пер. К. Д. Бальмонта).

Прудон настаивал своего последователя: «Как бы то ни было, прежде всего нужно напасть на поповскую партию (*le parti prêtre*). *Delenda Carthago!* [Карфаген должен быть разрушен! (лат.)] *Разд. мерз.! (Écr. l’inf.!)*» (письмо к Альфреду Даримону от 3 сентября 1852 г. [Proudhon 1875: 8–9]).

Фридрих Ницше применил вольтеровский лозунг к христианской морали:

Понятие «Бог» выдуманно как противоположность понятию жизни <...>. Понятие «греха» выдуманно <...>. Наконец — это самое ужасное — в понятие *доброто* человека включено все слабое, большое, неудачное, страдающее из-за самого себя, все, *что должно погибнуть* <...>. И всему этому верили *как морали!* — *Ecrasez l'infâme!* («Ессе homo», 1888, опубли. в 1908 г. [Ницше 1990: 768–769]).

С. Савицкий, автор статьи о судьбе вольтеровского лозунга в России, считает его первой русской версией формулу «Горе гонителям!», приведенную Е. Ф. Рознотовским в 1788 г. в предисловии к переводу вольтеровского «Трактата о веротерпимости» [Савицкий 2017: 632]. Но это не более чем недоразумение; Рознотовский прямо указывает: «сии перстами МАТЕРИ нашего отечества начертанные слова» [Вольтер 1788: 7]; прописные в оригинале.

Действительно, «Горе гонителям!» (фр. «Malheur aux persécuteurs») — цитата из письма Екатерины II Вольтеру от 29 декабря 1766 / 9 января 1767 г. по поводу дела Каласа. Письмо было опубликовано в 1789 г. в составе переписки Вольтера, но фразу «Горе гонителям!» Вольтер стал цитировать немедленно. Она приведена в его письмах к Ж. Ф. Мармонтелю и к Эли де Бомону (16 и 20 марта 1767 г.), а также в «Анекдоте о Веллизарии», опубликованном в 1768 г. [Voltaire 1768: 39]. «Эти великие слова», писал он Мармонтелю, должны быть выбиты на стенах Сорбонны [(69): 482]. По-русски письмо императрицы было опубликовано в 1802 г. [Екатерина 1802: 24]. Девиз «Ecrasez l'infâme!» Екатерины, в отличие от Фридриха Великого, был неизвестен.

В 1805–1809 гг. вышел русский перевод упомянутых выше «Записок по истории якобинства» О. Баррюэля. Вероятно, здесь вольтеровский лозунг впервые появился по-русски — в форме «подавить нечестие» [Баррюэль 1806: 236, 285]. Этот оборот повторен в книге московского протоирея И. М. Кандорского «Вольнодумец, убеждаемый в несправедливости его рассуждений» (1811). Кандорский, кроме того, предлагает формулы «*попрание нечестия*, т. е. истинной веры и благочестия христианского», «*попрание нечестия*, т. е. Христа» [Кандорский 1811: 82, 83].

В дореформенной России вольтеровский лозунг (известный, конечно, образованному читателю) пребывал под спудом. Стоит, однако, отметить высказывание Белинского, в котором предлагалось «давить» идеологического противника, именуемого «гадиной»:

Катать их, мерзавцев! И Бог Вам судья, что Вы отпустили живым одного из них, имея его под пятою своею. Верьте, когда удастся наступить на гадину, надо давить ее, непременно давить (письмо К. Д. Кавелину от 7 декабря 1847 г. [Белинский 1956: 457]).

Речь шла о славянофилах, хотя из числа «гадин» исключались братья Киреевские и братья Аксаковы.

Лозунг «Ecrasez l'infâme!» стал свободно цитироваться лишь с 1860-х годов. В статье Серафима Шашкова «Вольтер» (1870) «знаменитый клик» Вольтера переведен оборотом «душите гадину» [Шашков 1870: 179].

В 1878 г. Виктор Жаклар, цитируя девиз «Écrasez l'infâme», уточняет: «Гнусным», само собою разумеется, по его [Вольтера] мнению, была теология» [Жаклар 1878: 144]. Следовательно, *l'infâme* понимается как субстантивированное существительное «гнусное» (ср. р.). Жаклар, французский революционер-бланкист, писал на родном языке; статью перевела его жена Анна Жаклар (Корвин-Круковская) [Вольтер 2013: 349].

Академик А. Н. Веселовский в статье для энциклопедии Брокгауза (1892) писал: «Вольтер вел борьбу с нетерпимостью католичества и сделал из восклицания “Écrasez l'infâme” (раздавите подлюю!) <...> лозунг для всех своих единомышленников» [Веселовский 1892: 154]. Здесь *l'infâme* — субстантивированное существительное «подлая» (ж. р.).

В те же годы православный богослов А. П. Лопухин перевел *l'infâme* как «гадость», а сам лозунг — оборотом «истребить эту гадость» [Лопухин 1895] (цит. по: [Вольтер 2013: 367]).

Из авторов XIX в. ближе всего к формуле «Раздавите гадину!» подошел в 1884 г. анонимный обозреватель православного журнала «Странник»: «Дикий возглас Вольтера *écrasons l'infâme* (задавим гадину) был направлен против Церкви, которая поработила человеческий разум» [Иностранная 1884: 730].

3. «Раздавите гадину!» как лозунг новейшего времени

Нынешняя русская форма лозунга («Раздавите гадину!») принадлежит Константину Бальмонту. Так он в 1903 г. перевел французский эпиграф к поэме Шелли «Королева Маб» (у Бальмонта — «Царица Маб») [Шелли 1903: 282]. Тут, возможно, сказалось влияние перевода песни Беранже «Старый бродяга», сделанного В. С. Курочкиным (1857): «Раздавите гадину ногою. / Что жалеть — приплюсните скорей!» [Поэты 1987: 234]. В оригинале иначе: «Люди, почему вы не раздавили меня, / Как какое-нибудь вредное насекомое?» [Béranger 1839: 103].

С этого времени лозунг «Раздавите гадину!» зажил в России самостоятельной жизнью, приобретя чисто политический характер.

В годы первой русской революции этот призыв относился к самодержавию. «Речь шла о том, чтобы, по подлинному выражению социал-демократической публицистики того времени, “последним пинком раздавить гадину”» [Струве 1909: 137]. За пять лет до крушения монархии Ленин писал:

...Пролетариат пробьет себе дорогу к свободному союзу с социалистическими рабочими всех стран, раздавив ту гадину, царскую монархию, против которой Герцен первый поднял великое знамя борьбы... («Памяти Герцена» [Ленин 1968: 260]).

После 1917 г. лозунг эпизодически применялся к большевикам. Писатель-эмигрант Н. Н. Брешко-Брешковский в своей исторической хронике «Дикая дивизия» (1920) так передает слова Бориса Савинкова в разговоре с Лавром Корниловым накануне выступления последнего: «...От имени его, Александра Федоровича [Керенского], я приехал к вам и его именем говорю: давайте общими силами раздавим гадину!» [Брешко-Брешковский 1991: 41]. В 1921 г. основатель сменовеховства Н. В. Устрялов писал:

Теперь уже огромное большинство противников большевизма не возлагает никаких упований на старый метод борьбы с ним. (...) Дух живой отлетел от парижских Катонов, вопиющих в пустыне окружающего их равнодушия обтрепанный призыв на тему «раздавите гадину»... [Устрялов 1927: 55].

В Советской России до конца 1920-х годов лозунг цитировался главным образом в связи с биографией Вольтера. В 1-м издании «Большой советской энциклопедии» (т. 3, 1926) «Écrasez l'infâme» переведено как «Раздавите гадину». В «Литературной энциклопедии» (т. 3, 1929) дан более верный перевод: «Уничтожьте подлюю».

В качестве актуального лозунг «Раздавить гадину!» возродился в 1930-е годы. Он использовался в ходе всех крупных политических процессов над «врагами народа», начиная с процесса «Промпартии».

В брошюре Б. Изаксона «Раздавим гадину интервенции» (М., 1930) речь шла о деятельности мифической «Промпартии» в подготовке иностранной интервенции. 1–9 марта 1931 г. в Москве проходил процесс членов столь же мифического «Союзного бюро ЦК меньшевиков», которые также будто бы готовили иностранную интервенцию. 1 марта в «Правде» появилась заметка «Раздавить гадину! Усилить классовую бдительность». В заметке цитировалась резолюция конференции архангельских рабочих: «Мы (...) требуем (...) беспощадно раздавить меньшевистскую гадину».

В годы Большого террора метафора «гадины» становится средством расчеловечивания противника, подлежащего физическому уничтожению, — или, вернее, любой группы лиц, которую власть объявляла противником. 19–26 августа 1936 г. в Москве проходил процесс по делу «Антисоветского объединенного троцкистско-зиновьевского центра». Передовица «Правды» от 20 августа вышла под заглавием «Раздавить гадину!» и заканчивалась призывом: «Смерть троцкистско-зиновьевским гадам! Расстрелять этих бешеных псов фашистских охранок!» Почти так же заканчивалась передовица «Литературной газеты», опубликованная в тот же день под тем же заглавием: «Гадина троцкистско-зиновьевской контрреволюции будет раздавлена!»

Вслед за тем последовали бесчисленные «письма трудящихся», «деятели литературы и искусства», резолюции трудовых коллективов с теми же требованиями, например: «Какое счастье, что трижды проклятые фашистские гадины уничтожены. Честь и слава героической когорте большевиков — чекистам, показавшим всему народу пример революционной бдительности» [Встретим VIII съезд 1936].

23–30 января 1937 г. проходил процесс «Параллельного антисоветского троцкистского центра». Раздавленная «троцкистская гадина» соседствует в печати с такими оборотами, как «троцкистская мразь» и «троцкистская нечисть», которая должна быть сметена с лица советской земли.

В письме, подписанном группой деятелей искусства, содержалось требование «беспощадно раздавить фашистскую гадину, очистить советскую землю от троцкистской нечисти» [Гнусные подонки 1937]. «Мы раздавили фашистскую гадину», — заявлялось в обращении рабочих завода «Серп и молот» [Большевистскую энергией 1937]. Как видим, лозунг «раздавить фашистскую гадину» появился за четыре с лишним года до начала Великой Отечественной войны.

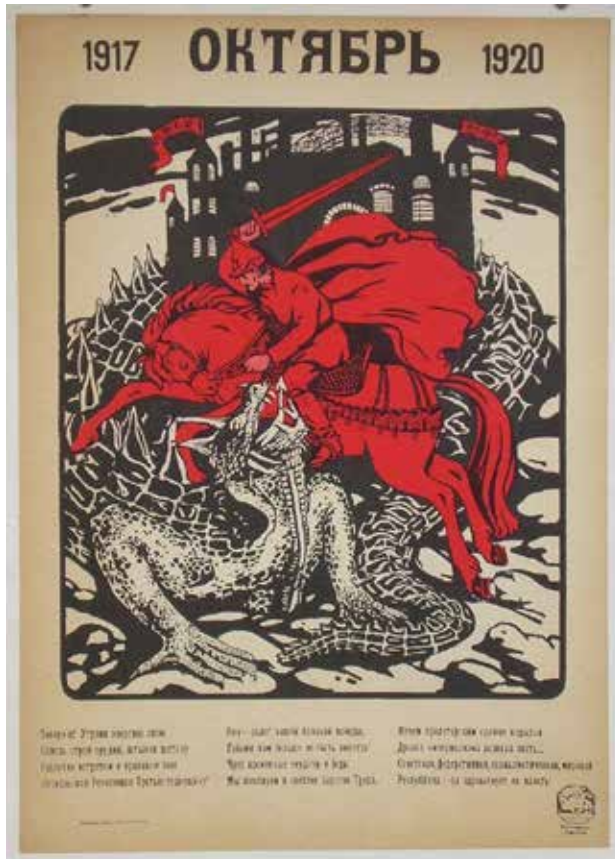


Илл. 1. Д. Моор. «Смерть мировому империализму» (1919)
III. 1. Dmitri Moor. "Death to world imperialism" (1919)

2–13 марта 1938 г. проходил процесс «правотроцкистского блока» (он же «троцкистско-бухаринский блок»). 4 марта газета «Советское искусство» опубликовала письмо за подписью народного артиста СССР Марка Рейзена под заголовком «Раздавить гадину», а передовая статья № 2 журнала «Искусство кино» за 1938 г. называлась «Фашистская гадина уничтожена».

Наконец, тот же оборот применялся к расстрелянным по делу «антисоветской троцкистской военной организации», приговор по которому был вынесен в закрытом режиме 11 июня 1937 г.:

Провалились подлые планы фашистов ослабить ее [Красной Армии] боевую мощь с помощью военно-фашистской банды Гамарников и Тухачевских. Фашистская гадина взята в «ежовые» рукавицы и раздавлена. Раздавлив фашистскую гадину, беспощадно очищая себя от ее последышей, Красная Армия стала еще сильнее и неуязвимее [Единство 1938: 80].



Илл. 2. «1917 Октябрь 1920» (Саратов, 1920)

III. 2. "1917 October 1920" (Saratov, 1920)

Эпизодический случай цитирования вольтеровского лозунга в значении, близком к исходному, встречается в заметке о Центральном антирелигиозном музее в Москве:

...Люди уносят в своем сердце пламенную ненависть к этому гнету религии и понимают Вольтера, восклицавшего:
— Раздавите гадину! [Хандрос 1941].

Существенно реже образ «фашистской гадины» использовался в 1930-е годы по отношению к гитлеровской Германии и франкистской Испании, например: «...Если бы не явное преобладание вооружения у врага, фашистская гадина была бы раздавлена могучим наступлением народных масс» [Испанский народ 1939].

После заключения пакта Молотова — Риббентропа образ «фашистской гадины» исчезает из пропаганды и появляется вновь лишь после 22 июня 1941 г. «Смять фашистскую гадину» призывает Алексей Сурков в стихотворении

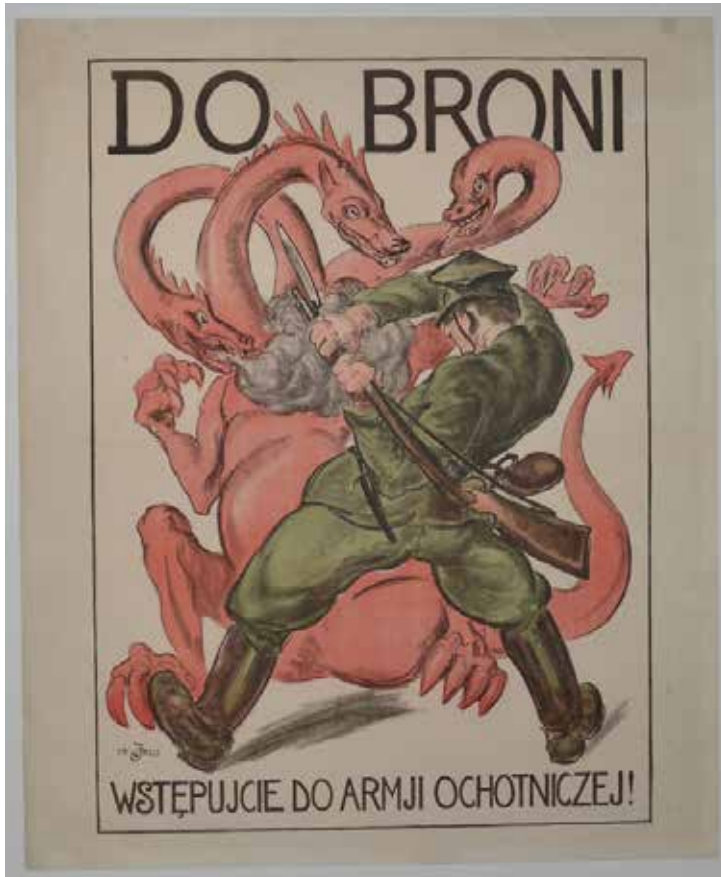


Илл. 3. «За единую Россию». Плакат Добровольческой армии (1919)
Ill. 3. "For a united Russia". A placard of the Volunteer Army (1919)

«Присягаем победой» («Правда», 23 июня 1941). «Раздавим фашистских гадов!» — часть шапки номера «Правды» от 9 июля 1941 г. Военная риторика «священной ненависти» нередко буквально воспроизводила риторику ненависти к «врагам народа». Это относится и к образу «гадины»: «раздавить фашистскую гадину», «уничтожить фашистскую гадину», «стереть с лица земли фашистскую гадину».

Нам известен единственный случай упоминания о «фашистской гадине» в связи с вольтеровским лозунгом — в заметке К. Г. Паустовского, опубликованной в начале войны: «Раздавите гадину!» — кричал когда-то в священной ярости Вольтер. И гадина будет раздавлена» [Паустовский 1941: 18].

Вообще же военно-патриотический лозунг «Раздавить (уничтожить) фашистскую гадину!», в сущности, не имел уже ничего общего с вольтеровским «Écrasez l'infâme!»; скорее он возобновлял риторику антифранцузских афишек графа Ростопчина 1812 г.: «Истребим гадину заморскую»; «Истребляйте сволочь мерзкую, нечистую гадину» [Ростопчин 1992: 219, 220].



Илл. 4. «К оружию! Вступайте в добровольческую армию!» Польский плакат (1920)
III. 4. “To arms! Join the volunteer army!” A Polish placard (1920)

* * *

В публицистике военного времени «гадина» нередко обладает лапами или руками: «раздавить гадину, наложившую свои смердящие лапы на нашу землю» [Письмо 1962: 405]; «Фашистская гадина осмелилась занести свою кровавую лапу...» [Все для фронта 1941: 3]; «Фашистская гадина, поднявшая свою преступную руку на могучий и великий советский народ...» [Генкина 1941: 28].

Плакатный образ врага в виде змеи (дракона) встречался уже в годы Первой мировой войны, а затем — в годы Гражданской войны. На плакате «Великий бой русского богатыря с змеей немецкой» (М., 1914) змея изображена в виде дракона о трех головах.

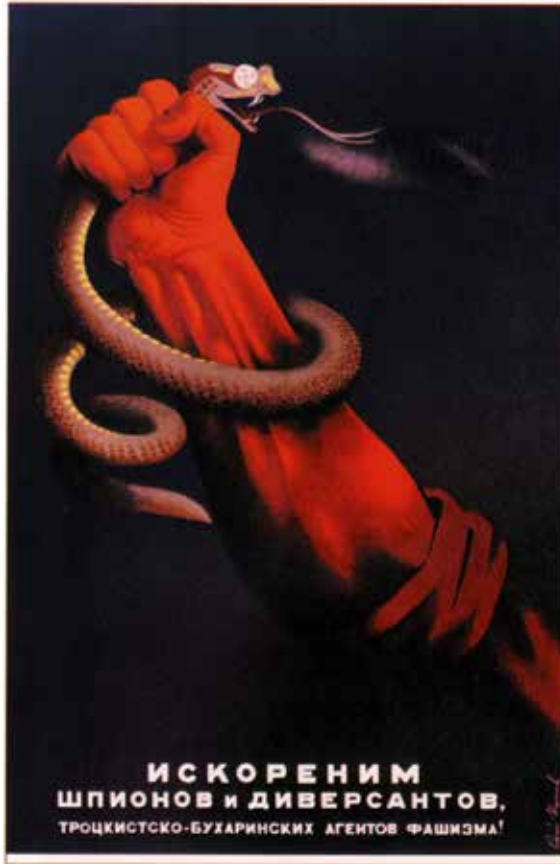
В марте 1915 г. на выставке объединения «Мир искусств» была показана картина Н. К. Рериха «Град обреченный» (или «Град осужденный»), написанная в 1914 г.: громадный багрово-красный Змий обвил кольцом городские



Илл. 5. А. Кейль. «Уничтожим гадину!» (Август 1936?)
Ил. 5. Alex Keil. “We’ll crush the reptile!” (August, 1936?)

стены, грозя удавить город в своих объятиях. В картине нет явных примет исторической эпохи, однако к тому времени Рерих выступил с рядом публицистических статей, в которых немцы представлены как вандалы, грозящие уничтожить мировую культуру.

Созданный Рерихом образ оказался востребован визуальной пропагандой времен Гражданской войны, причем по обе стороны фронта. На плакате Д. Мора «Смерть мировому империализму» (1919) империализм изображен в виде чудовищной змеи, опутавшей фабрики и заводы (илл. 1). На плакате «1917 Октябрь 1920» (Саратов) этот образ сочетается с иконографическим мотивом Георгия Победоносца: красный всадник занес меч над драконом, опутавшим завод своим телом (илл. 2). На плакате Добровольческой армии «За единую Россию» (1919) небесный богатырь с национальным триколором занес меч над драконом, опутавшим Москву с куполами ее церквей, а копыта белого богатырского коня готовятся растоптать красного дракона. Текст плаката начинается словами: «Плотным змеинным кольцом охватил БОЛЬШЕВИЗМ сердце России» (илл. 3).



Илл. 6. С. Игумнов. «Искореним шпионов и диверсантов, троцкистско-бухаринских агентов фашизма!» (1937)

III. 6. Sergei Igumnov. "We will eradicate the spies and saboteurs, Trotskyist-Bukharinist agents of fascism!" (August, 1936?)

На польском плакате 1920 г. польский солдат готовится вонзить штык в трехглавого красного дракона («Do broni. Wstępujcie do armji ochotniczej!» — «К оружию! Вступайте в добровольческую армию!») (илл. 4).

Вербальный образ уничтожаемой «фашистской гадины» в 1930-е годы подкреплялся ее визуальным образом в карикатурах и на плакатах. На плакате А. Кейля рабочий душит в кулаке четыреххвостую змею в виде свастики («Уничтожим гадину! Стереть с лица земли троцкистско-зиновьевскую банду убийц — таков приговор трудового народа», лето 1936 г.) (илл. 5). На плакате С. Игумнова мощная рука рабочего сжимает за горло извивающуюся фашистскую змею («Искореним шпионов и диверсантов, троцкистско-бухаринских агентов фашизма!», 1937) (илл. 6).

Гадина в лице карикатурного Троцкого изображена на плакате В. Дени «Уничтожить гадину! Стереть с лица земли врага народа Троцкого и его кро-



Илл. 7. В. Дени. «Уничтожить гадину!» (1937)

Ш. 7. Victor Deni. “Crush the reptile!” (1937)

вавую фашистскую шайку!» (1937) (илл. 7). Этот плакат любопытно сравнить с плакатом того же Дени 1918 г. «Троцкий поражает дракона контрреволюции». Троцкий изображен здесь в образе Георгия Победоносца на белом коне, поражающего копьем голову свернувшейся в клубок змеи. На голове у змеи черный котелок — обычный символ капиталиста в визуальной пропаганде (илл. 8).

На плакате «Раздавим фашистскую гадину!» (М.; Л., 1941; худож. В. Власов, Т. Певзнер и Т. Шишмарева) огромная змея раздавлена советским танком. На плакате «Раздавить фашистское чудовище!» (худож. Д. Шмаринов, 1941) чудовище представлено в виде огромного спрута.

На плакате «Смерть фашистской гадине!» (М.; Л., 1941; худож. А. Кокорекин) красноармеец втыкает штык в горло змеи, изображенной в виде свастики, попирая ногой один из ее хвостов (илл. 9). Этот мотив, восходящий к иконографии Георгия Победоносца, повторен в ряде других плакатов, например: «Знищимо гадину!» (Харьков, 1941; худож. С. Нодельман); «Фашизм — враг человечества. Смерть фашизму!» (Л., 1943). На одном из них «гадина» изобра-



Илл. 8. В. Дени. «Троцкий поражает дракона контрреволюции» (1918)
Ил. 8. Victor Deni. "Trotsky strikes down the dragon of counterrevolution" (1918)

жена в виде змеи с головой Гитлера («Розчавимо [укр. 'раздавим'] фашистську гадину!» — Киев, 1941; худож. А. Александров) (илл. 10).

На плакате Н. Быльева (Л., 1941) Добрыня Никитич срубает головы фашистского дракона; эта та же символика, что и в плакате 1914 г. о бое «русского богатыря с змеей немецкой».

* * *

Еще раз лозунг «Раздавите гадину!» возник уже в постсоветской России, в дни октябрьских событий 1993 г. Либерально-демократическая общественность выступила в поддержку президента Ельцина, коммунистические и националистические силы — в поддержку Верховного Совета РФ. 3 октября сторонники Верховного Совета захватили здание мэрии и предприняли попытку захвата телецентра «Останкино». После полуночи на радиостанции «Эхо Москвы» выступил публицист Юрий Черниченко. В документальной хронике переворота его слова приведены со ссылкой на стенограмму видеоматериалов



Илл. 9. А. Кокорекин «Смерть фашистской гадине!» (М.; Л.: Искусство, 1941)
Ш. 9. Alexei Kokorekin. "Death to the fascist reptile!" (Moscow; Leningrad: Iskusstvo, 1941)

ЦТ: «...Раздавите гадину! ...Сейчас эти слова нельзя забывать по отношению к тем, кто ворвался в наш город как бешеная собака, с огнем и выстрелами. Ребята, хотите жить — раздавите гадину!» [Иванов 1995: 306].

В другой документальной книге цитируются слова Черниченко: «В ночь на 4 октября я твердил вольтеровское: "Раздавите гадину!"» [Андриянов, Черняк 1999: 236]. В действительности Черниченко, едва ли осознавая это, повторял советский политический лозунг, который мог ассоциироваться и с кампанией против «врагов народа» 1930-х годов, и с военной антифашистской пропагандой, поскольку противники либерально-демократического лагеря еще в 1991 г. получили наименование «красно-коричневых» (подробнее об этом см.: [Душенко 2018: 86–87]).

5 октября в «Известиях» появилось воззвание группы литераторов, поддержавших Ельцина — так называемое «Письмо сорока двух». Одним из инициаторов воззвания был Черниченко. Среди подписавшихся были Алесь Адамович, Виктор Астафьев, Белла Ахмадулина, Григорий Бакланов, Василь Быков, академик Д. С. Лихачев, Булат Окуджава. Здесь предлагался ряд репрессивных мер против коммунистических и националистических организаций, в том числе:



Илл. 10. А. Александров. «Розчавимо фашистську гадину!» (Киев, 1941)
Ill. 10. A. Aleksandrov. "We'll crush the fascist reptile!" (Kiev, 1941)

1. Все виды коммунистических и националистических партий, фронтов и объединений должны быть распущены и запрещены указом президента. <...> 4. Органы печати, изо дня в день возбуждавшие ненависть, призывавшие к насилию и являющиеся, на наш взгляд, одними из главных организаторов и виновников происшедшей трагедии (и потенциальными виновниками множества будущих), <...> должны быть впредь до судебного разбирательства закрыты [Писатели 1993].

«Письмо сорока двух» обычно цитировалось под заглавием «Раздавите гадину!», а сам этот лозунг стал ассоциироваться с событиями 1993 г. По воспоминаниям помощника Ельцина Вячеслава Костикова, «на какое-то время он [Ельцин] загорался, выслушав очередной призыв “раздавить гадину”. Особенно эффектно они звучали в “исполнении” Марка Захарова или Святослава Федорова, поскольку и тот и другой делали это на высшей эмоциональной ноте и не без артистизма» [Костиков 1997: 73].

В 2014 г. иерей Александр Шумский, публицист из числа националистов-сталинистов, писал:

Мы все очень хорошо помним, как российские демократы в 1993 году при расстреле российского парламента, покрываясь сладострастной испариной, орали: «Раздавите гадину!». «Гадина» — это русский народ... [Шумский 2014: 214].

В последний раз знаменитый лозунг появился в российской печати во время киевского «Майдана» 2013–2014 гг. 22 января 2014 г. «Известия» опубликовали статью Олега Бондаренко, озаглавленную «Виктор Федорович, раздавите гадину». Здесь говорилось:

...Бездействие украинского спецназа и внутренних войск — главный стимул озверевшей толпы провокаторов и неонацистов.
Виктор Федорович [Янукович], раздавите гадину.

* * *

Как видим, лозунг, возникший во Франции в эпоху Просвещения как антицерковный по-преимуществу, в России обрел новую форму и на протяжении столетия с лишним использовался в самых различных политических контекстах, вовсе не сходных с контекстом вольтеровского лозунга.

Источники

- Андриянов, Черняк 1999 — *Андриянов В. И., Черняк А. В.* Одинокий царь в Кремле: Борис Ельцин и его команды. Кн. 2: 1992–1996. М.: Правда, 1999.
- Баррюэль 1806 — *Баррюэль О.* Волтерянцы, или История о якобинцах, открывающая все противухристианския злоумышления и таинства масонских лож, имеющих влияние на все европейские державы: В 12 ч. / Пер. П. Дамогацкого. Ч. 2. М.: Губернская тип., 1806.
- Белинский 1956 — *Белинский В. Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. М.: АН СССР, 1956.
- Большевистской энергией 1937 — Большевистской энергией ликвидируем последствия вредительства: Обращение рабочих Московского завода «Серп и молот» ко всем рабочим Советского Союза // Правда. 1937. 31 янв. С. 1.
- Брешко-Брешковский 1991 — *Брешко-Брешковский Н. Н.* Дикая дивизия. М.: Мос. правда, 1991.
- Вольтер 1788 — *Вольтер.* История сокращенная о смерти Жана Каласа и о Каласах вообще / Пер. Е. Ф. Рознотовского. СПб.: При Имп. Академии Наук, 1788.
- Вольтер 1961 — *Вольтер.* Бог и люди: Статьи, памфлеты, письма / Пер. А. Ладинского и др. М.: АН СССР, 1961.
- Вольтер 1988 — *Вольтер.* Философские сочинения / Пер. С. Я. Шейнман-Топшгейн. М.: Наука, 1988.
- Вольтер: pro et contra 2013 — Вольтер: pro et contra: Личность и идеи Вольтера в оценке русских мыслителей и исследователей: Антология / Сост., вступ. ст., коммент. А. А. Златопольской. СПб.: РХГА, 2013.
- Все для фронта 1941 — Все для фронта, все для победы над врагом!: [Передовая статья] // Экономика сельского хозяйства. 1941. № 7/8. С. 3–7.
- Встретим VIII съезд 1936 — Встретим VIII съезд Советов новым подъемом производительности труда: [Обращение рабочих сталинградского завода «Красный Октябрь»] // Известия. 1936. 9 сент. С. 1.

- Генкина 1941 — *Генкина Э.* Разгром германских интервентов в 1918 году // *Спутник агитатора.* 1941. № 13. С. 24–28.
- Гнусные подонки 1937 — *Гнусные подонки:* [Коллективное письмо деятелей искусства] // *Известия.* 1937. 28 янв. С. 1.
- Единство 1938 — *Единство Красной Армии и народа — несокрушимая сила:* [Ред. ст.] // *Советское государство.* 1938. № 1. С. 72–81.
- Екатерина 1802 — *Екатерина II.* Философическая и политическая переписка императрицы Екатерины Второя с г. Волтером, продолжавшаяся с 1763 по 1778 год. Ч. 1. СПб.: При Имп. Академии наук, 1802.
- Жаклар 1878 — [*Жаклар В. В.*] Вольтер // *Слово* [ж-л, СПб.]. 1878. № 8. С. 127–146 (2-я паг.). (Подпись: Жика).
- Иванов 1895 — *Иванов И. И.* Анафема: хроника государственного переворота. СПб.: Палея, 1995.
- Иностранная 1884 — *Иностранная церковная жизнь* // *Странник: Духовный журнал* [СПб.]. 1884. Т. 1. [№ 4]. С. 718–741.
- Испанский народ 1939 — *Испанский народ не удастся поставить на колени* // *Правда.* 1939. 29 марта. С. 5. (Подпись: Обозреватель).
- Кандорский 1811 — [*Кандорский И. М.*] Вольнодумец, убеждаемый в несправедливости его рассуждений, в истине бессмертия души, и в любви Евангельския веры. М.: Синодальная тип., 1811.
- Костиков 1997 — *Костиков В. В.* Роман с президентом. М.: Вагриус, 1997.
- Ленин 1968 — *Ленин В. И.* Полн. собр. соч. Т. 21. М.: Политиздат, 1968.
- Лопухин 1895 — [*Лопухин А. П.*] Вольтер как глава и тип французского неверия: Историко-апологетический очерк. СПб.: С. П. Яковлев, 1895. (Опубл. под псевд. А. П. Митякин).
- Ницше 1990 — *Ницше Ф.* Эссе homo: Как становятся сами собой / Пер. Ю. М. Антоновского // *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1990. С. 693–769.
- Паустовский 1941 — *Паустовский К. Г.* Мы победим // *Новый мир.* 1941. № 7. С. 17–18.
- Писатели 1993 — *Писатели требуют от правительства решительных действий* // *Известия.* 1993. 5 окт. С. 3.
- Письмо 1962 — *Письмо ленинградских женщин-врачей военного госпиталя [к] леди Мак-Роберт (Англия)* // *Международная солидарность трудящихся в борьбе за мир и национальное освобождение против фашистской агрессии, за полное уничтожение фашизма в Европе и Азии (1938–1945).* М.: Сов. Россия, 1962. С. 404–405.
- Поэты 1987 — *Поэты «Искры»:* В 2 т. Т. 1: В. Курочкин. Л.: Сов. писатель, 1987.
- Радищев 1938 — *Радищев А. Н.* Письмо к другу, жительствующему в Тобольске, по долгу звания своего. С.-Петербург, 8 августа 1782 года // *Радищев А. Н.* Полн. собр. соч. Т. 1. М.: АН СССР, 1938. С. 295–299. (Опубл. в 1789 г.).
- Ростопчин 1992 — *Ростопчин Ф. В.* Ох, французы! М.: Рус. книга, 1992.
- Спиноза 1957 — *Спиноза Б.* Избр. произведения: В 2 т. Т. 2. М.: Политиздат, 1957.
- Струве 1909 — *Струве П. Б.* Интеллигенция и революция // *Вехи: Сб. ст. о русской интеллигенции.* М.: Тип. Саблина, 1909. С. 127–143.
- Устрялов 1927 — *Устрялов Н. В.* Две реакции // *Устрялов Н. В.* Под знаком революции. Харбин: Полиграф, 1927. (1-я публ.: *Новости Жизни* [Харбин]. 1921. 5 окт.).
- Хандрос 1941 — *Хандрос В.* Гибель богов // *Правда.* 1941. 5 февр. С. 4.
- Хроника 1878 — *Хроника парижской жизни. I* // *Отечественные записки* [Санкт-Петербург]. 1878. № 7. С. 112–119 (2-я паг.)
- Шашков 1870 — *Шашков С. С.* Вольтер // *Дело* [ж-л; Санкт-Петербург]. 1870. № 12. С. 172–174 (1-я паг.).

- Шелли 1903 — *Шелли П. Б.* Полн. собр. соч. / Пер. К. Бальмонта. Т. 1. СПб.: Знание, 1903.
- Шумский 2014 — *Шумский А. В.* Наступит ли эпоха «просвещенного сталинизма»? // Молодая гвардия. 2014. № 4. С. 215–220.
- Antraigues 1791 — *Antraigues L.-A. de.* Dénonciation aux Français catholiques, des moyens employés par l'Assemblée nationale, pour détruire en France, la religion catholique. Paris: Principaux libraires, 1791. (На титуле имя автора: Entraigues).
- Barruel 1800 — *Barruel A.* Abrégé des mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme. Т. 1. Hambourg: P. Fauche, 1800.
- Béranger 1839 — *Béranger P.-J. de.* Œuvres complètes. Т. 3. Paris: H. Fournier, 1839.
- Büchmann 1868 — *Büchmann G.* Geflügelte Worte: Der Citatenschatz des deutschen Volkes. 5. Aufl. Berlin: Haude und Spene, 1868.
- Frédéric 1851 — *Frédéric II, roi de Prusse.* Oeuvres. Т. 18 (Correspondance; Т. 3). Berlin: Imprimerie Royale, 1851.
- Frédéric 1852 — *Frédéric II, roi de Prusse.* Oeuvres. Т. 19 (Correspondance; Т. 4). Berlin: Imprimerie Royale, 1852.
- Frédéric 1789 — *Frédéric II, roi de Prusse.* Oeuvres posthumes. Т. 15. (Correspondance avec M. de Voltaire; Т. 4). Amsterdam: D. J. Changuion, 1789.
- Geflügelte Worte 2001 — *Geflügelte Worte: Der klassische Zitatenschatz.* München: Ullstein Verlag, 2001.
- Gourju 1816 — *Gourju P.* La philosophie du XVIIIe siècle dévoilée par elle-même. Paris: Le Normant, 1816.
- Lacordaire 1847 — *Lacordaire H.-D.* Conférences du révérend père Lacordaire: prêchées à Notre-Dame de Paris Pendant l'Avent de 1846–1847. Bruxelles: J.-B. Mortier, 1847.
- Lamennais 1808 — *Lamennais H.-F.-R. de.* Réflexions sur l'état de l'Église en France pendant le dix-huitième siècle et sur sa situation actuelle. Paris: Société typographique, 1808.
- Lansac 1833 — *Lansac B.* Discours contre l'esprit du siècle ou Sur l'obéissance. Bordeaux: Lafargue, 1833.
- Lehmann 1881 — *Lehmann M.* Preussen und die katholische Kirche seit 1640. 2. Theil. Leipzig: Hirzel, 1881.
- Macray 1855 — *Macray J.* Voltaire, Southey, and Professor De Morgan // Notes and Queries [London]. Vol. 10. No. 265. Nov. 25. 1855. P. 425.
- Proudhon 1875 — *Proudhon P.-J.* Correspondance. Т. 5. Paris: Librairie Internationale, 1875.
- Southey 1816 — *Southey R.* The poet's pilgrimage to Waterloo. London: Longman u. a., 1816.
- Spinoza 1677 — *Spinoza B.* Opera philosophica omnia: Opera posthuma. Vol. 2. Amsterdam: Jan Rieuwertsz, 1677.
- The Bible in Spain 1843 — The Bible in Spain; or, the Journeys, Adventures, and Imprisonments of an Englishman, in an Attempt to circulate the Scriptures in the Peninsula. By George BonRow. <...> London: 1843: [Review] // The Edinburgh Review. 1843. № 155, February. P. 105–137.
- Voltaire 1768 — Voltaire.* Anecdote sur Belisaire // Nouveaux mélanges philosophiques, historiques, critiques de divers auteurs. Т. 7. [Geneva: Cramer], 1768. P. 33–40.
- Voltaire 1784 — Voltaire.* Oeuvres complètes. Т. 68. (Lettres de M. de Voltaire et de M. Dalumber. 1746–1768; Т. 1). [Kehl], 1784.
- Voltaire 1828–1834 — Voltaire.* Oeuvres complètes: Avec des remarques et des notes historiques, scientifiques et littéraires. Т. 1–97. Paris: Delangle frères, 1828–1834.
- Voltaire 1980 — Voltaire.* The complete works = Oeuvres complètes. Vol. 6. Oxford: The Voltaire Foundation, 1980.

- Voltaire 2010 — *Voltaire. The complete works = Oeuvres complètes*. Vol. 49A: Sermon des cinquante. Writings of 1758–1759. Oxford: The Voltaire Foundation, 2010.
- Voltaire n. d. — *Voltaire infâme* [n. d.]. URL: <https://www.voltaire-a-ferney.org/wp/voltaire/voltaire-infame>.
- Watkins 1798 — *Watkins H. G. Unanimity the best defence of religious and civil liberty: A sermon, preached in the Parish church of St. Andrew, Holborn, on Sunday, April 29th, 1798*. London: F. and C. Rivington, 1798.

Литература

- Веселовский 1892 — *Веселовский А. Н. Вольтер // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*. Т. 7. СПб.: И. А. Евфрон, 1892. С. 152–157.
- Душенко 2018 — *Душенко К. В. Красное и белое: Из истории политического языка*. М.: ИНИОН РАН, 2018.
- Кривуля 1900 — *Кривуля А. М. Вольтер // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона*. Т. 31. СПб.: И. А. Евфрон, 1900. С. 214–221.
- Савицкий 2017 — *Савицкий С. Об истории бытования в России девиза Вольтера *Écrasez l'infâme* // Сборник Матице српске за славистику [Нови Сад]*. Књ. 92. 2017. С. 617–623.
- Lee 2009 — *Lee J. P. The condemnation of fanaticism in Voltaire's Sermon du Rabbin Akib // Rousseau and "l'infame": Religion, toleration, and fanaticism in the age of Enlightenment*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2009. P. 67–76.

References

- Dushenko, K. V. (2018). *Krasnoe i beloe: Iz istorii politicheskogo iazyka* [Red and white: From the history of political language]. Moscow: INION RAN. (In Russian).
- Krivulia, A. M. (1900). Vol'ter [Voltaire]. In *Entsiklopedicheskii slovar' Brokgauza i Efrona* [Brockhaus and Efron encyclopedic dictionary] (Vol. 31), 214–221. St. Petersburg: I. A. Evfron. (In Russian).
- Lee J. P. (2009). The condemnation of fanaticism in Voltaire's Sermon du Rabbin Akib. *Rousseau and "l'infame": Religion, toleration, and fanaticism in the age of Enlightenment*, 67–76. Amsterdam: Rodopi. (In French).
- Savitskii, S. (2017). Ob istorii bytovaniia v Rossii deviza Vol'tera *Écrasez l'infâme* [On the history of Voltaire's slogan *Écrasez l'infâme* in Russia]. *Zbornik Matice srpske za slavistiku [Matica Srpska Journal of Slavic Studies]*, 92, 617–623. (In Russian).
- Veselovskii, A. N. (1892). Vol'ter [Voltaire]. In *Entsiklopedicheskii slovar' Brokgauza i Efrona* [Brockhaus and Efron encyclopedic dictionary] (Vol. 7), 152–157. St. Petersburg: I. A. Evfron. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Константин Васильевич Душенко

кандидат исторических наук
Институт научной информации
по общественным наукам РАН
Россия, 117997, Москва,
Нахимовский пр-т, д. 27, 51/21
Тел.: +7 (495) 939-56-88
✉ kdushenko@nl.n.ru

Information about the author

Konstantin V. Dushenko

Cand. Sci. (History)
Institute of Scientific Information
for Social Sciences
of the Russian Academy of Sciences
Russia, 117997, Moscow, Nahimovsky
Prospekt, 51/21
Tel.: +7 (499-128-05-63)
✉ kdushenko@nl.n.ru

Е. Е. Дмитриева^{ab}

ORCID: 0000-0001-9692-8329

✉ katiadmitrieva@mail.ru^a *Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН
(Россия, Москва)*^b *Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
(Россия, Санкт-Петербург)*

БРЕТОНСКИЙ ЗАМОК ЛАМЕННЕ, ДВА РОМАНА И ДВА НЕ ПОЛАДИВШИХ МЕЖДУ СОБОЙ РОМАНИСТА (СТЕНДАЛЬ И ГЕРЦОГИНЯ ДЕ ДЮРА)

Аннотация. Поводом для написания статьи стала переписка французского дипломата и промышленника Дени Бенуа, в молодые годы — друга Фелисите Робера де Ламенне, с герцогиней Клер де Дюра, хозяйкой модного салона, в котором собирался «весь Париж» периода Реставрации. Письма относятся к периоду 1818–1820 гг., когда Дени Бенуа, влюбленный в дочь Дюра Клару, вынужден в преддверии ее свадьбы вместе с отцом покинуть Париж. Великосветская дама Клер де Дюра баловалась литературой. Борьба чувства и аристократического долга завершилась тем, что, выдав дочь замуж за «ровню», она пишет роман «Эдуард», в основу которого кладет семейную историю. Если, как утверждала молва и литературный критик Сент-Бёв, Дени Бенуа стал прототипом Эдуарда в романе Дюра, то Эдуард, в свою очередь, стал прототипом знаменитого Жюльена Сореля (до того Стендаль уже однажды «переписал» в своем романе «Арманс» другой роман Дюра — «Оливье, или Тайна»).

В статье анализируются письма Дени Бенуа, приоткрывающие завесу над той реальностью, которая скрывалась за романом «Эдуард». Ключевым моментом оказывается месяц, проведенный Дени Бенуа в 1819 г. в замке Лашене. Можно предположить, что прогулки по парку Лашене, пейзажи которого вскоре станут яркими метафорами «Слов верующего» Ламенне, стали судьбоносными для того, кому суждено было стать прототипом двух французских романов. Именно здесь, у Ламенне, который умел исцелять раненые души (таким исцелением оказалось впоследствии посещение Лашене поэтом Эдуардом Тюркети, позже — Морисом Гереном), в состоянии Дени Бенуа происходит перелом: на смену трагическому видению мира приходит понимание того, что каждый должен писать именно свой роман — тот, который ему написать определило Провидение.

Ключевые слова: Ламенне, Клер де Дюра, роман «Эдуард», усадьба Лашене, усадьба Тремигон, «Красное и черное» Стендаля, культура повседневности, теория христианского социализма

Благодарности. Статья подготовлена в ИМЛИ РАН при поддержке гранта РФФИ № 18-18-00129 «Русская усадьба в литературе и культуре: отечественный и зарубежный взгляд».

Я благодарю нынешнего хозяина Тремигона (еще одного бретонского имения Ламенне), члена Парижской коллегии адвокатов Эрика Плювье за предоставленные мне письма отца и сына Бенуа к герцогине Дюра, находящиеся ныне в собрании «Collection Eric Plouvier / Domaine de Trémigon».

Для цитирования: Дмитриева Е. Е. Бретонский замок Ламенне, два романа и два не поладивших между собой романиста (Стендаль и герцогиня де Дюра) // Шаги/Steps. Т. 6. № 3. 2020. С. 228–243. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-228-243.

Статья поступила в редакцию 4 апреля 2020 г.
Принято к печати 24 апреля 2020 г.

Shagi / Steps. Vol. 6. No. 3. 2020
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 Institute of Russian Literature (Pushkinsky Dom),
Russian Academy of Sciences (Russia, St.-Petersburg)

THE BRETON CHATEAU OF LAMENNAIS, TWO NOVELS AND TWO DISCORDANT NOVELISTS (STENDHAL AND THE DUCHESS DE DURAS)

Abstract. The reason for writing this article was the correspondence of the French diplomat and industrialist Denis Benoit, in his younger years — a friend of Felicité Robert de Lamennais, with the Duchess Claire de Duras, hostess of a fashionable salon frequented by “all Paris” of the Restoration period. The letters are from the period 1818–1820, when Denis Benoit, passionately in love with Duras’ daughter Clara, on the eve of her wedding is forced to leave Paris with his father. The high-society lady Claire de Duras dabbled in literature. The struggle between feeling and aristocratic duty ended with the fact that after marrying her daughter to a social “equal”, she writes a novel, *Edouard*, which is based on the family history. If, as both rumor and the literary critic Sainte-Beuve claimed, Denis Benoit

became the prototype of Edouard in Duras' novel, then Edouard in turn became the prototype of the famous Julien Sorel (previously Stendhal had already once "rewritten" in his novel *Armance* another Duras novel — *Olivier, or the Secret*).

This article analyzes the letters of Denis Benoit, which reveal the reality that was hidden behind the novel *Edouard*. The key moment was the month spent by Denis Benoit in 1819 in the chateau of La Chênaie. It can be assumed that walks in the park of La Chênaie, the landscapes of which will soon become vivid metaphors in *Words of a Believer* by Lamennais, were fateful for someone who was destined to become the prototype of two French novels. It was here, in the company of Lamennais, who was famous for healing "wounded souls" (for example, those of the poets Edouard Turkeyt and Maurice Guérain), that Denis Benoit's tragic vision of the world was replaced by a kind of resignation.

Keywords Lamennais, Claire de Duras, *Edouard*, La Chênaie manor, Trémigon manor, Stendhal's *The Red and the Black*, everyday culture, theory of Christian socialism

Acknowledgements. The research was conducted with the support of the RNF grant programme no 18–18–00129 "Russian manor in literature and culture: domestic and foreign view".

I would like to thank Eric Plouvier, the current owner of Trémigon (another Breton estate of Lamennais) and member of the *Avocat au barreau de Paris*, for providing me with letters from father and son Benoit to the Duchess of Duras, which are now in the collection "Eric Plouvier / Domaine de Trémigon".

To cite this article: Dmitrieva, E. E. (2020). The Breton chateau of Lamennais, two novels and two discordant novelists (Stendhal and the Duchess de Duras). *Shagi / Steps*, 6(3), 228–243. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-228-243.

Received April 4, 2020

Accepted April 24, 2020

В Бретани, на самом севере Франции, на расстоянии всего нескольких миль друг от друга находятся два замка, которым было суждено сыграть большую роль в истории французской мысли и литературы. Один из них — хорошо известный Комбур, замок-имение, в котором свое безрадостное детство провел Шатобриан и который он затем описал в своих «Замогильных записках». Другой — почти позабытый сегодня, но который одно время для Франции был почти тем же, что Ясная Поляна или Михайловское для русской культуры. Речь идет о Лашене (le château de La Chênaie), замке-усадьбе, принадлежавшем Фелисите Роберу де Ламенне (1782–1854), французскому философу, создателю теории христианского социализма.

Оба писателя и мыслителя заслуживают отдельного разговора, но в настоящей статье речь не о них. А о том, что по давней российской традиции, освященной именем Пушкина, можно было бы назвать «бывают странные сближения».

В августе 1819 г. в Лашене приезжает погостить молодой друг Ламенне Дени Бенуа, который в это время состоит в активной переписке со знаменитой тогда великосветской дамой герцогиней Клер де Дюра́(с) (Duras, 1777–1828), хозяйкой модного салона, в котором собирался «весь Париж» периода Реставрации. Покинув Лашене, он пишет ей письмо (от 22 сентября 1819 г.), в котором после изысканных формул вежливости и уверения в самой глубокой преданности (впрочем, как представляется, вполне искренней) появляется фраза, не слишком мотивированная контекстом письма, которая могла бы показаться странной или вовсе загадочной, если бы мы не знали, какая драма за ней скрывалась. Бенуа поздравляет герцогиню де Дюра с бракосочетанием ее дочери Клары, только что вышедшей замуж за герцога де Розана, и добавляет: «...нет ничего хуже, чем обнаружить, что другой взял на себя труд докончить роман, начатый тобой, и тем не менее я смирился с моей участью, не испытывая особого сожаления».

Слова эти, хотя и в очень сдержанной форме, все же содержат намек на события, этой свадьбе предшествовавшие: Дени сам был влюблен в Клару (и, кажется, взаимно), но его происхождение не позволяло ему претендовать на роль зятя родовой аристократки.

Кем же он был, этот загадочный Дени Бенуа? Его полное имя — Дени Бенуа д'Ази (Denys Benoist d'Azy, 1796–1880). В период Реставрации он был секретарем французской миссии в Германии, затем стал генеральным финансовым инспектором в Министерстве Жозефа де Вилеля (1821–1828) при Людовике XVIII и затем Карле X. Выйдя в отставку после 1830 г., он стал довольно крупным промышленником — одним из управляющим Алеских рудников (mines d'Alais). Впрочем, все эти назначения и занятия, которые ныне позволяют различным справочникам определять его как «французского политического деятеля и промышленника», пришли позже, а в интересующие нас времена, т. е. в 1819 г., Дени Бенуа — молодой человек, только еще ищущий себе достойного поприща.

Отцом Дени Бенуа был Пьер-Венсан Бенуа (1758–1833), до революции — советник Людовика XVI, ставший в 1828 г. государственным министром и членом Тайного совета и возведенный в графское достоинство. Не менее примечательной была мать Дени Бенуа — известная в свое время портретистка Мари-Гиёмине де Лавиль-Леру (1768–1826), ученица Элизабет Виже Лебрен и Жака-Луи Давида, в юности — героиня, а точнее, адресат «Писем к Эмилиии о мифологии» (1786) Шарля-Альбера Демутье (1760–1801) [Ballot 1914].

Очевидно, что посещавшие салон герцогини Клер де Дюра в конце второго десятилетия XIX в. отец и сын Бенуа были отнюдь не «бедными родственниками», но людьми со связями и благородного происхождения. Дени Бенуа к тому же, судя по описанию современников, был довольно красивым молодым человеком, и его влюбленность в младшую дочь герцогини де Дюра была до поры до времени взаимной. И вся эта история была бы из числа тех житейских и бытовых историй, коим имя легион, если бы из нее не вырос роман, который если и не числится среди великих, то по крайней мере сыграл немалую роль в истории французской литературы.

Но прежде чем продолжать, скажем несколько слов о герцогине, писательнице достаточно известной во Франции и Англии и по непонятным причинам

гораздо менее известной в России¹. Отец Клер де Дюра, контр-адмирал граф Арман де Керсен, голосовал против казни Людовика XVI, был гильотинирован вместе с жирондистами. Дочь его была вынуждена тогда бежать на родину своей матери в Мартиныку, потом эмигрировала в Америку, затем в Швейцарию, Лондон, где вышла замуж за Амеде-Бретань-Мало де Дюрфора, герцога де Дюра. В период Реставрации ее муж становится пэром Франции, а сама Клер де Дюра открывает на улице Варенн салон, который становится одним из центров литературной и светской жизни Парижа. Среди завсегдатаев салона Дюра были Шатобриан, Жермена де Сталь, Розали де Констан, кузина Бенжамена Констан, с которой Клер де Дюра связывала самую нежную дружба [Gill 1981].

Сама герцогиня тоже баловалась литературой, но долгое время не желала делать из этого призвания. В 1820 г. болезнь заставляет ее покинуть Париж и уединиться в деревне. И там за небольшой период времени она создает три небольших романа: «Оливье, или Тайна» («Olivier ou le Secret», 1821), «Урика» («Ourika», 1822) и «Эдуард» («Edouard», 1825).

Шатобриан настоял на том, чтобы Дюра все же опубликовала один из своих романов, а именно «Урику», посвященную судьбе привезенной в Париж чернокожей девушки. Дюра публикует этот роман в 1823 г. анонимно, а его проблематика — история любви между представителями разных рас — делает ее не только одной из первых феминисток во французской литературе, но и автором, поднявшим вопрос межрасовых отношений [Bertrand-Jennings 1994–1995]. Не мене эпатажным и в еще большей степени автобиографическим был первый из трех написанных тогда Дюра романов: эпистолярный роман «Оливье, или Тайна», посвященный проблеме мужской гомосексуальности, которая в романе скрывалась за маской бессилия (в то время в последнем признаться было менее позорным, чем в первом) [Bertrand-Jennings 1999]. В основу романа (как и в «Эдуарде») была положена история ее дочери Клары, несколько более ранняя, но имевшая для французской литературы немалые последствия. В 1818 г. Астольф де Кюстин, внук генерала Адама де Кюстина, командовавшего Рейнской армией в 1792 г. (был вместе с сыном гильотинирован во время революции), посещают салон герцогини де Дюра. Мать Астольфа, Дельфина де Кюстин, известная своим умом и красотой (именно ей госпожа де Сталь посвятила свой первый роман «Дельфина», 1802), захотела устроить женитьбу сына на одной из представительниц французской аристократии. Рассматривались Альбертина де Сталь (дочь Жермены де Сталь) и Клара, младшая дочь герцогини де Дюра, на которую в конечном счете и пал выбор. Но за три дня до подписания брачного контракта Кюстин послал письмо матери, в котором неожиданно объявлял о решении порвать помолвку. Объяснение с его стороны пришло почти 10 лет спустя, когда в 1829 г. он издал роман «Алоис, или Монах с горы Сен-Бернар» («Aloys ou le Religieux du mont Saint-Bernard»), герой которого также порывал помолвку, и причина разрыва, хотя прямо не названная, была уже более очевидна. Однако еще задолго до появления романа по Парижу уже поползли слухи о гомосексуальности Кюстина, которые, возможно, исходили также от оскорбленной герцогини де Дюра. Что, впрочем, не помешало ему два года спустя все же жениться.

¹ На русский язык переведено, насколько нам известно, лишь одно ее произведение [Дюра 1844].

Клер де Дюра отомстила, если это вообще можно считать мстью: коллизии с дочерью она положила в основу своего написанного в 1822 г. романа «Оливье, или Тайна» и тем самым, как и в случае с «Урикой», по сути, открыла в литературе тему, которая лишь позже, начиная со Стендаля и Бальзака, окончательно вошла в число дозволенных.

И «Урика», и «Оливье...» были историями о том, как отношения между двумя любящими друг друга людьми не получают продолжения: в одном случае по причине внешнего характера (социальное происхождение), в другом — по причине внутренней (тайна, которой становится то ли содомский грех, то ли бессилие). В интересующем нас романе «Эдуард» проигрывалась первая модель — история любви, оказывающейся невозможной по причине социального неравенства. Заглавный герой романа Эдуард, сын богатого буржуа (а таким был и Дени Бенуа), влюбленный в герцогиню де Невер, вынужден покинуть возлюбленную, понимая, что женитьба на ней социально ее скомпрометирует.

В настоящее время этот роман трактуется по-разному. Для одних критиков он звучит как атака на классовые предрассудки и стремление показать легитимность любви, не зависящей от социальных условностей. Причем трактовка эта опирается и на высказывания самой Дюра, в частных письмах нередко рассуждавшей о предрассудках и ложном чувстве социальной ущербности, не позволяющем верить в то, что благородство есть свойство сердца, а не титула [Bertrand-Jennings 1995]. Другие критики, напротив, усматривают противоречивость позиции герцогини де Дюра, которая, с одной стороны, отдает себя во власть новых идей, критикуя «негибкость классового чувства», а с другой, защищает права своего сословия и исполнена значимости собственной социальной миссии. «Благонамеренный», «субверсивный», «великосветский», «с элементами идеологического консерватизма» — таковы лишь некоторые определения и эпитеты, звучавшие при обсуждении романа [Murat 2014].

В отличие от романа «Урика», который был напечатан «за государственной печатью» в королевской типографии в 1824 г., «Эдуард» был отпечатан самой герцогиней де Дюра в количестве 100 экземпляров «для близкого круга друзей». О том, что «Эдуард» был транспозицией любовной истории, случившейся с ее дочерью незадолго до ее замужества, иными словами, истории отвергнутой любви Дени Бенуа, заговорили в свете почти сразу же. Печатно об этом высказался первым Сент-Бёв:

На самом деле Г-жа де Дюра почерпнула первоначальную идею *Эдуарда* и саму ситуацию неравного положения в той явной склонности, которую питал к ее дочери Кларе (впоследствии герцогине де Розан) Бенуа, сын государственного советника, любезный молодой человек, исполненный самых серьезных намерений, имевший самую приятную внешность, но со всем этим, хотя он и был принят в семье на правах совершеннейшей дружбы, на роль мужа в этом мире он претендовать не мог [Sainte-Beuve 1870: 71] (см. также: [Decreus 1949]).

Второе издание романа появилось лишь почти 60 лет спустя [Duras 1879]. Автор предисловия к нему, Октав Юзан, начинал его цитатой из Сент-Бёва:

Если есть какие-то книги, которые люди, имеющие досуг и стремящиеся себя образовывать, любят каждый год перечитывать хотя бы один раз и которые они в своей памяти хотят прочувствовать так, как мы вдыхаем запах цветущих сирени или боярышника, то *Эдуард* несомненно является одной из таких книг [Uzanne 1879: i] (ср. [Sainte-Beuve 1870: 62]).

Противопоставляя уже к тому времени забытое сочинение «уродливой литературной фотографии» (имелся в виду популярный тогда натурализм), О. Юзан предлагает вспомнить роман «Эдуард». Произведение, заслуживающее внимания во многих отношениях, несущее отпечаток того периода, когда литература была «правильной и честной, а ее, может быть, даже чрезмерный идеализм и сентиментальное безумие открывали новую эпоху» [Uzanne 1879: v].

При этом примечательно, что критик конца века противопоставлял роман Дюра не только современному натурализму, но также и той «слишком германской эстетике», которая наложила свой отпечаток на романистов начала XIX в. — Крюднер, Радклиф, де Сталь, Суза, герои романов которых «более влачат свое существование, нежели живут», в которых любовь есть «томная болезнь» и в которых полностью отсутствует «кипение мужских страстей», а герою потребно десять глав описаний, прежде чем он решится на поцелуй. Это — болезнь Дельфины, Рене, героев одноименных романов, которые сама госпожа де Дюра «обожала». Но роман «Эдуард» критик вписывает в иную традицию: Вертера, Чайльд-Гарольда, Обермана, видя в нем уже продукт иной эпохи — периода Реставрации, когда на смену описанию болезненных и томительных, лишенных чувственности страстей приходит анализ охваченного любовью человеческого сердца. Эпиграф из Т. Тассо «*Brama assai, poco spera, e nulla chiede*» («Он желает многого, слабо надеется и ничего не просит»), — вот девиз, который «можно было бы поместить на любовное знамя Эдуарда <...> вот великая и боязливая страсть, переданная несколькими словами. Это крик Олиндо, любовника Софронии², но это также страшный вопль души страдающей и бессильной перед этой губительной иерархией высших классов, когда происхождение становится непреодолимой пропастью между представителями социальных сословий» [Ibid.: vii].

Подчеркивая «рафинированный идеализм страдающего сердца», каковым наделяет Дюра своего героя, О. Юзан, как когда-то и Сент-Бёв, возвращает читателя к житейской подкладке романа — тому опыту социального неравенства, который Дюра пережила в своей семье [Ibid.: ix]. И в финале задается вопросом:

Описывала ли госпожа Дюра с природы [букв. «с лету»] отчаяние несчастливца, достойного сожаления, или же воображение позволило ей уже позже проникнуть в душу безнадежно влюбленного, однако очевидно, что инкубационный период этого произведения был длинным. Чтобы такое изобразить, нужно рожать в слезах и со всей искренностью убаюкивать ту жестокую боль, которую произвела она на свет [Ibid.].

² Влюбленные, история которых рассказана в «Освобожденном Иерусалиме» Торквато Тассо.

Нам доподлинно неизвестно, что конкретно произошло между Кларой Дюра и Дени Бенуа. Известен лишь внешний финал этой истории: 31 августа 1819 г. Клара де Дюрфор (1799–1863), младшая дочь пэра Франции Амеде-Бретань-Мало де Дюрфор и герцогини де Дюра, вышла замуж за Анри-Луи де Шастеллю (Chastellux, 1786–1863), третьего секретаря французского посольства в Риме (1814), который в 1817 г. стал секретарем французской миссии в Берлине и которому по случаю его женитьбы на Кларе де Дюрфор Людовик XVIII пожаловал 15 августа 1819 г. наследственным титул маркиза де Дюра(с)-Шастеллюкс (объединив тем самым обе фамилии), а в день свадьбы (31 августа) — персональный титул герцога де Розан-Дюра (согласно патенту короля он должен был стать преемником своего тестя) и так называемые почести Лувра (*honneurs du Louvre*³). В 1822 г. герцог де Розан будет сопровождать герцога де Монморанси в его посольской миссии в Вене.

Несколько лет назад потомки семейства Розан-Дюра выставили на аукционе 11 писем отца и сына Бенуа к герцогине де Дюра, относящиеся к периоду 1818–1820 гг., т. е. ко времени до и сразу после свадьбы ее дочери, оправленных из их имения Ламот-Барасе близ Дюртале (долина Луары), из Шатобриана и — последние — из Франкфурта. Фрагмент одного из этих писем был уже процитирован в самом начале статьи.

Казалось бы, именно они могли бы приоткрыть завесу — ту реальность, которая скрывалась за романом, пять лет спустя появившемся из-под пера герцогини. Письма на первый взгляд сдержанные и уклончивые. В них много выражений благодарности герцогине за различные оказанные ею благодеяния, восхищения ею, кажется даже непритворные. Немало в письмах разговоров о политике: Бенуа-отец рассказывает о применении в Дюртале Ланкастерской системы, осуждает кампанию, развернувшуюся против свободы прессы («А потом журналы!!! Все участвуют в заговоре против этой бедной свободы прессы: с ней поступают, как поступили с монархией; ее обыскивают, чтобы опозорить и потерять. Мы боремся с фуриями, забравшимися на колокольню» — письмо от 17 августа 1819 г.). Он критикует министерские игры и жалуется на то, что ему отказано в государственной пенсии «после 19 лет честной службы» («Это и есть реальность страны, в которой судьбы трона и людей разыгрываются в крупной игре министерализма (*ministérialisme*)» — письмо от 20 августа 1818 г.). То, что он позволяет себе жаловаться, сокрушает его, и это также часть риторики, определяющей его переписку с герцогиней («И вот я уже говорю с вами целый час о себе, и все для того, чтобы пожаловаться! Мне, уверяю вас, очень стыдно. Это и есть результат одиночества, которое заставляет людей нередко сосредоточиваться на том, что им ближе всего», — пишет он в том же письме).

В пандан отцу Бенуа-младший (Дени) защищает шуанов, задержанных в Алансоне. Он делится с герцогиней своими впечатлениями о литературе — о романах г-жи Жанлис, о Вовенарге и Байроне. В сентябре, получив сообщение о своем назначении секретарем посольства в Берлине, он благодарит герцогиню

³ Почести Лувра — почетное отличие, которое двор (король) предоставлял принцам крови, иностранным принцам, пэрам Франции, кардиналам, титулованным герцогам и т. д. Заклучалось оно, в частности, в именовании королем бенефициара этой почести своим кузеном и в праве подавать карету прямо во двор королевского дворца.

ню, которая также приложила руку к этому назначению. В письме из Франкфурта от 8 января 1820 г. Дени рассказывает о дне, проведенном с Шатобрианом, собирающемся сопровождать короля Пруссии на конгресс в Лайбах.

Что касается той любовной драмы, которую его корреспондентка совсем скоро положит в основу своего романа, то до поры до времени лишь отдельные проговорки отца и сына в письмах позволяют о ней догадываться. Порой сама фигура умолчания становится сюжетом, как в первом из писем Бенуа-отца от 15 июля 1818 г.:

Но тщетно я бы пытался рассказать вам то, о чем так больно с вами *не* говорить: я осмелюсь верить, что о большей части того вы догадываетесь: есть чувства, о которых мы с гордостью можем сказать, что имели честь разделять их с вами, существует определенная общая мера для людей и для событий, позволяющая нам заранее знать, что мы думаем об одних и тех же вещах⁴.

Первое из писем Дени Бенуа (от 6 ноября 1818 г.) тоже еще не содержит в себе ничего «компрометирующего» и даже, наоборот, позволяет предположить скорее идиллические отношения с семейством де Дюра:

Без вас, мадам, нам было бы очень грустно возвращаться в Париж, чтобы возобновить ту жизнь, которая напоминает постоянный визит и которая не всегда является визитом на улицу де Варенн; к тому же мы не без сожаления оставляем этот добрый край, где все придерживаются единого мнения, где чувствуешь свободу, спокойствие, тишину несмотря на все, что делается, чтобы их нарушить.

И только сообщив герцогине ряд политических новостей и перейдя к теме болезни, ее постигшей, Дени Бенуа произносит фразу, инкорпорированную в замысловатый риторический пассаж сочувствия, которая заставляет думать, что в это момент его занимает не только беда его корреспондентки:

Если бы мы могли позволить себе роптать на провидение, то лишь за то, что оказываемся обречены на постоянную боль. И все же необходимо, чтобы мы хоть частью своего существа приобщились к уделу человеческих страданий (6 ноября 1818 г.)

Иносказательно-выразительно следующее письмо Дени Бенуа от 9 февраля 1819 г.:

Я сказал вам, что буду печален, и вижу, что становлюсь даже еще печальнее, чем предполагал. Вокруг меня все здесь печально: со всех сторон я вижу людей, которых люблю, огорченными или несчастными: мне самому кажется, что я начинаю привыкать к долгому отсутствию, с которым я смирился, и было бы очень глупо для моего бу-

⁴ Здесь и далее цитируются письма отца и сына Бенуа к герцогине Дюра, находящиеся ныне в собрании «Collection Eric Plouvier / Domaine de Trémigon»: Benoist d'Azy D., Benoist Ch.-V. Lettres a Cl. De Duras (1818–1820).

дущего, если бы я нашел что-то, что способно было бы его заменить. Не говорите этого моему отцу, потому что он решит, что я несчастен. Если я получу то, чего мы хотим, ничто не сможет причинить мне большую боль. Я понимаю, что не прав, боясь подобного будущего. Я был избалован жизнью; я был слишком счастливым, и нужно, чтобы я еще вращался несколько лет в мире, прежде чем подумаю об отдыхе. Зачем? не знаю, но какое это имеет значение, поскольку то мой долг. Вам знакомо это прекрасное и трогательное выражение резиньяции святого Иеронима, который в конце долгой жизни, исполненной боли и страданий, все еще говорил *non recuso laborem*⁵. Я не отказываюсь от новых бед. Было бы смешной пародией, если бы я сказал это, но все же мы все должны через нечто подобное пройти...

Примечательным иносказанием становится и разговор Дени с герцогиней о литературе, в частности, о романах г-жи Жанлис, которые он осуждает (и можно догадаться почему):

...и я чувствую к своему стыду, что мое мнение о мадам де Жанлис не изменилось и не стало менее твердым. Недостаточно изображать персонажей как портреты, необходимо рисовать или порок, или добродетель, или чувство, или сильный характер, или же, наконец, мир реальный и реалистичный (*vraisemblable*). Зачем рисовать любовь, если хочешь показать ее мощь в одних лишь преступлениях...

Романам Жанлис он предпочитает роман леди Каролины Лэм «Гленарвон», прототипом главного героя которого был Байрон, и даже сам задумывается о возможности написать с в о й роман:

Согласитесь, что Гленарвон в сто раз выше. Вы простите меня за суровость суждений, поскольку не признаете во мне хорошего судью; вы видите во мне дилетанта. Если бы у меня было воображение, то я бы сочинил роман, чтобы лучше в том убедиться; теперь же, если я что-то и сочиню, то думаю, что это будет почти так же весело, как Юнговы Ночи⁶ (9 февраля 1819 г.).

А между тем 31 августа празднуется свадьба Клары, которая окончательно перечеркивает все надежды Дени Бенуа (которых, впрочем, и до того уже не оставалось). Но неожиданно в первом же письме, которое Дени Бенуа адресовал мадам де Дюра п о с л е события (письмо от 22 сентября 1819 г.) он предстает словно перерожденным:

Как же вы добры, Мадам, что посреди всего и всех замечательных вещей, которые сейчас с вами происходят, вспоминаете о бедном изгнаннике, который часто думает о вас, но едва ли осмеливается напомнить вам о себе. <...> Уверю вас, Мадам, что мы очень часто го-

⁵ Не отказываюсь трудиться (лат.).

⁶ Поэма Эдуарда Юнга «Жалоба, или Ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии» («The Complaint, or Night Thoughts on Life, Death, and Immortality», 1742–1745).

ворим о вас, и мне не нужно говорить вам, что мы были очень заняты тем, как решилась судьба вашей дочери. Если среди стольких новых интересов для нее она оставит небольшое место для тех, кого она соблаговолила одарить хотя бы немного благосклонностью, скажите ей, что мы молимся Богу за ее счастье, потому что в нем заключено все же самое лучшее из всех воспоминаний. Вас же мы поздравляем от всего сердца, потому что я хорошо знаю, что для вас значит счастье вашей дочери.

Собственно, именно в этом письме появляется фраза, которую мы процитировали в начале статьи и которая кажется не слишком естественной для недавно еще пылко влюбленного: «...нет ничего хуже, чем обнаружить, что другой взял на себя труд докончить роман, начатый тобой, и тем не менее я смирился с моей участью, не испытывая особого сожаления».

Однако стоит вчитаться в контекст, как мы увидим, что отказ этот мастерски вмонтирован на самом деле в квазилитературную цепочку аллюзий — историю леди Каролины Лэм (само олицетворение отверженности — это ее любовь отверг Байрон), ее роман «Гленарвон», в котором Байрон играет словно не свою роль (а ведь только недавно Дени об этом романе достаточно высоко отзывался), что и звучит косвенным предупреждением: «не в свои сани не садись».

Дени Бенуа пишет:

Вы слишком добры, чтобы интересоваться тем небольшим раздражением, которое вызвал у меня Гленарвон: на самом деле нет ничего хуже, чем обнаружить, что другой взял на себя труд докончить роман, начатый тобой, и тем не менее я смирился с моей участью, не испытывая особого сожаления, мне только любопытно, какое применение было найдено словам бедной леди Лэм; я, так же как и вы, не люблю имитацию, я читал далее об этом лорде Байроне, и в конце концов мне стало его почти жалко, а потом и страшно. Я же начинаю находить, что слишком долгое время провел вдали от города, где сожалею только об одной улице де Варенн. Без этого моя деревенская жизнь была бы очень забавной, и я тем более радуюсь, что не преуспел в том, чего желал с таким безумием. Я совершил прекрасную поездку в Бретань. И я вспоминал вас, находясь в ваших краях.

Очевидно, что к осени 1819 г. в состоянии Дени Бенуа происходит перелом: на смену ощущению тщеты всего сущего приходит мысль о необходимости не только резиньятии (это отчасти было и прежде), но и понимании того, что каждый должен «писать» в своей жизни именно свой роман. После этого в жизни Дени и в самом деле все налаживается: он получает место во французской миссии, два года спустя удачно женится, а в одном из своих последних писем герцогине Дюра уже без обиняков резюмирует то, что произошло:

Как я счастлив, что четыре года назад не получил того, чего желал, как ребенок. Необходимость быть на расстоянии будет для меня поистине печальна; но дух едва ли знает, чего он хочет, а наше общество создано таким образом, что мы едва ли можем наслаждаться тем, что сделало бы нас счастливыми. Надо следовать своей карьере,

надо стать чем-то. Я повторяю это для себя каждый день, хотя и не чувствую в этом необходимости и даже смотрю на это, как на заблуждение. Возможно, я ошибаюсь, это следствие деревенской жизни, которая внушает лень желаний. И вот наконец, мадам, благодаря вашей доброте, я имею почетную должность, и искренне за то вас благодарю (8 января 1820 г.).

Так что же случилось осенью 1819 г. в Бретани, где, по словам отца, Дени Бенуа наконец обрел душевный покой и веру в собственные силы?

У нас есть все основания предполагать, что судьбоносным оказалось в этом смысле для него общение с Ламенне, потому что таинственная поездка в Бретань, о которой в одном из писем мимоходом упомянул отец как на оказавшую благотворное воздействие на сына, была на самом деле поездкой в его имение Лашене, где Дени провел более месяца. О том, как месье Фели (как называли Ламенне его ученики и адепты) умел исцелять раненые души, ходили легенды. В 1819 г. его замок-усадьба Лашене еще не был, пожалуй, тем культовым местом, каким он стал в конце 1820-х годов, когда здесь постоянно проживал круг почитателей, учеников и друзей поборника христианской монархии и народного суверенитета, когда ежедневно и почти ежечасно велись философские дискуссии и особое время отводилось так называемым духовным практикам, когда здесь читал свои стихи Мицкевич, приезжали Лист, Гюго и мн. др. [Roussel 1909]. Но Ламенне уже и в это время славился особой харизмой, а главное, как известно из других источников, умел находить метафизический, да и просто человеческий смысл в тех болезненных разочарованиях, которые поверяли ему новоприбывшие в Лашене. Таким исцелением оказалось посещение замка поэтом Эдуардом Тюркети, имевшее следствием его переход от поэзии элегической в духе раннего Ламартина (Тюркети и считали учеником Ламартина) к поэзии религиозной. Исцелением, точнее обращением в «свою» веру (веру Ламенне), стало пребывание в Лашене в конце 1820-х годов другого блистательного поэта — Мориса де Герена, который в то время метался между несчастной любовью и поисками Бога [Zyromski 1921].

Можно предположить, что прогулки по знаменитому парку Лашене, пейзажи которого вскоре станут яркими метафорами «Слов верующего» Ламенне — культового, хотя ныне почти позабытого манифеста христианского социализма [Collas 1956: 102–119], способствовали тому повороту, который совершился в душе Дени Бенуа и о котором свидетельствуют его письма к герцогине де Дюра. Однако, в отличие от литературного героя, прототипом которого он стал, его собственная судьба сложилась вполне благополучно. Как уже говорилось выше, два года спустя после описываемых событий он вполне счастливо женится на Леонине д'Ази, дочери землевладельца и промышленника, которая родила ему пятерых детей. Он станет сам крупным промышленником, однако в историю литературы войдет на правах «нового Ромео» — жертвы предрассудков, смертью искупающего свою любовь.

И для госпожи Дюра роман «Эдуард» был своего рода искуплением. Вынужденная в жизни уступить требованиям, которые ей предьявляли правила аристократического общества, в литературе она превращает семейную (банальную, в сущности) историю в высокую трагедию. И при этом как внимательная читательница, следящая за метаморфозами, происходившими с Дени

Бенуа и отразившимися, как мы видели, в письмах, наделяет своего героя, а вместе с тем и роман, тем психологизмом, который позже будет восхищать литературных критиков, с конца XIX в. не устающих заново открывать этот роман [Duras 1983].

На правах послесловия

На этом, однако, история не заканчивается, потому что с ней, говоря словами классика (Н. В. Гоголя), случилась еще одна история. Если, как утверждала молва и маститый критик Сент-Бёв, Дени Бенуа стал прототипом Эдуарда из одноименного романа герцогини Дюра, то ее Эдуард, в свою очередь, стал прототипом знаменитого Жюльена Сореля — героя «Красного и черного» Стендаля.

Стендаль вообще был известен тем, что охотно брал за основу чужие романы и, как об этом будет позже писать А. С. Пушкин, «по старой канве» вышивал новые узоры. Герцогиня Дюра, чьи романы он попеременно то хвалил, то порицал в своих статьях (но во всяком случае был к ним внимателен), представляла для него, по-видимому, продуктивный источник. Еще до того, как Стендаль использовал коллизию «Эдуарда» в «Красном и черном» (о чем сразу же заговорили современники), он уже однажды «переписал» другой ее роман, о котором выше шла речь, — «Оливье, или Тайна», — в своем первом, при жизни так и не опубликованном романе «Арманс», сочтя тему мужской «аномалии» весьма перспективной для создания психологического романа [Martineau 1945: 344]⁷. «Три месяца тому назад все хвастались тем, что читали “Эдуарда”, и говорить о нем считалось признаком хорошего тона», — иронически напишет Стендаль [Стендаль 1959 (7): 268]. Но, подсмеиваясь периодически над мадам де Дюра⁸, задумав несколько лет спустя роман «Красное и черное», он вспомнит именно об «Эдуарде», и этот факт тоже не ускользнет от

⁷ Характерно, что Стендаль был не первым, кому пришло в голову позаимствовать сюжет романа Дюра. До него это сделал Анри де Латуш, модный в то время светский писатель, который в целях то ли розыгрыша, то ли пародии анонимно опубликовал свой роман под тем же названием («Оливье»), и читатели тут же приписали его перу Дюра, тем более что ее собственный роман знали только в устном исполнении, да и то немногие [Latouche 1826]. Мистификации невольно содействовал сам Стендаль одной из своих статей 1826 г., в которой приписал авторство Дюра («Оливье» — новый роман герцогини де Дюра. Ничего подобного до сих пор еще не было написано, тем более женщиной, да еще герцогиней. Не подумайте, что “Оливье” — безнравственная книга, напротив! Если меня поймут в Англии, то удивятся тому, что женщина, и притом женщина самого высшего круга, могла написать такую книгу, а главное — напечатать ее» [Стендаль 1959 (7): 266]. Дюра сразу же написала опровержение; другое опровержение вынужден был написать Латуш, заявив правда, поскольку уже к тому времени его заподозрили в авторстве романа, что автор не он, но что он знает настоящего автора, и это не автор «Эдуарда» и «Урики». Скандал разгорелся огромный.

⁸ В «Воспоминаниях эготиста» Стендаль иронически вспоминает о посещении салона Дюра как отпускаящем все грехи. Ср.: «Но в 1822 году я еще не вполне понимал все значение ответа на вопрос об авторе шумевшей книги “Что он за человек?”. Меня спас от презрения ответ: “Он принят у г-жи де Траси”. Общество 1829 года ощущает потребность презирать человека, которому, судя по его книгам, оно приписывает — все равно, правильно или нет, — известный ум. Оно боится, оно не может быть беспристрастным судьей. Что бы это было, если бы дан был ответ: “Он хорошо принят у г-жи де Дюра” (м-ль де Керсен*)?» [Стендаль 1959 (9): 419].

его современников. И от самой Дюра, которая и в первом, и во втором случае тяжело переживала то, что она восприняла как п л а г и а т, и даже широко стала показывать рукописи своих романов, дабы доказать «первородство».

То, какое дальнейшее развитие получила в нем история реального Дени и вымышленного Эдуарда и как в свое заимствование Стендаль (как он умел всегда делать) вдохнул иную жизнь и субстанцию поистине стендалевскую [Gerlach-Nielsen 1965], — сюжет, который требовал бы отдельного рассмотрения. Мы же остановились на этой истории, девизом которой можно было бы взять известные строки: «Когда б вы знали, из какого сора...». Самое примечательное в ней — то, как в этом «соре» неожиданно, как в броуновском движении, сталкиваются монады, которые вообще трудно было бы помыслить вместе: высокомерная аристократка, Стендаль, харизматичный поборник христианского социализма и просто молодой человек, который своей судьбой и совершившимся в нем духовным переворотом их всех объединил. И даже если все это хотя бы косвенным образом стало тем истоком, из которого родился великий роман («Красное и черное»), то это уже немало.

Источники

- Дюра 1844 — Благочестивые размышления герцогини Дюра = *Feue la duchesse de Duras* / Пер. с фр. М.: В тип. А. Семена, 1844.
- Стендаль 1959 — *Стендаль*. Собр. соч.: В 15 т. / Пер. Н. Я. Рыкова. М.: Правда, 1959. (Б-ка «Огонек»).
- Duras 1879 — *Duras Mme de. Edouard* / Précédé d'une préface par O. Uzanne. Paris: Librairie des Bibliophiles, 1879.
- Duras 1983 — *Duras Mme de. Édouard* / Éd. de C. Herrmann. Paris: Mercure de France, 1983.
- Latouche 1826 — *Latouche H. de*. Olivier. Paris: U. Canel, 1826.

Литература

- Ballot 1914 — *Ballot M.-J.* Une élève de David: La Comtesse Benoist, l'Émilie de Demoustier, 1768–1826. Paris: Plon, 1914.
- Bertrand-Jennings 1994–1995 — *Bertrand-Jennings Ch.* Problématique d'un sujet féminin en régime patriarcal: *Ourika* de Mme de Duras // *Nineteenth-Century French Studies*. Vol. 23. No. 1–2. 1994–1995. P. 42–58.
- Bertrand-Jennings 1995 — *Bertrand-Jennings Ch.* Vers un nouveau héros: Édouard de Claire de Duras // *French Review*. Vol. 68. No. 3. 1995. P. 445–456.
- Bertrand-Jennings 1999 — *Bertrand-Jennings Ch.* Masculin/féminin: codes de l'honneur dans *Olivier ou le secret* de Claire de Duras // *Masculin/féminin: le XIX^e siècle à l'épreuve du genre* / Sous la dir. de Ch. Bertrand-Jennings. Toronto: Centre d'Études du XIX^e siècle Joseph Sablé, 1999. P. 89–104.
- Collas 1956 — *Collas G.* La Chênaie // *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*. No. 2. 1956. P. 102–119.
- Decreus 1949 — *Decreus J.* Madame la Duchesse de Duras // *Decreus J. Sainte-Beuve et la critique des auteurs féminins*. Paris: Boivin, 1949. P. 91–107.
- Gerlach-Nielsen 1965 — *Gerlach-Nielsen M.* Stendhal, théoricien et romancier de l'amour. København: Kommissionær E. Munksgaard, 1965.

- Gill 1981 — Gill G. Rosalie de Constant and Claire de Duras: An epistolary friendship // *Swiss-French Studies / Études Romandes*. Vol. 2. No. 2. 1981. P. 91–117.
- Martineau 1945 — Martineau P. L'Œuvre de Stendhal: Histoire de ses livres et de sa pensée. Paris: Albin Michel, 1945.
- Murat 2014 — Murat L. La duchesse de Duras ou Le corps du délit // *Nouvelle revue française*. № 608. 2014. P. 117–125.
- Roussel 1909 — Roussel A. Lamennais à la Chênaie: supérieur général de la Congrégation de Saint-Pierre, 1828–1833; le père, l'apôtre, le moraliste. Paris: P. Tequi, 1909.
- Sainte-Beuve 1870 — Sainte-Beuve Ch.-A. Duchesse de Duras // *Portraits de femmes*. Nouv. éd., rev. et corrigée par C.-A. Sainte-Beuve. Paris: Garnier, 1870. P. 62–80.
- Uzanne 1879 — Uzanne O. Notice // *Duras Mme de*. Edouard / Précédé d'une préface par O. Uzanne. Paris: Librairie des Bibliophiles, 1879. P. i–xii.
- Zyromski 1921 — Zyromski E. Maurice de Guérin. Paris: Colin, 1921.

References

- Ballot, M.-J. (1914). *Une élève de David: La Comtesse Benoist, l'Émilie de Demoustier, 1768–1826*. Paris: Plon. (In French).
- Bertrand-Jennings, Ch. (1994–1995). Problématique d'un sujet féminin en régime patriarcal: *Ourika* de Mme de Duras. *Nineteenth-Century French Studies*, 23(1–2), 42–58. (In French).
- Bertrand-Jennings, Ch. (1995). Vers un nouveau héros: Édouard de Claire de Duras. *The French Review*, 68(3), 445–456.
- Bertrand-Jennings, Ch. (1999). Masculin/féminin: codes de l'honneur dans *Olivier ou le secret* de Claire de Duras. In Ch. Bertrand-Jennings (Ed.). *Masculin/féminin: le XIX^e siècle à l'épreuve du genre*, 89–104. Toronto: Centre d'Études du XIX^e siècle Joseph Sablé. (In French).
- Collas, G. (1956). La Chênaie. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2, 102–119. (In French).
- Decreus, J. (1949). Madame la Duchesse de Duras. In J. Decreus. *Sainte-Beuve et la critique des auteurs féminins*, 91–107. Paris: Boivin. (In French).
- Gerlach-Nielsen, M. (1965). *Stendhal, théoricien et romancier de l'amour*. København: Kommissionær E. Munksgaard. (In French).
- Gill, G. (1981). Rosalie de Constant and Claire de Duras: An epistolary friendship. *Swiss-French Studies / Études Romandes*, 2(2), 91–117.
- Martineau, P. (1945). *L'Œuvre de Stendhal: Histoire de ses livres et de sa pensée*. Paris: Albin Michel. (In French).
- Murat, L. (2014). La duchesse de Duras ou Le corps du délit. *Nouvelle revue française*, 608, 117–125. (In French).
- Roussel, A. (1909). *Lamennais à la Chênaie: supérieur général de la Congrégation de Saint-Pierre, 1828–1833; le père, l'apôtre, le moraliste*. Paris: P. Tequi. (In French).
- Sainte-Beuve (1870). *Duchesse de Duras*. In C.-A. Sainte-Beuve (Ed.). *Portraits de femmes* (new ed., rev. et corr.). Paris: Garnier, P. 62–80. (In French).
- Uzanne, O. (1879). Notice. In Mme de Duras. *Edouard* (O. Uzanne, Ed., Intro.), i–xii. Paris: Librairie des Bibliophiles. (In French).
- Zyromski, E. (1921). *Maurice de Guérin*. Paris: Colin. (In French).

* * *

Информация об авторе

Екатерина Евгеньевна Дмитриева

*доктор филологических наук
ведущий научный сотрудник, профессор,
Институт мировой литературы
им. А. М. Горького РАН
Россия, 117393, Москва,
ул. Поварская, д. 25а
Тел.: +7 (495) 690-50-30
Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН
Россия, 199034, Санкт-Петербург,
наб. Макарова, д. 4
Тел.: +7 (812) 328-19-01
✉ katiadmitrieva@mail.ru*

Information about the author

Ekaterina E. Dmitrieva

*Dr. Sci. (Philology)
Leading Research Fellow, Professor,
A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
Russia, Moscow, 117393,
Povarskaya Str., 25a
Tel.: +7 (495) 690-50-30
Institute of Russian Literature (Pushkinsky
Dom), Russian Academy of Sciences
Russia, 199034, St.-Petersburg, Makarov
Emb., 4
Tel.: +7 (812) 328-19-01
✉ katiadmitrieva@mail.ru*

Е. А. Литвин

ORCID: 0000-0002-4647-4346

✉ evgenya.litvin@gmail.com

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

«МАРИЯ ДЖУЗЕППА» ТОММАЗО ЛАНДОЛЬФИ — ПАРАФРАЗ «ЗАПИСОК ИЗ ПОДПОЛЬЯ»

Аннотация. В статье проводится сравнительный анализ повести Ф. М. Достоевского «Записки из подполья» и рассказа Томмазо Ландольфи «Мария Джузеппа», демонстрирующий один из основных принципов поэтики Ландольфи — создание интертекстуальных связей с литературными предшественниками и между собственными произведениями. Ландольфи, знаток и переводчик русской литературы на итальянский язык, в собственных произведениях нередко перефразировал и обыгрывал отдельные ее тексты — как правило, те, что оказали на его творчество значительное влияние. К числу таких текстов можно отнести «Записки из подполья» (которые он перевел на итальянский язык), содержащие несколько мотивов, устойчивых для текстов итальянского автора, — мотивы писательской рефлексии, одиночества, психической неуравновешенности, отличных от нормы сексуальных отношений. В статье рассматриваются образы главных персонажей рассказа: главный герой имеет многие черты Подпольного человека, а Мария Джузеппа сочетает черты характера трех персонажей Достоевского: слуги Аполлона, служанки и проститутки Лизы. Основным приемом Ландольфи при создании парафраза «Записок» оказывается ироническая гиперболизация.

Ключевые слова: Томмазо Ландольфи, Ф. М. Достоевский, «Записки из подполья», Подпольный человек, литературная рецепция, интертекстуальность, перевод, итальянская литература

Для цитирования: Литвин Е. А. «Мария Джузеппа» Томмазо Ландольфи — парафраз «Записок из подполья» // Шаги/Steps. Т. 6. № 3. 2020. С. 244–257. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-244-257.

Благодарности. Статья подготовлена при поддержке гранта РФФИ № 18-012-90034 «Достоевский и Италия».

Статья поступила в редакцию 5 сентября 2019 г.

Принято к печати 25 сентября 2019 г.

E. A. Litvin

ORCID: 0000-0002-4647-4346

✉ evgenya.litvin@gmail.com

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

“MARIA GIUSEPPA” BY TOMMASO LANDOLFI — A PARAPHRASE OF *NOTES FROM UNDERGROUND*

Abstract. The article presents a comparative analysis of a novel by F. M. Dostoevsky, *Notes from Underground*, and Tommaso Landolfi’s short story “Maria Giuseppa”: the results demonstrate one of the main principles of Landolfi’s poetics — the creation of intertextual connections with literary predecessors and between his own works. Landolfi, an expert and translator of Russian literature into Italian, often paraphrased and played with some of its texts in his own literary works. Usually, works of writers who had a significant influence on Landolfi underwent such a recasting. Among them was Dostoevsky. Landolfi translated *Notes from Underground* into Italian. It can be assumed that this novel had a significant impact on the Italian author, since it contains several motives that are usual for his texts — the writer’s reflection, loneliness, mental imbalance, abnormal sexual relations. The article discusses the images of the two main characters of Landolfi’s short story: the protagonist contains many features of the “underground man”, and Maria Giuseppa combines the traits of three characters in *Notes from Underground*: the old servant, the servant Apollo, and the prostitute Lisa. Landolfi’s main technique in creating a paraphrase of *Notes* is ironic hyperbolization.

Keywords: Tommaso Landolfi, F. M. Dostoevsky, *Notes from Underground*, the underground man, literary reception, intertextuality, translation, Italian literature

To cite this article: Litvin, E. A. (2020). “Maria Giuseppa” by Tommaso Landolfi — a paraphrase of *Notes from Underground*. *Shagi / Steps*, 6(3), 244–257. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-244-257.

Acknowledgements. This study was funded by RFBR, project number 18-012-90034, “Dostoevsky and Italy”.

Received September 5, 2019

Accepted September 25, 2019

В статье анализируются текстологические связи повести Ф. М. Достоевского «Записки из подполья» и рассказа Томмазо Ландольфи «Мария Джузеппа». Идея этого сопоставления кажется нам важной по двум причинам. Во-первых, она служит лучшему пониманию поэтики Томмазо Ландольфи — одного из самых сложных для восприятия итальянских писателей XX в., чье творчество еще изучено в недостаточной мере и почти неизвестно в России [Сабурова 2018: 1–2].

Будучи не только писателем, но и переводчиком русской литературы, Ландольфи часто использовал в своих произведениях приемы литературной игры и аллюзии на произведения русских писателей. Несмотря на то что несколько исследователей творчества Томмазо Ландольфи указывали на связь данного рассказа с повестью Достоевского [Регг 1988: 43, Гуарниери-Ортолани 1981], подробного анализа до сих пор не было проведено. Как кажется, такой сопоставительный текстологический анализ помог бы выявить особенности поэтики итальянского писателя, связанные с интертекстуальностью его текстов.

Во-вторых, рассматриваемый материал вносит вклад в изучение того, как осуществлялась рецепция текстов Ф. М. Достоевского в европейской (в данном случае — итальянской) литературе XX в. В существующих научных работах рассматривается по большей части влияние психологизма Достоевского, жанровых особенностей или религиозно-философских аспектов его произведений, а хронологические рамки по большей части ограничиваются традицией реалистического направления рубежа XIX–XX вв. [De Michelis 1972; Самарина 2017; Володина 1978; Капилупи 2019]. Что же касается сюрреалистической и постмодернистской литературы XX в., к которой с определенными оговорками можно отнести произведения Ландольфи, то она изучена еще в недостаточной мере.

Томмазо Ландольфи — переводчик и писатель

Томмазо Ландольфи (1908–1979) — значимый для итальянской литературы XX в. писатель, имя которого до сих пор не слишком хорошо известно русскому читателю. На русский язык переведены некоторые его прозаические произведения — два сборника рассказов, ранний роман «Осенняя история» [Ландольфи 1987; 1999; 2005] и роман-дневник «Пиво рыбака, или Гроб грешника» [Ландольфи 2013]. Список его произведений включает также поэзию, драматические произведения, другие автобиографические романы-дневники [Киселев 2003]. Ландольфи является автором ряда критических статей, посвященных преимущественно русской литературе¹. Кроме этого, он много занимался переводами.

Деятельность Ландольфи-переводчика была такой же многогранной, как и Ландольфи-писателя. Она охватывала работу с тремя языками (русским, французским и немецким) и с текстами разных жанров. Однако основным

¹ Часть статей, которые Ландольфи публиковал в журнале «Mondo», была собрана им в книгу «Gogol a Roma» [Landolfi 2002]. Другие вышли уже после его смерти в сборнике «I Russi» [Landolfi 2015].

рабочим языком для Ландольфи всегда был русский², который он выучил самостоятельно в студенческие годы, поскольку во Флорентийском университете на рубеже 1920–1930-х годов еще не существовало кафедры славистики [Mesárová 2018: 162–163].

Переводческую деятельность Ландольфи хронологически принято делить на два периода: 1930–1940-е и 1950–1960-е годы. В зрелые годы Ландольфи рассматривал переводы в первую очередь как способ заработка и обеспечения семьи. За почти десять лет контракта с издательством «Einaudi» он перевел целый ряд произведений русской литературы, однако выбор их чаще всего был продиктован издательством [Pera 1988: 35]. Тексты же, переведенные в ранний период, куда в большей мере отражали его собственные литературные вкусы [Galmarini 2015; Mesárová 2018: 162–164].

Последнее особенно важно, если принять во внимание, что две его основные профессиональные ипостаси — переводчика и писателя — были тесно взаимосвязаны [Mesárová 2018: 162–164]. Он не только познакомил итальянских читателей с русской классикой и с современными ему авторами, но и многократно обращался к русской литературе в собственном творчестве, включая в свои тексты аллюзии на отдельные структурные элементы, сюжетные ходы, тех или иных персонажей, и т. д.

Ландольфи — писатель для узкого круга читателей: исследователи неоднократно отмечали изысканную сложность его языка и интертекстуальность его произведений. К последней относятся и обыгрывание отдельных элементов сюжета, и включение в тексты цитат из чужих сочинений, а также такие топосы, как изучение экзотических языков или писательство. В ряду источников литературных аллюзий в его текстах важное место занимают произведения русских писателей.

Так, велико влияние на Ландольфи Н. В. Гоголя, чьи «Петербургские повести» были первым опубликованным переводом итальянского писателя (1941). Гоголевские гротеск и мистицизм, тонкое балансирование на грани реального и фантастического можно найти практически в любом произведении Ландольфи [Pala 2009]. В одном из его рассказов («Жена Гоголя» — в пер. А. Велесик [Ландольфи 1999: 341–353]) Николай Васильевич появляется и в качестве персонажа. В гротескно-сюрреалистической манере Ландольфи описывает напряженные супружеские отношения русского писателя с... резиновой куклой, которую в конце рассказа Гоголь, пребывая в не вполне стабильном состоянии рассудка, бросает в камин (подробнее о этом см.: [Pera 1988: 41–42; Кобленкова 2007]). Таким образом, ироничный, а иногда и откровенно издевательский тон повествования Ландольфи накладывается на глубокое знание русской литературы, проводником которой он был для итальянского читателя, — как в классической форме перевода, так и в более опосредованной, через собственные литературные произведения.

² Ландольфи перевел с русского языка «Петербургские повести» Гоголя (1941), «Станционного смотрителя», «Гробовщика» и «Пиковую даму» Пушкина, «Бежин луг», «Живые мощи» и «Муму» Тургенева, «Записки из подполья» Достоевского, «Три смерти» и «Смерть Ивана Ильича» Толстого, «Каштанку» и «Чтение» Чехова, «Грамматику любви» Бунина для составленного им сборника «Narratori russi» [Landolfi 1948]. В 1960-е годы в издательстве «Einaudi» выходят сборники стихотворных переводов Пушкина (1960; 1963), Лермонтова (1963), Тютчева (1964), а также «Очарованный странник» Лескова (1967) [Pera 1988: 35].

Среди других писателей, оказавших наибольшее влияние на Ландольфи, исследователи упоминают Ф. М. Достоевского. Подмечается сходство их биографий: для Ландольфи литературный труд был основным средством содержания семьи, и он неоднократно жалуется на нехватку денег и на то, как сложно ему бывает закончить произведение [Pera 1988: 43].

Ярким примером текста Ландольфи, в котором влияние Достоевского прослеживается на тематическом, стилистическом и структурном уровнях, является рассказ «Две старые девы», где герои устраивают суд, напоминающий сцены из «Братьев Карамазовых», для того чтобы определить, есть ли душа у обезьяны Томмазо и, следовательно, можно ли ее судить за богохульство [Mesárová 2018: 165–168; Гуарниери-Ортолани 1981: 165–166].

Размышления о добре и зле, о морали и различных проявлениях человеческой психики — это лишь один из примеров того, что интересует Ландольфи в произведениях Достоевского. При этом отметим, что эти рассуждения появляются здесь в ироничном, даже пародийном контексте, поскольку причиной для суда послужил поступок вороватой обезьянки. Другим текстом Ландольфи, демонстрирующим заметное влияние Достоевского, является его ранний рассказ «Мария Джузеппа». Он и будет подробнее проанализирован ниже.

«Записки из подполья» и поэтика Ландольфи

Рассказ Ландольфи «Мария Джузеппа» был опубликован в журнале «Vigilie letterarie» в 1930 г. [Rich 2010: 89], а затем вошел в состав первого сборника рассказов «Диалог о главнейших системах» [Landolfi 1937]. Он содержит множество аллюзий на повесть Достоевского «Записки из подполья», напоминая ее структурой рассказа, манерой повествования и системой взаимоотношений между персонажами.

В этом рассказе описаны отношения молодого аристократа по имени Джакомо и служанки Марии Джузеппы, живущей в его загородном доме, куда он периодически приезжает в летнее время. Поведение и привычки этой простой трудолюбивой крестьянки постоянно раздражают хозяина дома, который от безделья и скуки пытается занять себя игрой с мячом или мучает домашних животных. Кульминационным моментом рассказа становится изнасилование Марии Джузеппы, после которого, по словам самого рассказчика, она умирает, — однако подробности ее смерти нам неизвестны, как неизвестно и то, насколько в действительности связаны эти два события.

Джакомо напоминает Подпольного человека возрастом (в момент описываемых им событий ему 22 года, герою повести Достоевского — 24) и образом жизни (безделье, одиночество, отсутствие друзей и семьи, жизненных целей и перспектив). Оба героя не работают и живут на деньги, доставшиеся им по наследству. В этом «подполье» их единственными собеседниками становятся слуги, проживающие в этом же доме, а постоянным состоянием — скука³:

³ Здесь и далее ссылки на рассказы Ландольфи приводятся по их русскому переводу [Ландольфи 1999], ссылки на итальянский текст — по изданию [Landolfi 1961], ссылки на текст «Записок» — по изданию [Достоевский 1973: 99–341].

Записки из подполья

А спросите, для чего я так сам себя коверкал и мучил? Ответ: затем, что *скучно уж очень было сложа руки сидеть*; вот и пускался на выверты (107–108).

Мария Джузеппа

Иначе говоря, я просто не знал, чем мне заняться. *От скуки, должно быть* (137).

Maria Giuseppa

In generale, poi, mi pareva che non sapessi mai che cosa fare. Forse era quella specie di noia che mi faceva fare quelle cose (10).

Что касается слуг, то Мария Джузеппа объединяет черты трех различных персонажей, появляющихся в «Записках». Это служанка Подпольного человека, его слуга Аполлон и проститутка Лиза.

О служанке в тексте Достоевского можно найти лишь одно краткое упоминание, где говорится о ее «старости» и «глупости», а также о деревенском происхождении. Все эти три черты присутствуют и в описании Марии Джузеппы (которая хоть и не старуха, однако, по-видимому, значительно старше своего хозяина):

Записки из подполья

Комната моя дрянная, скверная, на краю города. Служанка моя — *деревенская баба, старая, злая от глупости*, и от нее к тому же всегда скверно пахнет (101).

Мария Джузеппа

Хоть я и *взял ее из деревни*, но в первый же день оказалось, что она даже не умеет толком разбить яйцо (133).

Maria Giuseppa

Ma del resto l'avevo presa dalla campagna e, il primo giorno, non sapeva neppure spezzare un uovo (5).

Я знал, что ее *все считают душой* и обманывают почему зря (139).

Io mi accorgevo che la consideravano tutti una scema, che la imbrogliavano sul prezzo e glielo dicevo (12–13).

С Аполлоном Марию Джузеппу объединяют упрямство, религиозность и нежелание покидать дом, несмотря на многолетний вялотекущий конфликт с его хозяином:

Записки из подполья

Но тогда я не мог прогнать его, точно он был слит с существованием моим химически. К тому же *он бы и сам не согласился от меня уйти ни за что*. Мне нельзя было жить в шамбр-гарни: моя квартира была мой особняк, моя скорлупа, мой футляр, в который я прятался от всего человечества, а Аполлон, черт знает почему, *казался мне принадлежащим к этой квартире, и я целых семь лет не мог согнать его* (168).

Мария Джузеппа

Мария Джузеппа *говорила, что привязана к дому* (и впрямь, работала она на совесть, а в ее честности мне ни разу не пришлось усомниться), но это все болтовня, ясное дело. Как можно привязаться к чужому дому? Я к своему-то никогда не мог привязаться (134).

Maria Giuseppa

Veramente essa diceva che era affezionata alla casa (e infatti cercava di far tutto per bene e non mi rubava mai un soldo), ma son belle chiacchere, si sa. Io non neppure come si possa affezionare alla nostra... (6).

Как хотите, господа, а я не могу понять, почему *женщина, над которой я изо дня в день издеваюсь, продолжает жить в моем доме* (140).

Perché, Signori, io non me la spiego una donna che viva con me e che si faccia maltrattare sempre senza andarsene mai (14).

Из последней цитаты также видно, что Мария Джузеппа выступает объектом унижений и издевательств со стороны Джакомо. Похожим образом Подпольный человек обходится с Лизой (с той разницей, что у Ландольфи речь идет о реальных побоях, а у Достоевского — о воображаемых):

Записки из подполья

...во мне подымалась такая злоба, что, кажется, я бы так и раздавил эту «проклятую» Лизу, *если б она возле меня вдруг случилась, оскорбил бы ее, оплевал бы, выгнал бы, ударил бы!* (166)

Мария Джузеппа

...я вечно искал способ задеть Марию Джузеппу, *сделать ей больно, довести до слез.* <...> *То я изо всех сил хлестал ее веткой по бокам, то срывал у нее с головы платок и подбрасывал его в воздух* (137).

Maria Giuseppa

...cercavo tanti modi di punzecchiarla, di batterla, di farla piangere. <...> *Qualche volta con una frasca la battevo forte sui fianchi, qualche volta le strappavo dalla testa il fazzoletto e lo gettavo per aria* (9–10).

Кроме того, Марию Джузеппу и Лизу объединяет то, что они становятся объектами сексуального влечения главных героев, смешанного с отвращением и причиняющего им душевные терзания:

Записки из подполья

Глаза мои блеснули страстью, и я крепко стиснул ее руки. *Как я ненавижу ее и как меня влекло к ней в эту минуту! Одно чувство усиливало другое* (175).

Мария Джузеппа

Что и говорить, Мария Джузеппа *невероятно мне досаждала, и в то же время... как бы это получше выразиться... в общем, меня так и тянуло к ней на кухню, сам не знаю почему* (136).

Maria Giuseppa

Maria Giuseppa, è vero, mi irritava per tante cose, però, come dire, io mi sentivo attirato verso di lei, dentro la cucina, senza saper come (8).

Итальянские исследователи творчества Ландольфи обращают внимание на то, что Джакомо и его служанка словно бы говорят на двух разных языках, не понимая друг друга, и именно это в конце концов приводит к кризису [Sanna 2016: 12; Stasi 2008: 3]. В работе Федерики Пич, посвященной особенностям языка повествования Ландольфи, говорится еще и о том, что взаимодействие Джакомо и Марии Джузеппы в день изнасилования и в остальные дни противопоставлено друг другу на лексико-грамматическом уровне. На протяжении всего текста рутинность и повторяемость одних и тех же событий подчеркивается использованием глаголов в имперфекте и наречий вроде «обычно», «всегда». День, в который совершается изнасилование, — необычный, поскольку праздничный. Мария Джузеппа одета в нарядное платье, она выглядит не так, как всегда. Все действия этого дня (например, проходящая процессия, возложение цветов к статуе) носят единичный характер и поэтому описываются глаголами в прошедшем времени совершенного вида (il passato remoto) [Pich 2010: 91–95].

Применяя эту оппозицию (регулярных рутинных действий vs. единовременного происшествия) к персонажам Достоевского — источникам образа Марии Джузеппы, можно сказать, что конфликт между главным героем и Аполлоном обыгрывается Ландольфи в «будничной» части рассказа, а конфликт между ним и Лизой — в части «праздничной».

Кроме сходства в характерах персонажей, с повестью Достоевского рассказ роднит также ретроспективная форма повествования: это «записки»-воспоминания, которые ведутся от первого лица, сбивчивым тоном⁴, и с обращениями к воображаемым читателям («господа»).

Таким образом, рассказ содержит множество заимствований из «Записок». Можно заметить сходство манеры повествования, характеров персонажей и отдельных элементов сюжета. Рассказ Ландольфи значительно короче повести Достоевского и частично воспроизводит его фабулу, но в сжатом виде. Так, описание отношений Джакомо с друзьями сводится к единственной фразе о том, что в городе он порой «встречался со всякими отвратными типами, которые его «наверняка презирали и не упускали случая оскорбить», но тем не менее садились с ним за карточный стол (133). А вместо двух встреч с Лизой здесь мы имеем одну короткую сцену изнасилования Марии Джузеппы.

Парафраз «Записок», содержащийся в этом рассказе, как кажется, проливает свет на то, в чем именно заключалось влияние Достоевского на творчество Ландольфи в целом. Почти все то, что было перечислено как примеры сходства с «Записками», в разных сочетаниях встречается и в других текстах Ландольфи. К устойчивым мотивам в его творчестве можно отнести тип главного персонажа (писатель), его состояние (безумие, неуравновешенность характера), место, где происходят события (заброшенный или стоящий где-то на отшибе дом), характер взаимодействия между героями (многие из текстов Ландольфи изображают аномальные отношения протагониста с женщинами) [Cecchini 2012: 71].

Сложно сказать, насколько велико было влияние прочитанного в юности текста Достоевского на все то, что написал впоследствии Ландольфи. Возможно, скорее стоит говорить не о влиянии, а о близости «Записок из подполья» творческим принципам итальянского писателя. Об интересе Ландольфи к этому тексту Достоевского свидетельствует и тот факт, что «Записки из подполья» стали единственным произведением русского классика, переведенным им на итальянский язык.

Этот перевод был впервые опубликован в книге «Русские писатели: сборник романов и рассказов от самых истоков и до наших дней» [Landolfi 1948]. Он пользовался большим успехом у итальянской публики и выдержал рекордное количество переизданий по сравнению с любым другим текстом Ф. М. Достоевского, выходящим когда-либо на итальянском языке (см.: [Dostoevskij 1962; 1964a; 1964b; 1971; 1975; 1984; 1990; 1992; 1995; 1997; 2007]). Итальянская исследовательница творчества Ландольфи Пиа Пера замечает, что «Записки из подполья» настолько близки поэтике текстов самого Ландольфи, что почти кажутся написанными им самим [Pera 1988: 43].

Кроме того, показательно не только то, какие детали Ландольфи заимствует из повести Достоевского или других литературных произведений, использующихся им для создания интертекстуальных связей, но и то, как именно он обыгрывает их в своих текстах. Наличие в данном случае очевидного первоисточника может помочь лучше понять принципы работы итальянского писателя. К ним относятся гиперболизация, интертекстуальность и мистификация автобиографии.

⁴ О комментариях в тексте Ландольфи вроде «я потерял нить» подробнее см.: [Pich 2010: 91–92].

Повествовательная манера Ландольфи: «между автобиографией и вымыслом»

Название этой части статьи отсылает к сборнику избранных рассказов Ландольфи («Le più belle pagine di Tommaso Landolfi»), опубликованному вскоре после его смерти [Landolfi 2001]. Итало Кальвино, составитель сборника, разместил тексты в нем в семь разделов: «Фантастические рассказы», «Рассказы о маниях», «Рассказы о страшном», «Между автобиографией и вымыслом», «Любовь и ничто», «Маленькие трактаты», «Слова и писательство». Названия этих разделов дают представление о наиболее частых темах в творчестве Ландольфи, хотя один и тот же рассказ может содержать одновременно несколько тем, перечисленных в заголовках. «Мария Джузеппа» отнесен в сборнике к разделу «Рассказы о маниях», а написанный Ландольфи спустя почти 25 лет рассказ-объяснение «Правдивая история Марии Джузеппы» — к разделу «Между автобиографией и вымыслом».

Один из частых приемов, встречающихся в прозе Ландольфи — ироническая гиперболизация. Игры Джакомо, за которыми он убивает время, более абсурдны и нелепы по сравнению с бездельем Подпольного человека, так же как нелепы и описания издевательств над Марией Джузеппой: «Бить я ее почти не бил, по большей части просто подталкивал концом палки...» (134).

Иронические высказывания разбросаны по всему рассказу⁵. Можно усмотреть иронию в самоуничижительном описании собственной внешности главного героя («красный мясистый нос и весь мой, по общему мнению, идиотский вид» (131)) или его характера, в котором он, исходя из распространенного мнения о том, что собаки похожи на своих хозяев, сравнивает себя с псом («К примеру, у моего пса никогда не было того самоуверенного вида, каким отличаются собаки всеми уважаемых людей» (132)). В «Записках» подобные описания тоже есть, однако здесь они, наоборот, они трагически серьезны: «Я, например, ненавидел свое лицо, находил, что оно гнусно <...> Но что всего ужаснее, я находил его положительно глупым» (124); «Всякий порядочный человек нашего времени есть и должен быть трус и раб. Это нормальное его состояние. В этом я убежден глубоко» (125).

Кроме того, оба текста содержат эксплицитные высказывания героев о своем отношении к шуткам. В то время как Подпольный человек уверяет читателя в серьезности своих слов, Джакомо, наоборот, шутит, хотя и делает это довольно неуклюже.

Записки из подполья

Наверно, вы думаете, господа, что я вас смешить хочу? Ошиблись и в этом. Я вовсе не такой развеселый человек, как вам кажется или как вам, может быть, кажется (101).

Мария Джузеппа

Дайте мне, господа, маленький стакан воды, совсем-совсем маленький. Ну чего вы на меня смотрите, а? Я ведь могу вам и в лицо брызнуть водой. Ха-ха, шутка (143).

Maria Giuseppa

Signori, datemi un piccolo bicchiere d'acqua, piccolo piccolo. E voi, che Cristo guardate? Lo sapete che son capace di spruzzarvi l'acqua in faccia. Ah ah, scherzo, o che volete che faccia sul serio? (17).

⁵ Ср., например, финал рассказа: «Итак — надо уж закончить, — я живу в доме один, теперь действительно один. Правда, приходит тут женщина, быстренько, за полчаса, приберется — и спешит улизнуть, гадина, непонятно почему» (143).

Отдельного внимания заслуживает фигура повествователя. Рассказ Ландольфи ведется от первого лица, имитируя разговор с читателями, — достаточно типичный для его поэтики прием [Сабурова 2014: 158]. В этом он не отличается от «Записок». Однако необходимо учитывать, что рамки повествования у Ландольфи часто не ограничиваются пределами законченного рассказа.

Ландольфи принадлежит к числу мастеров автобиографической прозы XX в., что особенно заметно проявляется в его поздних «романах-дневниках», а в ранних рассказах часто имеет характер мистификации [Там же: 156]. В частности, у рассматриваемого нами текста существует продолжение-объяснение, написанное через 25 лет после его публикации. Ландольфи вновь обращается к этой теме в рассказе под названием «Подлинная история Марии Джузеппы»⁶. Этот рассказ начинается с краткого перечисления событий ранее опубликованной «истории», причем подчеркивается ее автобиографический характер:

Подлинная история Марии Джузеппы

Эти двое (Мария Джузеппа и Джакомо. — *Е. Л.*) живут в провинциальном городке, в большом старом доме (дом, как и тип героя, в котором каждый имеет право узнавать автора, — постоянная и неизбежная примета сочинений последнего) (373).

La vera storia di Maria Giuseppa

I due vivono soli in una vecchia e grande casa di provincia (anche questa, come il tipo del protagonista, in cui ciascuno è libero di ravvisare l'autore, inevitabile e costante negli scritti di costui) (567).

После пересказа старой версии истории о Марии Джузеппе с «абсурдным и неожиданным исходом» следует ее «правдивая» версия, в которой более подробно перечисляются обстоятельства жизни и смерти этой героини, а также говорится о том, что она действительно была изнасилована, однако не автором рассказа, а марокканскими солдатами во время их нападения на деревню.

Сравнивать два этих рассказа можно с разных точек зрения. Так, Лев Аннинский, автор предисловия к русскому изданию рассказов Ландольфи, ищет психологические причины того, почему автор-повествователь берет вину за совершенное преступление на себя: «...не в силах вынести происшедшее, молоденький рассказчик не просто скрывает факт насилия, он ставит на место насильников — себя, он наивно маскируется под дурачка и подлеца, бесцельно издевающегося над собственной нянькой, только бы вытеснить из реальности деспотическую силу, ломающую в человеке достоинство» [Ландольфи 1999: 16].

Но более оправданным применительно к этим текстам кажется подход, предполагающий, что исповедальный тон обеих версий «автобиографического» рассказа следует воспринимать как своеобразную авторскую игру. К такому выводу приходит бразильская исследовательница Анамария В. Магалаиш [Magalhães n. d.], сравнивающая «самоанализ» в этих двух рассказах с «трактатом психиатра», который является частью позднего романа Ландольфи «LA VIÈRE DU PESCHEUR» (1953).

В поддержку этого тезиса можно привести пример еще одного текста, вошедшего в первый сборник рассказов Ландольфи — «Солнечная неделя»

⁶ Впервые вышел в сборнике «Ombre» («Тени») в 1954 г., русский перевод далее дан по [Ландольфи 1999: 373–378].

[Ландольфи 1999: 161–168]. Этот рассказ также написан от первого лица, его главный герой живет в заброшенном доме, и в центре повествования оказываются его запутанные отношения с двумя женскими персонажами. Первый из них — десятилетняя служанка, к которой он испытывает сексуальное влечение и за которой периодически подглядывает. Вторая — то ли реальная, то ли воображаемая красавица Гелла, которая разгуливает обнаженной по его дому, совсем как спутница Воланда в романе «Мастер и Маргарита»⁷.

Название этого рассказа содержит подзаголовок «...или “Мария Джузеппа П”» [Там же: 161]. Сама Мария Джузеппа в тексте не появляется, ее место занимают другие женские персонажи, с которыми повествователь связывает странные отношения в похожих декорациях. Возможно, именно это следует считать ключом к расшифровке обоих рассказов Ландольфи о Марии Джузеппе: не важна сама Мария Джузеппа, важен лишь миф о ней, причудливым образом вписанный в псевдобиографию автора-повествователя, потому что написать настоящую автобиографию невозможно. В свою очередь, эту «невозможность», весьма характерную для поэтики итальянского писателя, можно считать еще одним признаком влияния на его творчество Достоевского, писавшего в «Записках из подполья» о том, что нельзя «совершенно быть откровенным» даже с самим собой.

Подводя итоги, можно предположить, что из всего творчества Достоевского «Записки из подполья» оказываются наиболее близки Ландольфи, поскольку в них содержится множество мотивов, к которым он неоднократно обращается в собственном творчестве. Основным приемом при создании парафраза этого текста в рассказе «Мария Джузеппа» оказывается ироническая гиперболизация.

Источники

- Достоевский 1973 — *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). Т. 5: Повести и рассказы. 1862–1866; Игрок: Роман. Л.: Наука, Ленингр. отд-е, 1973.
- Ландольфи 1987 — *Ландольфи Т.* Солнечный удар: Рассказы / Пер. с итал. Г. П. Киселева, Е. М. Солоновича. М.: Известия, 1987.
- Ландольфи 1999 — *Ландольфи Т.* Жена Гоголя и другие истории: Избр. / Пер. с итал. Г. Киселева и др. М.: Аграф, 1999.
- Ландольфи 2005 — *Ландольфи Т.* Осенняя история / Пер. с итал. Г. П. Киселева. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2005.

⁶ Этот рассказ Ландольфи написан значительно раньше публикации романа Булгакова, поэтому, возможно, совпадение имен и поведения этого женского персонажа в двух текстах является лишь удивительным совпадением, подмеченным русской переводчицей рассказа. В оригинальном тексте имя этой героини — *Ella*. С одной стороны, это является свидетельством ее таинственности, поскольку переводится с итальянского как «Она». Иными словами, фактически у нее отсутствует настоящее имя. С другой стороны, оно указывает на ее связь с Гелиосом, которая неоднократно проводится в тексте рассказа. В то же время не раз подмечалось сходство поэтики Ландольфи и Булгакова [Киселев 2003], а персонажи рассказа не могут не вызывать ассоциаций со свитой Воланда, поскольку кроме самой Геллы в нем присутствует еще целый ряд таинственных демонических личностей, которые хихикают, вопят, показывают фокусы, играют в карты с главным героем и клянутся Антихристом. Поэтому, возможно, следовало бы поискать общий источник этих героинь.

- Ландольфи 2013 — *Ландольфи Т.* Пиво рыбака, или Гроб грешника / Пер. с итал. Л. Сабуровой. М.: Река времен, 2013.
- Dostoevskij 1962 — *Dostoevskij F. M.* Ricordi dal sottosuolo / Trad. di T. Landolfi. Milano: CdE, 1962.
- Dostoevskij 1964a — *Dostoevskij F. M.* Il giocatore e ricordi dal sottosuolo / Trad. di A. Polledro e T. Landolfi. Milano: Bompiani, 1964.
- Dostoevskij 1964b — *Dostoevskij F. M.* Ricordi dal sottosuolo / Trad. di T. Landolfi. Firenze: Vallecchi Editore, 1964.
- Dostoevskij 1971 — *Dostoevskij F. M.* Ricordi dal sottosuolo / Trad. di T. Landolfi. Milano: Longanesi, 1971.
- Dostoevskij 1975 — *Dostoevskij F. M.* Ricordi dal sottosuolo / Trad. di T. Landolfi. Milano: Rizzoli, 1975.
- Dostoevskij 1984 — *Dostoevskij F. M.* Ricordi dal sottosuolo / Trad. di T. Landolfi. Milano: Rizzoli, 1984.
- Dostoevskij 1990 — *Dostoevskij F. M.* Ricordi dal sottosuolo / Trad. di T. Landolfi. Milano: Rizzoli, 1990.
- Dostoevskij 1992 — *Dostoevskij F. M.* Ricordi dal sottosuolo / Trad. di T. Landolfi. Milano: SE, 1992.
- Dostoevskij 1995 — *Dostoevskij F. M.* Ricordi dal sottosuolo / Trad. di T. Landolfi. Milano: Adelphi, 1995.
- Dostoevskij 1997 — *Dostoevskij F. M.* Ricordi dal sottosuolo / Trad. di T. Landolfi. Milano: Nuages, 1997.
- Dostoevskij 2007 — *Dostoevskij F. M.* Ricordi dal sottosuolo / Trad. di T. Landolfi. Milano: Adelphi, 2007.
- Landolfi 1937 — *Landolfi T.* Dialogo dei massimi sistemi. Firenze: Parenti, 1937.
- Landolfi 1948 — Narratori russi: Raccolta di romanzi e racconti dalle origini ai nostri giorni, con introduzione, traduzioni e note di Tommaso Landolfi. Milano: Bompiani, 1948.
- Landolfi 1961 — *Landolfi T.* Racconti. Firenze: Vallecchi ed., 1961.
- Landolfi 2001 — *Landolfi T.* Le più belle pagine scelte da Italo Calvino. Milano: Adelphi, 2001.
- Landolfi 2002 — *Landolfi T.* Gogol a Roma. Milano: Adelphi, 2002.
- Landolfi 2015 — *Landolfi T.* I Russi. 2^a ed. Milano: Adelphi, 2015.

Литература

- Володина 1978 — *Володина И. П.* Достоевский и итальянская литература XIX — начала XX в. // Достоевский в зарубежных литературах / Отв. ред. Б. Г. Реизов. Л.: Наука; Ленингр. отд.-е, 1978. С. 5–36.
- Гуарниери-Ортолани 1981 — *Гуарниери-Ортолани А.* Достоевский и Ландольфи // *Dostoevsky Studies*. 1981. Vol. 2. P. 163–168.
- Капилупи 2019 — *Капилупи С. М.* Провидение и катастрофа в европейском романе: Мандзони и Достоевский. СПб.: Алетейя, 2019.
- Киселев 2003 — *Киселев Г. П.* Ландольфи. Слово // Иностранная литература. 2003. № 7. Цит. по электрон. версии. URL: <http://magazines.russ.ru/inostran/2003/7/kisel.html>.
- Кобленкова 2007 — *Кобленкова Д. В.* Гоголь в контексте «постмодернистских практик» («Жена Гоголя» Т. Ландольфи, «Голова Гоголя» А. Королева, «Дело о мертвых душах» Ю. Арабова — П. Лунгина) // Н. В. Гоголь и современная культура: Материалы докладов и сообщений Междунар. науч. конф., Москва, 31 марта — 3 апреля 2006 года: Шестые Гоголевские чтения / Под общ. ред. В. П. Викуловой. М.: Книж. Дом Университет, 2007. С. 258–270.
- Сабурова 2014 — *Сабурова Л. Е.* Опыт сравнительного анализа автобиографической и художественной прозы Томмазо Ландольфи // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. 2014. № 2. С. 155–162.

- Сабурова 2018 — *Сабурова Л. Е.* Дневники Томмазо Ландольфи в контексте автобиографической прозы итальянских писателей середины XX века: Дис. ... канд. филол. наук / Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН. М., 2018.
- Самарина 2017 — *Самарина М. С.* «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского и Италия рубежа XIX–XX столетий // *Вестник Русской христианской гуманитарной академии*. Т. 18. Вып. 4. 2017. С. 340–346.
- Cecchini 2012 — *Cecchini L.* Autobiografismo e autoriflessività in Tommaso Landolfi // *Testo: studi di teoria e storia della letteratura e della critica*. Vol. 63. No. 1. 2012. P. 67–78.
- De Michelis 1972 — *De Michelis E.* Dostoevskij nella letteratura italiana // *Lettere Italiane*. Vol. 24. No. 2. 1972. P. 177–201.
- Galmarini 2015 — *Galmarini N.* Teoria e prassi in Landolfi traduttore dal russo // *Centro Studi Tommaso Landolfi*. 2015. 28 Dicembre. URL: <http://www.tommasolandolfi.net/teoria-e-prassi-in-landolfi-traduttore-dal-russo>.
- Magalhães n. d. — *Magalhães A. V.* Tommaso Landolfi: Un viaggio dal fantastico alla coscienza. URL: <http://www.cristinacampo.it/public/tommaso%20landolfi.pdf>.
- Mesárová 2018 — *Mesárová E.* Scrittore-traduttore e cultura letteraria europea // *PALIMPSEST: International Journal for Linguistic, Literary and Cultural Research*. Vol. 3. No. 6. 2018. P. 161–170.
- Pala 2009 — *Pala V.* Tommaso Landolfi traduttore di Gogol'. Roma: Bulzoni, 2009.
- Pera 1988 — *Pera P.* Tommaso Landolfi nello specchio russo // *Landolfi libro per libro: Atti del convegno, Pico e Frosinone, 17–18–19 dicembre 1987* / A cura di T. Tarquini. Alatri: Hetea, 1988. P. 33–46.
- Pich 2010 — *Pich F.* La trama del caso. “Maria Giuseppa” di Tommaso Landolfi (1930) // *Moderna*. Vol. 12. No. 2. 2010. P. 89–95.
- Sanna 2016 — *Sanna I.* Traduzione e significato nel Dialogo dei massimi sistemi di Tommaso Landolfi // *Medea*. Vol. 2. No. 1. 2016. URL: <http://ojs.unica.it/index.php/medea/article/view/2417/2024>.
- Stasi 2008 — *Stasi B.* La lingua impossibile: il problema estetico “spaventosamente originale” del *Dialogo dei massimi sistemi* // *Chroniques Italiennes*. Vol. 81–82. No. 2–3. 2008. P. 139–159.

References

- Cecchini, L. (2012). Autobiografismo e autoriflessività in Tommaso Landolfi. *Testo: studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, 63(1), 67–78. (In Italian).
- De Michelis, E. (1972). Dostoevskij nella letteratura italiana. *Lettere Italiane*, 24(2), 177–201. (In Italian).
- Galmarini, N. (2015, December 28). Teoria e prassi in Landolfi traduttore dal russo. *Centro Studi Tommaso Landolfi*. Retrieved from <http://www.tommasolandolfi.net/teoria-e-prassi-in-landolfi-traduttore-dal-russo>. (In Italian).
- Guarnieri-Ortolani, A. (1981). Dostoevskii i Landol'fi [Dostoevsky and Landolfi]. In *Dostoevsky Studies*, 2, 163–168. (In Russian).
- Kapilupi, S. M. [= Capilupi, S. M.] (2019). *Providenie i katastrofa v evropeiskom romane: Mandzoni i Dostoevskii* [Providence and disaster in the European novel: Manzoni and Dostoevsky]. St. Petersburg: Aleteiia. (In Russian).
- Kiselev, G. P. (2003). Landol'fi. Slovo [Landolfi. The word]. *Inostrannaia literatura* [Foreign Literature] 2003(7). Retrieved from <http://magazines.russ.ru/inostran/2003/7/kisel.html>. (In Russian).
- Koblenkova, D. V. (2007). Gogol' v kontekste “postmodernistskikh praktik” (“Zhena Gogolia” T. Landol'fi, “Golova Gogolia” A. Koroleva, “Delo o mertvykh dushakh” Iu. Arabova — P. Lungina) [Gogol in the context of “postmodernist practices” (“Gogol’s Wife” by T. Landolfi, “Gogol’s Head” by A. Korolev, “Dead Spirits’ Case” by Yu. Arabov and P. Lungin)]. In V. P. Vikulova (Ed.). *N. V. Gogol' i sovremennaiia kul'tura: Materialy dokladov i soobsh-*

- chenii Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, Moskva, 31 marta — 3 aprelia 2006 goda: Shestye Gogolevskie chteniia* [N. V. Gogol and contemporary culture: Proceedings of an International Conference, Moscow, March 31 — April 3, 2006: The 6th Gogol Readings], 258–270. Moscow: Knizhnyi Dom Universitet. (In Russian).
- Magalhães, A. V. (n. d.). *Tommaso Landolfi: Un viaggio dal fantastico alla coscienza*. Retrieved from <http://www.cristinacampo.it/public/tommaso%20landolfi.pdf>. (In Italian).
- Mesároová, E. (2018). Scrittore-traduttore e cultura letteraria europea. *PALIMPSEST: International Journal for Linguistic, Literary and Cultural Research*, 3(6), 161–170. (In Italian).
- Pala, V. (2009). *Tommaso Landolfi traduttore di Gogol'*. Roma: Bulzoni. (In Italian).
- Pera, P. (1988). Tommaso Landolfi nello specchio russo. In T. Tarquini (Ed.). *Landolfi libro per libro: Atti del convegno, Pico e Frosinone, 17–18–19 dicembre 1987*, 33–46. Alatri: Hetea. (In Italian).
- Pich, F. (2010). La trama del caso. “Maria Giuseppa” di Tommaso Landolfi (1930). *Moderna*, 12(2), 89–95. (In Italian).
- Saburova, L. E. (2014). Opyt sravnitel'nogo analiza avtobiograficheskoi i khudozhestvennoi prozy Tommazo Landol'fi [Comparative analysis of the autobiographical prose and fiction of Tommaso Landolfi]. *Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta* [Herald of Irkutsk State Linguistic University], 2014(2), 155–162. (In Russian).
- Saburova, L. E. (2018). *Dnevniki Tommazo Landol'fi v kontekste avtobiograficheskoi prozy ital'ianskikh pisatelei serediny XX veka* [The diaries of Tommaso Landolfi in the context of Italian autobiographical prose of mid-20th century] (Cand. Sci. (Philology) Thesis, Gorky Institute of World Literature). Moscow. (In Russian).
- Samarina, M. S. (2017). “Prestuplenie i nakazanie” F. M. Dostoevskogo i Italiia rubezha XIX–XX stoletii [*Crime and Punishment* by F. M. Dostoevsky and Italy at the turn of 19th — 20th centuries]. *Vestnik Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii* [Review of the Christian Academy for the Humanities], 18(4), 340–346. (In Russian).
- Sanna, I. (2016). Traduzione e significato nel Dialogo dei massimi sistemi di Tommaso Landolfi. *Medea*, 2(1). Retrieved from <http://ojs.unica.it/index.php/medea/article/view/2417/2024>. (In Italian).
- Stasi, B. (2008). La lingua impossibile: il problema estetico «spaventosamente originale» del *Dialogo dei massimi sistemi*. *Chroniques Italiennes*, 81–82(2–3), 139–159. (In Italian).
- Volodina, I. P. (1978). Dostoevskii i ital'ianskaia literatura XIX — nachala XX v. [Dostoevsky and Italian literature of the 19th — beginning of the 20th century]. In B. G. Reizov (Ed.). *Dostoevskii v zarubezhnykh literaturakh* [Dostoevsky in foreign literatures], 5–36. Leningrad: Nauka; Leningradskoe otdelenie. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Евгения Александровна Литвин
старший преподаватель,
кафедра всеобщей истории,
Школа актуальных гуманитарных
исследований, Институт общественных
наук, Российская академия народного
хозяйства и государственной службы при
Президенте Российской Федерации
Россия, 119571, Москва, пр-т
Вернадского, д. 82, стр. 1
Тел.: +7 (495) 937-95-27
✉ evgenya.litvin@gmail.com

Information about the author

Evgeniya A. Litvin
Lecturer, General History Department,
School for Advanced Studies in the
Humanities,
Institute of Public Policy,
The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public
Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt
Verнадского, 82, Bld. 1
Tel.: +7 (495) 937-95-27
✉ evgenya.litvin@gmail.com

И. О. Шайтанов ^{abc}

✉ voplit@mail.ru

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

^b Российский государственный
гуманитарный университет (Россия, Москва)

^c Журнал «Вопросы литературы» (Россия, Москва)

АНГЛИЙСКИЙ ПЕТРАРКИЗМ/АНТИПЕТРАРКИЗМ: «POETICS OF DOUBLENESS»

Аннотация. Поэзия английского Ренессанса в числе последних вошла в мощную традицию европейского петраркизма с ее доминирующим жанром — сонетом. Это определило двойную природу английского сонета, справедливо относимого к «поэтике двойственности» (Брук-Дейвис), в которой петраркизм и антипетраркизм сливаются друг с другом (Хизер Даброу). На протяжении всей своей вековой истории английский петраркизм был вовлечен как в овладение формой, так и в остранение ее, порой смеясь над условностью, порой серьезно подрывая ее (ср. введенную Ю. Н. Тыняновым оппозицию пародийности и пародичности). В сонете как нигде до того новое зрение осуществляло себя в самой природе жанрового слова, рефлексивно-го и метафорического. Если Сидни был известен своей игрой со словом и условностью, опрокидывая ее с ног на голову, то Шекспир был занят исследованием душевной глубины, сделав слово *mind* ключевым в цикле предположительно поздних сонетов (104–126). В процессе эволюции жанровой системы Ренессанса функция сонета в определенном смысле подобна функции романа — по Бахтину, первой литературной формы, героем которой выступает говорящий человек. Жанровая природа сонета сосредоточена на рефлексии и остроумии.

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

Ключевые слова: сонет, петраркизм, антипетраркизм, «поэтика двойственности», пародийность/пародичность, остроумие, Сидни, Шекспир

Для цитирования: Шайтанов И. О. Английский петраркизм/антипетраркизм: «poetics of doubleness» // Шаги/Steps. Т. 6. № 3. 2020. С. 258–268. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-258-268.

Статья поступила в редакцию 7 марта 2020 г.
Принято к печати 2 апреля 2020 г.

© И. О. ШАЙТАНОВ

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)*

ENGLISH PETRARCHISM/ANTI-PETRARCHISM: 'POETICS OF DOUBLENESS'

Abstract. English Renaissance poetry was among the last to join a powerful tradition of European Petrarchism with its dominant genre — the sonnet. The late advent determined the double nature of the English sonnet, justly located in the domain of 'poetics of doubleness' (Brooks-Davies) where Petrarchism and anti-Petrarchism were blending one into the other (Heather Dubrow). All through its century-long history English Petrarchism was engaged both in mastering the convention and in its witty estrangement, sometimes making fun of it but more often seriously undermining it (cf. the opposition of the two types of parody introduced by Yuri Tynianov). The vertical axis was not rejected but turned over in a new vision opened both to the heavens and the earth related in a metaphoric analogy. In the sonnet, as nowhere else previously, this new vision was processed in the generic nature of its word, reflective and metaphoric. If Sidney was famous for his witty play with words and with convention, toppling it upside down, Shakespeare was engaged in the exploration of the inwardness of the *mind*, making it the keyword in his presumably later sonnets. In the literary evolution of the Renaissance genre system the function of the sonnet is in its own way similar to that of the novel, conceptualized by Bakhtin as the first literary form with the speaking man as its hero. Reflection and wit are the generic features inherent in the verbal nature of the sonnet.

Keywords: sonnet, Petrarchism, anti-Petrarchism, 'poetics of doubleness', parody, wit, Sidney, Shakespeare

To cite this article: Shaytanov, I. O. (2020). English Petrarchism/anti-Petrarchism: 'Poetics of doubleness'. *Shagi / Steps*, 6(3), 258–268. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-258-268.

Received March 7, 2020

Accepted April 4, 2020

Двуязычие в самом названии статьи должно подчеркнуть, что общеевропейское поэтическое явление, рожденное в Италии, берется в свете его английского завершения, когда определенная условность — петраркизм — приходит к своей (пародийной? пародичной? — в тыняновской терминологии) противоположности — антипетраркизму.

Д. Брукс-Дейвис, которому принадлежит термин «поэтика двойственности», имел в виду, что поэт выступает по отношению к условности в двойной роли — «иконофила и иконоборца» [Brooks-Davies 1992: xliii]. Хизер Даброу, одна из самых известных исследователей английского петраркизма, прибегла к другой метафоре, еще более тесно сближающей противоположности: петраркизм и антипетраркизм «каким-то образом сплавлены (melting) друг с другом» [Dubrow 1995: 123–124]. Не столько термины, сколько две эти поэтические тенденции неразделимо соединяются, когда первоначальная условность застывает, легко становясь объектом пародийного снижения, от которого избавляется, допуская внутреннюю саморефлексию.

Можно сказать, вспоминая разграничение, введенное Ю. Н. Тыняновым для комического снижения и серьезного переименования формы: «Пародичность и есть применение пародических форм в непародийной функции» [Тынянов 1977: 290]. В функции эволюционной — пересоздания условности, открытия в ней новых возможностей. Такова судьба петраркизма в Англии, где он, подвергнутый трансформации, инверсированию, прошедший испытание в «анатомии остроумия», стал результатом создания одной из величайших лирических традиций.

Когда Петрарка с грустью говорил о свидетельствах собственной европейской популярности, он вспоминал и далекую, провинциальную Англию: «Ежедневно на эту голову сыплется град писем со стихами и поэмами из всех углов земного круга. Мало наших: меня уже начинают трепать чужеземные поэтические бури, не только галльские, но и греческие, и тевтонские, и британские...» [Петрарка 1982: 138]. Написано в ноябре 1352 г. Это был последний год, который Петрарка провел на берегу Сорги, где вскоре его поместье было разорено в ходе Столетней войны между Англией и Францией.

Спустя 30 лет мы имеем первое сохранившееся свидетельство тому, что знакомство действительно состоялось: первая «Песня Троила» в «Троиле и Крессиде» Чосера — переложение 132-го сонета Петрарки: «Коль не любовь сей жар, / Какой недуг меня знобит?» («S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?»; пер. Вяч. Иванова). У Чосера: «Коль нет любви — то что со мной такое?» («If no love is, O God, what fele I so?»; пер. М. Бородицкой)¹.

Раннее в сравнении с остальной Европой начало английского Ренессанса будет иметь позднее цветение — при Тюдорах в XVI в. Иногда пытаются называть даже первый опыт перевода Петрарки — сонет Томаса Уайета (Wyatt)²

¹ Вопреки очевидности и традиции русский комментатор Чосера считает его текст переложением 88-го сонета Петрарки: «Я прочь бегу, прижав рукою бок...» (пер. Е. Солоновича) [Пахсарьян 2001: 672]. Между двумя текстами даже малейшее сходство отсутствует, но комментатор, упорствуя в своей ошибке, выискивает именно в этом сонете Петрарки хотя бы одну схожую строку. Остается предположить, что Н. Т. Пахсарьян запуталась в римских цифрах, приняв CXXXII за LXXXVIII (хотя это непросто сделать).

² В старом споре, нужно ли удваивать в русской транслитерации конечную согласную букву, я придерживаюсь точки зрения, некогда отстаивавшейся в издательстве «Академия» Густавом Шпетом: не нужно, так как вторая буква остается немой, непронизносимой.

«Whoso list to hunt, I know where is an hind». Это вариация 190-го сонета Петрарки «Лань белая на зелени лугов» (*Una candida cerva sopra l'erba / verde l'aragve*). Он мог бы быть написан поздней весной 1527 г., когда поэт-придворный вернулся из Европы с невыполненным дипломатическим поручением (ему не удалось предотвратить падения Рима и его захвата имперскими войсками), но с новым поэтическим опытом — в жанре сонета. И одним из первых образцов жанра он в таком случае не признается в любви, а отрекается от нее, поскольку у Уайета появился слишком опасный соперник — король Генрих VIII. Имя возлюбленной — Анна Болейн (ради которой, вероятно, Уайет развелся с женой). Во всяком случае очень уместными становятся изменения, которые поэт-придворный вводит в свой перевод: не белая небесная лань, а земная, красный зверь, обитающий в королевских угодьях; она становится объектом охоты (мотив, невозможный у Петрарки), и новый смысл обретает латинское предостережение, выложенное бриллиантами на украшении вокруг шеи лани: «*Noli me tangere for Caesars I am*».

Не тронь меня, мне Цезарь — господин,
И укротит меня лишь он один.
(Пер. В. Рогова)

Едва ли доказуемая, но красивая (и возможная) история возникновения петраркистского сонета в Англии. Хотя преувеличение биографического повода — частое заблуждение при чтении ренессансных сонетов, где биография преломлялась в условности сонета, а, возможно, условность подчас обходила и без биографии, порождая новую субъективность, переживаемую в самом тексте.

С первых шагов петраркистская условность должна была приноравливаться к местным условиям, а в случае Уайета — к той особой роли поэта-придворного, которую исполняли кроме него еще два основных английских петраркиста, предшественники Шекспира — граф Сарри и сэр Филип Сидни. Майкл Холэн предпочитает видеть английское преломление условности скорее именно в соединении социокультурных функций «влюбленного с ролью придворного, дипломата и поэта» [Holahan 1993: 51], чем в обстоятельствах любовного треугольника с участием монарха.

Первый же теоретик и историк английского петраркизма, ему современный, Джордж Патнем в «Искусстве английской поэзии» (1589) оценил достижения «придворных поэтов, среди которых главными были двое: сэр Томас Уайет-старший (старший — по отношению к сыну, прославившемуся не поэзией, а тем, что возглавил восстание горожан против восшествия на престол Марии Тюдор, за что и сложил голову. — *И. Ш.*) и Генри, граф Сарри³. После путешествия в Италию, где они ощутили сладость и достоинство звучания и стиля итальянской поэзии, и в качестве новобранцев школы Данте, Ариоста и Петрарки они отшлифовали грубую и неприглядную манеру родной поэзии», по этой причине их можно считать «реформаторами английского размера и стиля» [Puttenham 1970: 76].

³ По стечению исторических обстоятельств его отец герцог Нортумберленд подавит восстание, поднятое Томасом Уайетом-младшим.

В другом месте Патнем разовьет смысл того, что было сделано реформаторами, и, по сути, представит свое и своего века понимание петраркизма: «...их образы (*conceits*) были возвышенными, стиль исполнен достоинства, изложение (*conveyance*) правильным, слова точными, размер приятным и гармоничным (*well proportioned*) — во всем они естественно и со знанием дела (*studiously*) следовали за своим учителем (*Maister*) Франческо Петраркой» [Ibid.].

В XX в. проницательный историк поэзии английского Ренессанса К. С. Льюис был более сдержан, но отдавал должное реформаторам, называя их поэтами «сумеречного века» (*drab age*). Льюис не раз разъяснял, что употребил этот термин не для уничтожения, но лишь для обозначения определенного состояния поэзии, которую Уайету и Сарри довелось реформировать: «им предстояло проторить метрический путь, ведущий из средневекового болота» [Lewis 1954: 237].

Из достоинств, которые Льюис находил у Уайета и Сарри, к первому относится стиль «прямого утверждения, сохраняющего иллюзию разговорного звучания» [Ibid.: 393]; ко второму — «изящество (*neatness*) и точность, сближающая более с поэтами-августинцами⁴, чем с Сидни, Спенсером или Шекспиром» [Ibid.: 239–240]. Можно предположить, что между поэтами-августинцами и Уайетом есть еще одно сходство, но это не гладкий стих, а любовь к эпиграмматической афористичности, которую Уайет передал в наследство английскому сонету с его специфической строфой: три катрена и заключительное рифмованное двустишие. Эпиграмма и сонет в поэзии Уайета стоят рядом, и именно это соседство определило структуру английского сонета.

Льюис оценивает Уайета и Сарри в сопоставлении с вершиной ренессансного сонета в Англии, пришедшейся на 1580–1590 гг. Патнем писал, когда сонеты Сидни были созданы, но еще не опубликованы. Посмертная публикация в 1591 г. сборника Сидни «Астрофил и Стелла» — ключевой и одновременно переломный момент петраркистской традиции. Именно Сидни создает моду, открывая последнее десятилетие столетия как «время писания сонетов» (*the age of sonneteering*). Решительная разница с тем, что делали до него в английском сонете, состояла, конечно, в мере таланта — и в отношении с традицией, в степени творческой рефлексии. Поэты «сумеречного века», а также ранний Эдмунд Спенсер, Томас Уотсон и др., — осваивали Петрарку, иногда добавляя к нему более современное французское влияние — поэтов Плеяды.

Никто не воспользовался антипетраркистской рефлексией так широко и остроумно, как Сидни, который превратил ее в основной тон своих сонетов, утвердил «поэтику двойственности». Сидни прошелся по всем основным мотивам петраркистской условности, инверсировал ее вертикаль, связующую небесное с земным, перенаправив ее вектор и ловя отражения земного в небесном, а не наоборот (сонет 31, «*With how sad steps, O Moon, thou climb'st the skies*»). Он не просто превратил вопрос, как восхвалять возлюбленную, в творческую проблему — как писать, но и не раз иронически сыграл на оттенках слова *praise* (сонет 35; подробнее см.: [Шайтанов 2019a: 156–159]).

⁴ Augustans — поэты первой половины XVIII в.

Получив отказ от возлюбленной, Астрофил скрывает петраркистскую сладостную боль (*dolce pena*) за шутивным перевертышем, логика которого обосновывается правилами грамматики — в «O Grammar rules, O now your virtues show» (сонет 63):

Грамматика, яви всю силу правил,
Чтоб школьники тебя страшились впредь,
А милая могла сама узреть
Те милости, что дар ее доставил.
Раз — очи долу, сердце ввысь направив, —
Я вновь молил: «Мне на любовь ответь!»
И вдруг как будто озарилась твердь,
Повтор: «Нет, нет» былой отказ исправил.
Так пой же, Муза, возноси пеан,
И завистью никто не обуян,
Любви моей успех пусть подтверждает!
В грамматике (склони свой, Стелла, слух)
Есть правило (и нету мнений двух!):
Двойное отрицанье утверждает.
(Пер. И. Шайтанова)

Знал ли, читал ли Петрарку Шекспир? Увлекла ли его вслед Сидни «поэтика двойственности»?

Петрарка упомянут им лишь однажды — в монологе Меркуцио, где тот издевается над петраркистскими восторгами Ромео, которые, по словам Меркуцио, предполагают неумеренность похвал и принижение других прославленных красавиц, как Лаура, у которой хотя бы был поклонник, способный лучше воспеть ее: «Now is he for the numbers that Petrarch flowed in: Laura to his lady was but a kitchen-wench; marry, she had a better love to be-rhyme her...» (II, IV, 39–41).

Прямых упоминаний имени Петрарки у Шекспира более не обнаружено, хотя мне приходилось высказывать предположение относительно «Укрощения строптивой» — неслучайной смены имени главного героя при переходе от раннего варианта комедии («A Shrew»), где действие происходило в Греции, а укротитель носил условное имя Ферандо. Его-то он и поменял в окончательном варианте как будто с намеком, с умыслом — не нежный Петрарка, а brutальный Петруччо! [Шайтанов 2013: 211] К этому моменту в творчестве Шекспиру уже приходилось использовать петраркистскую условность в комедии — в «Двух веронцах» и, возможно, в самом раннем варианте «Бесплодных усилий любви».

Читал Шекспир Петрарку или нет (Гордон Брейден подводит такой итог: «We cannot be sure Shakespeare did not read Petrarch, but he might as well not have» [Braden 2000: 164]), но он знал его как поэта и точно знал, что такое петраркизм, который переписывал в непревзойденно серьезном ключе, подобном античной пародийной хвале — энкомиуму: «Я полагаю, что Шекспир переписал традицию хвалебной поэзии, используя (в подтексте сонетов, обращенных к молодому человеку, и открыто в сонетах, обращенных к Смуглой даме) с небывало серьезным видом античный жанр пародийного энкомиума» [Fineman 1986: 2].

Серьезность, отмеченная Файнменом у Шекспира, обусловлена (в отличие, скажем, от Сидни) возрастом «пародичности», отменяющей комиче-

ские эффекты и даже игру остроумия по этому поводу. Шекспир воспринимает петраркистскую условность как побежденную моду и по-своему отдает дань «поэтике двойственности» в так называемой второй части сборника (сонеты 127–154). Сама сюжетная ситуация там драматически пародийна, по крайней мере в двух отношениях: с одной стороны, речь идет о несовпадении (даже колористическом) белокурой (светловолосой) сонетной возлюбленной со Смуглой Дамой (Dark Lady); с другой — не просто о любовном треугольнике, в котором Поэт выступает страдательной величиной (именно так обстоит дело у Сидни), но о наличии у самого Поэта «двух любовей», в довершение всего связанных между собой. Одна из них традиционно *fair* (слово, диапазон шекспировских значений которого простирается от «белокурая» до «прекрасная» в отношении как нравственного, так и физического совершенства), а другая *foul* — полный антипод *fair*. Все достоинства (*fair*) — за юным Другом; все, что *foul*, — за Смуглой Дамой.

Шекспир подробно представил эту ситуацию в сонете 144:

Two loves I have of comfort and despair,
Which like two spirits do suggest me still:
The better angel is a man right fair,
The worse spirit a woman colour'd ill.

Этот сонет был одним из двух, напечатанных пиратски (в сборнике «The Passionate Pilgrime», 1599) до выхода в свет шекспировского сборника (1609) и, по всей вероятности, даже до его завершения. Любопытны изменения в сравнении с текстом 1609 г. Некоторые из них, возможно, представляют авторскую редакцию, но другие — явно на совести переписчика или не слишком искусственного редактора, уверенного лишь в том, что *fair* — правильная характеристика сонетной любви. И когда он видит противоположную ей по смыслу в восьмой строке (относящейся к тому, что Смуглая Дама соблазняет молодого Друга): «Wooring his purity with her foul pride», то автоматически заменяет эпитет на *fair*, не обращая внимания на то, что эта замена идет наперекор всему смыслу шекспировского сонета. Такова инерция условности, побеждающей смысл.

Сюжетная линия Дамы давала повод (еще до триумфального распространения феминизма) обвинить Шекспира в мизогинии. Нравственных достоинств его Дама лишена, но Поэт готов произнести ей хвалу в плане противопоставления ее земной и человеческой природы петраркистской небесности. Об этом один из самых популярных сонетов сборника — 130-й («My mistress' eyes are nothing like the sun»), где милая, ступающая по земле, «уступит тем едва ли, / Кого в сравненьях пышных оболгали» (пер. С. Маршака).

Шекспир более не играет с вертикалью, а отвергает ее с почти оскорбительной решительностью, чтобы более к ней не возвращаться. Действие любви перенесено на землю, в человеческие отношения. Вектор лирического сюжета теперь направлен не вверх — к небу, вглубь — на глубину души любящего, для обозначения которой в сборнике постепенно вызревает слово *mind*. Время пародии на петраркизм у Шекспира — время «Ромео и Джульетты», а поздние сонеты написаны почти десятью годами позже, в кругу «Отелло». Современная датировка группы сонетов, завершающих первую

часть сборника, позволила мне назвать их «сонетами 1603 года», относящимися, по всей вероятности, к выходу Саутгемптона из Тауэра и новой встречи с ним⁵.

Любопытно, что для пиратской публикации 1599 г. были выбраны сонеты из «второй части», что доказывает прежде всего тот факт, что сонеты к Смуллой Даме с их антипетраркизмом к тому времени уж были написаны, т. е. не принадлежат к поздним в сборнике. В «сонетах 1603 года» (104–126) антипетраркизм уже неактуален. Там свои ценности. Появилось слово, которое стало ключевым, но прежде им не было, — *mind*. На современном языке оно обозначает скорее интеллектуальное качество, на шекспировском — душевное, хотя и неотделимое от рациональной способности понимать. Образ интеллектуальной души — это вполне ренессансная метафора. Она созвучна трагедии «Отелло», которой, наиболее вероятно, Шекспир начал обновление репертуара своей труппы, обретшей в 1603 г. статус королевской. Спрошенная о причине своей любви, непостижимой для окружающих в силу различия возраста, расы, воспитания, Дездемона отвечает: «Краса Отелло — в подвигах Отелло» (I, 3; пер. Б. Пастернака). На самом же деле Дездемона говорит нечто иное: «I saw Othello's visage in his mind».

Кульминацией будут сонеты 113–114 и 116. Первые два — парное рассуждение о том, что видит точнее — глаза или душевный взор («mine eye is in my mind»). Сонет 116 — знаменитое определение любви, данное через все то же слово: «the marriage of true minds». У Маршака — «соединенье двух сердец...», что по-русски верно как аналог «душ», но *соединение* — слишком отвлеченное слово, поскольку в оригинале именно «брак» (*marriage*), одно из трех таинств, не упраздненных англиканской церковью в процессе Реформации. Таинство брака присутствует в сонете 116 не только потому, что именно так оно названо в оригинале — *marriage*, но и потому, что начальные строки варьируют формулу обряда бракосочетания, когда священник обращается к присутствующим с вопросом, известны ли им какие-либо обстоятельства, препятствующие браку. Сонет начинается с того, что подобную возможность поэт заклинает — не быть, не возникнуть на пути любви: «Да не приведется мне допустить препятствий к браку верных душ...»

Шекспир наследует иронической «поэтике двойственности» и перерастает ее в сонетах. В них складывается иная речевая ситуация, исходящая из иного понимания возможностей сказанного, произнесенного слова, иного отношения его к искренности, правде чувства. Совет музы, который получил Сидни в первом же сонете: «Дурак, глянь в сердце и пиши», у Шекспира уже не будет достаточным основанием, чтобы избежать лести, а значит, ложного слова. Уже в его сонетах возникает ситуация, которую К. Данкен-Джоунс определила как «роль Корделии», исполненную поэтом в сонете 85 [Duncan-Jones 2015: 85], завершеном так:

Then others, for the breath of words respect,
Me for my dumb thoughts, speaking in effect.

⁵ В поддержку этой датировки и такого понимания эволюции шекспировского сонета мне не раз приходилось писать, см.: [Шайтанов 2016].

В переводе С. Маршака:

За громкие слова цени певцов,
 Меня — за мысли тихие, без слов⁶.

В композиции сборника этот сонет завершает внутренний цикл о Поэте и поэзии (сонеты 75–86), в котором красной нитью проходит мотив, определяемый обычно как присутствие Поэта-соперника, к которому Поэт относится ревниво, в самой присутствии находя для себя повод определить, что для него поэзия истинная, что ложная, не подкрепленная в понятии *mind*.

Английский ренессансный сонет, по сути венчающий и завершающий традицию жанра, обладает полнотой речевых реакций, рефлексивностью — как новым качеством, превращающим сонетный текст в своего рода скоропись душевных движений, постоянно прерываемых у Шекспира в попытке догнать, уточнить мысль или чувство, договорить (то, что англичане называют *afterthought*). Метафоричность сонета отмечает его разрыв с аллегорической доминантой средневековой мысли и поэзии. Антипетраркизм, представляющий собой рефлексии и предмета сонетной поэзии и его условности, связан с элизаветинским представлением о достойной личности, невозможной без уроков эвфуистического остроумия.

Когда-то (в докладе, сделанном 24 марта 1941 г. в ИМЛИ РАН) М. М. Бахтин увидел одну из присущих роману черт в том, что назвал «самокритичностью жанра» — «замечательной чертой его [романа] как становящегося жанра» [Бахтин 2012: 611]. В разной степени, в разные периоды такого рода жанровая самокритичность присуща разным литературным формам, сонету — далеко не в последнюю очередь. Чем сильнее условность (для романа — условность всей старой поэтики), тем более очевидной и продуктивной будет критическая реакция на нее, рожденная внутри самой формы, доказывающей этим свою способность к рефлексии и обновлению. Замечательным открытием был петраркизм, и не менее продуктивным явлением стала его самокритическая трансформация — антипетраркизм.

Сонет — жанр, возникший одновременно с романом, подобно роману обновивший речевую природу (не в прозе, а в поэзии), — обнаруживает эволюционное родство роману в обретении принципиально нового слова. Если в романе человек Нового времени предстал говорящим и действующим, то в сонете он обнаружил глубину своего «я» в разнообразно направленной рефлексии.

Источники

Петрарка 1982 — *Петрарка Ф.* Эстетические фрагменты / [Пер. В. В. Библихина]. М.: Искусство, 1982.

Puttenham 1970 — *Puttenham G.* The arte of English poesie [1589]: A facsimile reproduction / Intro. by B. Hathaway: Kent, OH: The Kent State Univ. Press, 1970.

⁶ См. подробнее о мотиве молчания: [Шайтанов 2019b].

Литература

- Бахтин 2012 — *Бахтин М. М.* Роман как литературный жанр // Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 3: Теория романа (1930–1960-е гг.) М.: Языки славянских культур, 2012. С. 608–643.
- Пахсарьян 2001 — *Пахсарьян Н. Т.* Примечания // Чосер Дж. Троил и Крессида = Troilus and Criseyde. Хенрисон Р. Завещание Крессида = The Testament of Criseyde. Шекспир У. Троил и Крессида = Troilus and Cressida / Пер. М. Бородицкой и др. М.: Наука, 2001. С. 662–705.
- Тынянов 1977 — *Тынянов Ю. Н.* О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. Теория литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 284–309.
- Шайтанов 2013 — *Шайтанов И.* Шекспир. М.: Мол. гвардия, 2013. (Жизнь замечательных людей).
- Шайтанов 2016 — *Шайтанов И.* Последний цикл: шекспировские «сонеты 1603 года» // Вопросы литературы. 2016. № 2. С. 101–130.
- Шайтанов 2019a — *Шайтанов И. О.* Как переводить жанр? Остромыслие в английском ренессансном сонете // Шаги/Steps. Т. 5. № 3. 2019. С. 152–170.
- Шайтанов 2019b — *Шайтанов И. О.* Речевая стратегия в «Короле Лире» (о путях становления культурной рефлексии) // Studia Litterarum. Т. 4. № 2. С. 108–127.
- Braden 2000 — *Braden G.* Shakespeare's Petrarchism // Shakespeare's sonnets: Critical essays / Ed. by J. Schiffer. New York; London: Garland Publishers, Inc, 2000. P. 163–184.
- Brooks-Davies 1992 — *Brooks-Davies D.* Introduction // Silver poets of the sixteenth century / Ed. by D. Brooks-Davies. London: Everyman's Library, 1992. P. xliii–lii.
- Dubrow 1995 — *Dubrow H.* Echoes of desire: English Petrarchism and its counterdiscourses. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1995.
- Duncan-Jones 2015 — *Duncan-Jones K.* Commentary // Shakespeare's Sonnets. London: Bloomsbury, 2015. (The Arden Shakespeare).
- Fineman 1986 — *Fineman J.* Shakespeare's perjured eye: The invention of poetic subjectivity in the sonnets. Berkeley, Univ. of California Press, 1986.
- Holahan 1993 — *Holahan M.* Wyatt, the Heart's Forest, and the Ancient Savings // English Literary Renaissance. Vol. 23. No. 1. 1993. P. 46–80.
- Lewis 1954 — *Lewis C. S.* English literature in the sixteenth century, excluding drama. The completion of the Clark lectures, Trinity College, Cambridge, 1944. Oxford: Clarendon Press, 1954. (The Oxford history of English literature; 3).

References

- Bakhtin, M. M. (2012). Roman kak literaturnyi zhanr [The novel as a literary genre]. In M. M. Bakhtin. *Sobranie sochinenii* [Collected works], T. 3: *Teoria romana (1930–1960-e gody)* [Vol. 3: The theory of the novel (1930–1960s)], 608–643. Moscow: Iazyki slavianskikh kul'tur. (In Russian).
- Braden, G. (2000). Shakespeare's Petrarchism. In J. Schiffer (Ed.). *Shakespeare's sonnets: Critical essays*, 163–184. New York; London: Garland Publishers, Inc.
- Brooks-Davies, D. (1992). Introduction. In D. Brooks-Davies (Ed.). *Silver poets of the sixteenth century*, xliii–lii. London: Everyman's Library.
- Dubrow, H. (1995). *Echoes of desire: English Petrarchism and its counterdiscourses*. Ithaca: Cornell Univ. Press.
- Duncan-Jones, K. (2015). Commentary. In *Shakespeare's Sonnets*. London: Bloomsbury.
- Fineman, J. (1986). *Shakespeare's perjured eye: The invention of poetic subjectivity in the sonnets*. Berkeley: Univ. of California Press.
- Holahan, M. (1993). Wyatt, the Heart's Forest, and the Ancient Savings. *English Literary Renaissance*, 23(1), 46–80.

- Lewis, C. S. (1954). *English literature in the sixteenth century, excluding drama. The completion of the Clark lectures, Trinity College, Cambridge, 1944*. Oxford: Clarendon Press.
- Pakhsaryan, N. T. (2001). Primechaniia [Commentary]. In Dzh. Choser [= G. Chaucer]. *Troil i Kressida = Troilus and Criseyde*. R. Khenrison [= R. Henryson]. *Zaveshchanie Kressidy = The Testament of Criseyde*. U. Shekspir [= W. Shakespeare]. *Troil i Kressida = Troilus and Cressida*, 662–705. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Shaytanov, I. O. (2013). *Shekspir [Shakespeare]*. Moscow: Molodaia gvardiia. (In Russian).
- Shaytanov, I. (2016). 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. O. (2019). Kak perevodit’ zhanr? Ostromyslie v angliiskom renessansnom sonete [How to translate genre? Wit in the English Renaissance sonnet]. *Shagi/Steps*, 5(3), 153–170. (In Russian).
- Shaytanov, I. O. Rechevaia strategiia v “Korole Lire” (o putiakh stanovleniia kul’turnoi refleksii) [Speech strategy in *King Lear* (On the trends of development in cultural reflection)]. *Studia Litterarum*, 4(2), 108–127. (In Russian).
- Tynianov, Iu. N. (1977). *O parodii [On parody]*. In Iu. N. Tynianov. *Poetika. Teoriia literatury. Kino [Poetics. Theory of literature. Film]*, 284–309. Moscow: Nauka. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Игорь Олегович Шайтанов

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
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
главный редактор,
журнал «Вопросы литературы»
Тел.: +7 (495) 629-49-77
✉ voplit@mail.ru

Information about the author

Igor O. Shaytanov

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,
Prospekt Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (499) 956-96-47
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
Editor-in-Chief,
journal Problems of Literature
(Voprosy Literatury)
Tel.: +7 (495) 629-49-77
✉ voplit@mail.ru

М. В. Маркова ^{ab}

ORCID: 0000-0001-5527-8526

✉ maria.ifj097@gmail.com

^a *Российский государственный гуманитарный университет
(Россия, Москва)*

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

ЖАНРОВАЯ «МАШИНА РАЗЛИЧИЙ»: ПАРАДОКСЫ СОЧЕТАНИЯ СТИМПАНКА, СКАЗКИ И ФЭНТЕЗИ В ПЕРЕСКАЗЕ «РАПУНЦЕЛЬ»

Аннотация. В статье рассматривается сосуществование разных жанровых моделей в рамках романа «Золотые косы и драконьи клинки» (2018) американской писательницы Мелани Карсак. Роман представляет собой пересказ сказки братьев Grimm «Рапунцель», действие которой помещено в мир стимпанка. Стимпанк — эстетизированная, ностальгическая квинтэссенция викторианского романа — дает богатейшие возможности для конструирования альтернативного вторичного мира, основанного на использовании паровой энергии. Сказка в качестве сюжетного костяка романа сообщает ему узнаваемость и обещает неприменный счастливый финал. Карсак добавляет в свое повествование и фэнтезийную линию: героиня — наследница короля Артура, и герои расследуют тайны артуровской Британии. Поскольку именно артуровский цикл во многом сформировал канон современного фэнтези, кажется, что Карсак собрала все необходимые ингредиенты для создания удачного романа: сказочный сюжет, стимпанковский антураж и фэнтезийный конфликт. Парадоксальным образом, однако, смешение такого разнообразного материала привело не к созданию экспериментального пограничного произведения и не к игре с жанровыми моделями, но к размытию жанровой специфики и разрушению всей сюжетной схемы романа.

Ключевые слова: жанр, границы жанров, «борьба жанров», жанровая модель, Мелани Карсак, пересказ сказки, стимпанк, фэнтези, любовный роман, «Рапунцель»

Для цитирования: Маркова М. В. Жанровая «машина различий»: парадоксы сочетания стимпанка, сказки и фэнтези в пересказе «Рапунцель» // Шаги/Steps. Т. 6. № 3. 2020. С. 269–277. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-269-277.

*Статья поступила в редакцию 12 марта 2020 г.
Принято к печати 4 апреля 2020 г.*

M. V. Markova^{ab}

ORCID0000-0001-5527-8526

✉ maria.ifi097@gmail.com

^a Russian State University for the Humanities
(Russia, Moscow)

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

‘THE DIFFERENCE ENGINE’ OF GENRE: THE PARADOXES OF COMBINING STEAMPUNK, FAIRY TALE AND FANTASY IN THE RETELLING OF *RAPUNZEL*

Abstract. This paper focuses on the problem of combination of different generic models in Melanie Karsak’s 2018 novel *Golden Braids and Dragon Blades: Steampunk Rapunzel*. This retelling of the Brothers’ Grimm *Rapunzel* is set in the steampunk world. Steampunk, being the aestheticized, highly nostalgic quintessence of the Victorian novel, can provide the richest possibilities for constructing an alternative secondary world based fully on the steam energy. The fairy tale, being the backbone of the plot, gives the novel a sense of recognition and promises to conclude the story with an inevitable happy ending. Karsak even adds a fantasy plot to her version of the tale: Rapunzel herself is the heiress of King Arthur, and it is the heroes’ mission to unravel the mysteries of King Arthur’s Britain. Since it is the Arthurian legends that have strongly influenced the canon of modern fantasy, it may seem that Karsak’s combination of varied generic ‘ingredients’ — fairy tale plot, steampunk setting, fantasy conflict — should inevitably make a successful novel. However, most paradoxically, the mixing of such diverse material did not result in the creation of an experimental in-between-borders novel or in a genre-mixing game, but only blurred the specific nature of each genre and destroyed the plot of the novel.

Keywords: genre, genre boundaries, ‘battle of genres’, generic model, Melanie Karsak, fairy tale retelling, steampunk, fantasy, romance, *Rapunzel*

To cite this article: Markova, M. V. (2020). ‘The difference engine’ of genre: The paradoxes of combining steampunk, fairy tale and fantasy in the retelling of *Rapunzel*. *Shagi / Steps*, 6(3), 269–277. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-269-277.

Received March 12, 2020

Accepted April 4, 2020

Жанр, как пишет Нил Гейман, — это «сетка координат и общий рисунок игры», он задает правила, «по которым можно играть — и против которых тоже можно играть» [Гейман 2017: 61]. Но что произойдет, если в рамках одного повествования сталкивается слишком много жанров? Что, если «рисунков игры» в одном романе настолько много, что неясно, какому следовать в данный момент? Нельзя ли запутаться в правилах разных жанров, которые сходятся в одном тексте?

В поле современной массовой литературы смешение жанров — не нововость, особенно в условиях, когда основные жанры бесконечно дробятся на более мелкие поджанры, к тому же существующие в разных медиа. Последние исследования поджанров фэнтези насчитывают, помимо достаточно уже традиционных «высокого» фэнтези и фэнтези «меча и магии», урбанистическое фэнтези, паранормальный любовный роман, темное фэнтези... Это только самые крупные из них, но жанровые границы сильно размыты и на этом уровне. Любовные романы смешиваются с фэнтези, фэнтези — со сказками, сказки — с научной фантастикой. Неизбежно возникающая внутри таких текстов «борьба жанров» может быть вполне продуктивной для текста: «перевод» сюжета, свойственного одному жанру, на язык другого может обновить оба жанра и вылиться в достаточно перспективный новый поджанр (что на наших глазах происходит, скажем, с фэнтезийными пересказами сказок).

Сама неопределенность, зыбкость собственно жанрового поля жанровой литературы вызывает трудности и у исследователей, и в некотором роде у самих авторов. Ученые вынуждены создавать многоэтажные термины вроде «fantasy-cum-sword-and-sandals»¹ («фэнтези + меч и сандалии») [Moran 2019] для описания произведений, созданных на стыке нескольких жанров. Писатели обозначают свои «смешанные» вселенные метафорически, обращаясь к предшествующей литературной традиции: «Представьте, что Джейн Остин вдруг заинтересовалась наукой и паровыми технологиями. А потом представьте, что Вудхаус неожиданно забросил в клуб “Трутни” оборотней» [Carriger n. d.].

Такие опыты могут быть как продуктивными, так и провальными, и сейчас нам хотелось бы рассмотреть второй вариант. Телесериалы «Удивительные странствия Геракла» («Hercules: The Legendary Journeys», 1994–1999) и «Зена — королева воинов» («Xena: Warrior Princess», 1995–2001), к которым относился первый термин, с успехом завоевали свое место в «жанровой сутолоке», равно как и романы Гейл Кэрриджер, ставшие одним из образцов стимпанка, несмотря на свой несколько нетипичный характер (см. приведенную выше предложенную ею дефиницию жанра). Но исследование неудачных литературных опытов представляется небесполезным, если ставить целью изучение потенциальной возможности или невозможности взаимодействия тех или иных жанровых моделей в одном произведении.

Аннотация к роману американской писательницы Мелани Карсак «Золотые косы и драконьи клинки» («Golden Braids and Dragon Blades: Steampunk

¹ Жанр «меч и сандалии» больше известен как «пеплум», и чаще всего к нему причисляют итальянские и американские фильмы 1950–1960-х годов на античные и библейские сюжеты.

Rapunzel»², 2018) сразу же обнажает основные литературные источники и жанровые модели, на которые опирается автор:

Рапунцель провела всю жизнь в пещере Мерлина на побережье Корнуолла. Под защитой своей опекуни, феи Готель, она находится в полной безопасности, но ей скучно. Рапунцель мечтает о жизни, похожей на роман Джейн Остин, и боится, что ей никогда не доведется исследовать современные чудеса викторианской Англии. <...> Когда устройство для поимки чудовищ приводит агента Юэна Гудвина <...> к Рапунцель и ее необычным питомцам (трем драконам. — М. М.), их судьбы переплетаются. Вместе они должны расследовать тайну, уходящую корнями в историю артуровской Британии [Karsak 2018]³.

Итак, роман Карсак — это пересказ сказки братьев Grimm «Рапунцель», а действие помещено в мир стимпанка. При этом героиня оказывается наследницей короля Артура и зачитывается романами Джейн Остин. Очевидно, что за каждым из этих четырех пластов стоит огромная традиция как высокой, так и формульной литературы. Все эти пласты на первый взгляд достаточно легко комбинируются и отражают, каждый по-своему, современный запрос на эскапистскую литературу. Стимпанк — эстетизированная, ностальгическая квинтэссенция викторианского романа — дает богатейшие возможности для конструирования альтернативного вторичного мира, основанного на паровой энергии; артуровский цикл во многом сформировал канон современного фэнтези, а романы Остин, в особенности «Гордость и предубеждение», легли в основу любовного романа. Наконец, сказка в качестве сюжетного костяка романа сообщает ему узнаваемость и обещает неприменный счастливый финал. Карсак собрала все необходимые ингредиенты: сказочный сюжет, стимпанковский антураж, фэнтезийный конфликт и даже любовную линию; однако достаточно ли этого?

² «Золотые косы и драконьи клинки» — четвертая книга в серии стимпанковских пересказов сказок Карсак. «Сказочность» серии заявлена уже в ее названии («Стимпанковские сказки» / «Steampunk Fairy Tales»), но на самом деле источники Карсак довольно разнообразны и не вполне однородны: все начинается с пересказа «Алисы в Стране чудес», продолжаясь «Снежной королевой» (с сильной примесью шекспировского «Сна в летнюю ночь») и — уже более традиционно — «Красавицей и чудовищем». И если названия предшествующих романов («Чудесатее и чудесатее» / «Curiouser and Curiouser: Steampunk Alice in Wonderland», «Лед и уголи» / «Ice and Embers: Steampunk Snow Queen» и «Красавица и чудовищность» / «Beauty and Beastly: Steampunk Beauty and the Beast» соответственно) либо цитируют, либо обыгрывают название оригинала, то в случае с нашим романом появляется дополнительный пласт — сюжетный и, если угодно, жанровый. «Золотые косы» (golden braids) однозначно отсылают нас к сюжету сказки братьев Grimm «Рапунцель», что подтверждается и подзаголовком. Но упомянутые в заголовке «драконьи клинки» (dragon blades) предполагают уже не сказочный, а скорее фэнтезийный контекст, который репрезентирован миссией героев — разгадать некую древнюю тайну, от которой зависит судьба империи. Романы Карсак не переведены на русский язык, поэтому их названия и цитируемые фрагменты даются в нашем переводе.

³ Книга цитируется по электронному изданию (kindle edition).

В начале романа Карсак довольно последовательно опирается на сюжет «Рапунцель»⁴. Пролог почти буквально воспроизводит сцену кражи съедобного растения и требование феи (здесь это фея, а не ведьма, как в некоторых версиях сказки) отдать ей новорожденную девочку. Далее мы узнаем, что из соображений безопасности она поселила наследницу Артура в укромное место и занимается ее образованием, привозя ей книги — в основном о ее великом предке. В первой же главе фея классически взбирается по волосам воспитанницы («Рапунцель, спусти свои косы») и приносит ей подарок: экземпляр «Килух и Олвен»⁵, о котором героиня ничего не слышала; модную, как сказали фее, «Гордость и предубеждение», «Дона Жуана» Байрона (которого героиня в этом романе так и не прочтет) и зоотроп — прототип волшебного фонаря — с изображениями драконов. Уже в самом начале романа Карсак сводит все четыре нужных ей пласта в ситуации, предложенной оригинальной сказкой: цикл о короле Артуре (представленный довольно редкой историей), Джейн Остин (с самым прецедентным своим текстом) и приспособление, хотя и не имеющее отношения к паровым машинам, но все же напоминающее нам об окружающем героиню механическом мире стимпанка.

Обращение к сказке — этой «идеологически варьлируемой машине желаний» [Vaschilega 1999: 7] — в качестве первоисточника запускает ностальгический импульс, по-своему характерный для каждого пласта, к которому отсылает нас Карсак. Сказка завораживает читателя, предлагая ему знакомую, но очень утешительную модель мира, в которой добро всегда побеждает зло. Фэнтези столь же ностальгично, но его ностальгия граничит с меланхолией, так как фэнтезийный канон во многом сформировался на основе артуровского цикла и не мог не унаследовать печальную интонацию историй о короле Артуре и рыцарях Круглого стола: Камелот пал, Золотой век завершился. Собственно, эта интонация, хотя и разной степени интенсивности, проходит от «Смерти Артура» Мэ-лори до «Королевских идилий» Теннисона, до «Короля былого и грядущего» Теренса Уайта, романов о Мерлине Мэри Стюарт и «Туманов Авалона» Мэрион Зиммер Брэдли. Надо сказать, многие из этих текстов Карсак — преподаватель английского в колледже во Флориде — упоминает в послесловии как оказавшие на нее особенное влияние, а отсылки к ним легко угадываются в ее романе.

Некоторая степень метатекстуальности свойственна всем четырем жанрам, к которым обращается Карсак. Например, для стимпанка, служащего «Золотым косам и драконьим клинкам» фоном, метатекстуальность очень характерна — можно сказать, характерна онтологически, так как стимпанк является своего рода реинкарнацией викторианского романа и часто выводит в качестве героев соответствующих литературных персонажей, причем как английских, так и французских — ведь романы Жюль Верна также считаются предтечами стимпанка.

⁴ А именно, на самый популярный вариант этой сказки — версию братьев Grimm, которая впервые была напечатана в 1812 г., но неоднократно редактировалась впоследствии, когда обнаружилось, что «Детские и семейные сказки» («Kinder- und Hausmärchen») стали читать детям. Эндриу Лэнг включил английский перевод «Рапунцель» в состав своей второй, Красной книги сказок (1890).

⁵ Валлийская легенда артуровского цикла, в которой рыцари Круглого стола помогают герою решить сорок задач, чтобы добыть невесту.

Стимпанк (steampunk) — не такой известный жанр, как фэнтези или любовный роман, поэтому остановимся на его характеристиках чуть подробнее. Эту производную киберпанка обычно относят к научной фантастике, но некоторые исследователи считают его «видом технологического фэнтези» [Bould 2005: 217]. Стимпанк описывает альтернативную историю Британской империи эпохи царствования королевы Виктории, в которой на первый план вышли паровые машины (отсюда первая часть термина). Стилистически опираясь на классические романы викторианской эпохи⁶, стимпанк поднимает и вопросы социального неравенства (отсюда «панковская» составляющая). Однако ключевым для стимпанка является его эстетический аспект, напрямую выводящий из неизменно узнаваемого хронотопа. Поздневикторианская вселенная стимпанка состоит из дирижаблей и листового железа, «машины различий»⁷, шестеренок, защитных очков (непременный атрибут!) и пулемета Максима (или картечницы Гатлинга, если действие происходит в Америке). Ее сердце — и кишки — располагаются в урбанистическом пространстве индустриальной имперской столицы, Лондона, которую населяют хорошо известные герои: Шерлок Холмс и Филеас Фогг сражаются с антагонистами вроде профессора Мориарти и Джека-потрошителя.

Мир стимпанка — это мир, в котором наука еще не утратила своей невинности, мир до мировых войн и атомной бомбы, мир, в котором Британию спасают вернувшиеся с форпостов империи капитан Немо и Алан Куотермейн. Этот альтернативный мир позволяет «начертить историю заново», исправить ее ошибки, «пересоздать мир с помощью отполированной меди, золота и бронзы» [Markov 2016].

Эта ностальгия по «прошлому, которого никогда не было» [Carriger n. d.], связана с тем фактом, что жанр берет за основу викторианство — эпоху, насквозь пронизанную меланхолией по прекрасному и никогда не существовавшему Средневековью, Средневековью Теннисона и Уотерхауса. Не зря почти в это же время возникли произведения, легшие в основу современного фэнтези, миры которого большей частью смоделированы по образцу Средних веков. Фэнтези, по выражению Джорджа Мартина, — это «башни Минас-Тирита, древние камни Горменгаста, залы Камелота. <...> В фэнтези есть нечто старое и истинное, и оно обращается к тому ребенку внутри нас, который мечтал, как однажды он будет охотиться в ночных лесах, пировать в полых холмах и найдет любовь, которая будет длиться вечно где-то к югу от Оз и к северу от Шангри-Ла» [Martin 1996: 112].

⁶ Надо отметить, что здесь мы говорим о стимпанке как о литературном жанре, но вообще он существует как очень широкое эстетическое направление, представленное комиксами, компьютерными играми, ролевыми играми, музыкой и мн. др.

⁷ Ранний вариант компьютера, разностная машина, созданная Чарльзом Бэббиджем, часто фигурирует в стимпанковских романах, став своеобразным символом жанра. Она упоминается, к примеру, в раннем романе Гарри Гаррисона «Да здравствует Трансатлантический туннель! Ура!» («A Transatlantic Tunnel, Hurrah!», 1972); а роман Брюса Стерлинга и Уильяма Гибсона, в заголовке которого приведено название этой машины («The Difference Engine», 1990), считается первым собственно стимпанковским текстом. В русском переводе роман больше известен под названием «Машина различий»; этим вариантом мы и воспользовались в названии нашей статьи.

Но в то время как и стимпанк, и фэнтези представляют собой прежде всего цельные вторичные миры, сказка и любовный роман интересны скорее сюжетной линией, нежели выстраиванием художественного мира. И, как оказывается на примере романа Карсак, две картины мира и два сюжетных хребта — это слишком много для одного небольшого романа.

Приведем пример. Рапунцель Пендрагон⁸ живет в пещере Мерлина, описание которой, очевидно, отсылает нас к тем самым «полым холмам» легенд о короле Артуре и классических текстов фэнтези. Однако в романе Карсак четко сказано, что пещера располагается в Корнуолле. В Корнуолле, под замком Тинтагель, действительно есть пещера с аналогичным названием, и во время прилива вход в нее затапливается водой. Карсак, пытаясь следовать сюжету сказки (героиня которой, напомним, заточена в неприступной башне), размещает пещеру Мерлина высоко в скале и прячет ее за бурной растительностью. Вероятно, это можно считать отсылкой к колючим растениям, которые росли под башней Рапунцель в оригинальной сказке; там принц, выброшенный ведьмой из окна, падал на эти колючки и выкалывал себе глаза. В романе, впрочем, растения служат только для маскировки входа в пещеру, а о Тинтагеле вообще не упоминается, что странно в контексте истории наследницы Артура (учитывая, что этот замок — место рождения короля).

В силу необходимости сохранить сказочную топографию Карсак нарушает топографию легендарную (перешедшую и в фэнтези), но одновременно разрушает и эссенциальные особенности стимпанка. Обязательный урбанистический фон в романе Карсак практически отсутствует. События пролога происходят в Лондоне, но не в доках или на заводе, а в доме торговца рыбой и в саду феи, после чего действие переносится в «хрустальный грот» Мерлина, а затем (парадоксальным для оригинальной сказки способом: фея не выгоняет Рапунцель, а считает, что им будет безопаснее переехать) в сельскую Англию в духе Остин. Это тем более удивительно, если учитывать, что на своем сайте Карсак создала целую «школу» стимпанка, где объясняет принципы жанра и делится справочной литературой. Кажется, что стимпанк оказался несовместимым с задумкой автора пересказать и усложнить сказку — ведь это относительно нашего времени викторианская эпоха может показаться стариной, а применительно и к сказочному сюжету, и к артуровскому циклу, и даже к романам Остин это существенная модернизация. Именно индустриальная революция, которую воспевают стимпанк, положила конец старой доброй Англии, героизму артуровского мифа, прелести романов Остин.

Представляется, что четыре жанровых пласта романа Карсак, комбинации которых могли быть возможны по отдельности, оказавшись все вместе, «задушили» друг друга. Элементы артуровского цикла (Вортигерн, Искомая Зверь) разбросаны в романе, но не собираются в единое целое и мало влияют на финал; сказочный сюжет нарушается в тот момент, когда герои покидают пещеру (аналогичную башне в сказке), а потом полностью обрывается и уже не восстанавливается; очевидно, он должен перейти в любовный роман в духе

⁸ Само имя героини прекрасно иллюстрирует смешение жанров, так характерное для этого романа. Карсак дополняет «сказочное» имя «артуровской» фамилией, что приводит к довольно забавному результату в условиях викторианского и особенно «остиновского» фонов романа: к девушке обращаются «мисс Пендрагон».

подражаний Остин, но после первого же пикника героям приходится сражаться с врагами — очевидными выходцами из мира стимпанка.

При этом из всей немыслимой стимпанковской «затейливости технологий, которых никогда не существовало» [Carriger n. d.], в романе Карсак остались дирижабли, названные нейтральным словом *airship*, автомобили (не такая уж частотная вещь в стимпанке, в котором чаще фигурируют поезда и роботы) и элементы женской одежды («брюки и защитные очки» леди-капитана воздушного судна). В остальном стимпанковская погоня оборачивается променадом в стиле эпохи Регентства на фоне загородного поместья, которое освещается свечами, — и это в эпоху газового освещения!

Завершая эту чересполосицу жанровых моделей, в финале романа Рапунцель с позволения королевы Виктории возрождает Круглый стол и вновь начинает рассылать рыцарей на задания. Только теперь эти задания заключаются в том, чтобы вернуть в Британию утраченные артефакты древних времен. Главный герой романа — вылитый мистер Дарси (так видит его находящаяся под впечатлением от чтения «Гордости и предубеждения» героиня) — оказывается потомком рыцаря Пелинора и по просьбе Рапунцель ищет Грааль. Ее питомцы-драконы летают в мире дирижаблей, а поместье, которое стало ее новым домом и сначала казалось ей подобием Пемберли, превратилось в новый Камелот. В итоге от сказки остается только имя героини, а от стимпанка — факт правления королевы Виктории. Романы Остин служат героине лишь очками, сквозь которые она видит окружающий мир. Потенциально сложный фэнтезийный сюжет «с высокими ставками» оборачивается миссией, которая превращает потомков древних рыцарей в скупщиков редкостей.

Таким образом, ни одна из четырех использованных Карсак жанровых моделей не завершилась по свойственным ей законам, «перевод» структур одних моделей на язык других не удался. В данном случае смешение настолько разнобразного жанрового материала привело не к созданию экспериментального пограничного произведения, каким мог бы стать стимпанковский пересказ сказки, осложненный фэнтезийным конфликтом и дополненный любовной линией, а, напротив, к полному размытию любой жанровой специфики романа и разрушению его сюжетной схемы.

Источники

Karsak 2018 — *Karsak M. Golden braids and dragon blades: Steampunk Rapunzel.* [Rockledge:] Clockpunk Press, 2018. (Steampunk Fairy Tales; 4).

Литература

Гейман 2017 — *Гейман Н. Вид с дешевых мест / Пер. с англ. М.: АСТ, 2017.*

Vacchilega 1999 — *Vacchilega C. Postmodern fairy tales: Gender and narrative strategies.* Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1999.

Bould 2005 — *Bould M. Cyberpunk // A companion to science fiction / Ed. by D. Seed. Oxford: Blackwell, 2005. P. 217–231.*

Carriger n. d. — *Carriger G. Never ending interview // Gail Carriger. [N. d.]. URL: https://gailcarriger.com/about/never-ending-interview/#Gail_on_Categorization.*

- Markov 2016 — *Markov H. Clockwork Canada: Exploring the ticking heart of the North* // *Tor.com*. 2016. Apr. 29. URL: <https://www.tor.com/2016/04/29/book-reviews-anthology-clockwork-canada>.
- Martin 1996 — *Martin G. R. R. On fantasy* // *The faces of fantasy* / Photographs by P. Perret; historical intro. by T. Windling. New York: TOR, 1996. P. 112.
- Moran 2019 — *Moran P. The canons of fantasy: Lands of high adventure*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2019.

References

- Geiman, N. (2017). *Vid s deshevykh mest* [Trans. from Gaiman, N. (2016). *The view from the cheap seats*]. Moscow: AST. (In Russian).
- Bacchilega, C. (1999). *Postmodern fairy tales: Gender and narrative strategies*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press.
- Bould, M. (2005). Cyberpunk. In D. Seed (Ed.). *A companion to science fiction*, 217–231. Oxford: Blackwell.
- Carriger, G. (n. d.). Never ending interview. *Gail Carriger*. Retrieved from https://gailcarriger.com/about/never-ending-interview/#Gail_on_Categorization.
- Markov, H. (2016, Apr. 29). Clockwork Canada: Exploring the ticking heart of the North. *Tor.com*. Retrieved from <https://www.tor.com/2016/04/29/book-reviews-anthology-clockwork-canada>.
- Martin, G. R. R. (1996). On fantasy. In P. Perret [Photographs], T. Windling [Historical intro.]. *The faces of fantasy*, 112. New York: TOR.
- Moran, P. (2019). *The canons of fantasy: Lands of high adventure*. Cambridge: Cambridge: Cambridge Univ. Press.

* * *

Информация об авторе

Мария Владимировна Маркова

*младший научный сотрудник,
Центр современных компаративных
исследований, Институт филологии
и истории, Российский государственный
гуманитарный университет
Россия, 125993, Москва, Миусская пл., д. 6
преподаватель, кафедра теории
и истории литературы, 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
✉ maria.ifl097@gmail.com*

Information about the author

Maria V. Markova

*Junior Researcher,
Comparative Studies Center,
Russian State University for the Humanities
Russia, 125993, Moscow, Miusskaya Sq., 6
Assistant Professor, Department
of Literary Theory and History,
School of Advanced Studies in the
Humanities, The Russian Presidential
Academy of National Economy and Public
Administration
Russia, 119571, Moscow,
Prospekt Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (499) 956-96-47
✉ maria.ifl097@gmail.com*

Е. М. Луценко

ORCID: 0000-0002-1993-0983

✉ lutsenko.voplit@yandex.ru

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

ЛАПЛАС И ЕГО ШЕКСПИР

Аннотация. Впервые на русском языке публикуется фрагмент из трактата французского драматурга и первого переводчика-адаптора шекспировских сочинений на французский язык Антуана де Лапласа «Рассуждения об английском театре» (1746), написанный в качестве предисловия к переводам из английской драматургии. Критический текст Лапласа — важное свидетельство интереса французов к Шекспиру в контексте общемирового спора о «пьяном варваре» и полемики с Вольтером. Вступая в негласный спор с Вольтером, Лаплас опасается обоснованной критики современников и, тем не менее, ставит своей просветительской целью открыть Шекспира для своей нации и оправдать его в глазах приверженцев строгих правил классицизма, ибо смешение стилей в пьесах Шекспира, по мнению Лапласа, не результат распушенности и дурного вкуса английского драматурга; истоки его поэтики — в характере и гении его нации. Оправдывая Шекспира, Лаплас, опираясь на точку зрения Александра Поупа, развенчивает принципы классицистического театра, призывая современных критиков, читателей и зрителей оценивать пьесу исходя не из строгости ее композиции, но руководствуясь теми чувствами, которые вызывает постановка. Шекспир же, по Лапласу, — автор, существующий вне правил и требований любого века, творец, для которого мирская слава — лишь краткий сон.

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

Ключевые слова: П.-А. де Лаплас, У. Шекспир, Вольтер, А. Поуп, «Рассуждения об английском театре», перевод, гений

Для цитирования: Луценко Е. М. Лаплас и его Шекспир // Шаги/Steps. Т. 6. № 3. 2020. С. 278–285. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-278-285.

Статья поступила в редакцию 14 апреля 2020 г.

Принято к печати 2 марта 2020 г.

E. M. Lutsenko

ORCID: 0000-0002-1993-0983

✉ lutsenko.voplit@yandex.ru

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

LA PLACE AND HIS SHAKESPEARE

Abstract. An excerpt from the treatise “Discourse on the English theatre” by Pierre-Antoine de La Place, a French playwright and translator-adaptor of Shakespeare, is published in Russian for the first time. This critical text, written as a forward to translations from English drama, serves as important evidence of French interest in Shakespeare in the light of the worldwide discussion on the “drunken barbarian” and polemics with Voltaire. Engaging in an undeclared argument with Voltaire, La Place was afraid of well-founded criticism by his contemporaries. Nevertheless, he set himself the objective to show Shakespeare to his nation and to justify him in the eyes of supporters of strict rules of classicism. According to La Place, the mixture of styles in Shakespeare’s plays cannot be simply explained by his laxity and vulgar taste; the origins of his poetics lie in the character and genius of his nation. Justifying Shakespeare, La Place refers to Alexander Pope and dethrones the key rules of classicist theatre, urging contemporary critics and audience to judge plays not by the harmony of their composition but taking into consideration the feelings generated by a performance. As for Shakespeare, he is, according to La Place, beyond the rules and tastes of any century, a creative genius for whom worldly glory is but a fleeting dream.

Keywords: P.-A. de La Place, W. Shakespeare, Voltaire, A. Pope, “Discourse on the English Theatre”, translation, genius

To cite this article: Lutsenko, E. M. (2020). La Place and his Shakespeare. *Shagi / Steps*, 6(3), 278–285. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-278-285.

Received April 14, 2020

Accepted March 2, 2020

В середине 1740-х годов соотечественник Вольтера, французский драматург и первый во Франции переводчик Шекспира на родной язык Пьер-Антуан де Лаплас (1707–1793) представил на суд французской публики восьмитомное издание пьес английских драматургов (от Шекспира до Дж. Аддисона и Р. Стила) под названием «Английский театр» (1746–1749) в своем прозаическом переводе-переложении. «Английский театр» создан по образцу «Греческого театра» (опубликован в 1730 г. в 13 т.), подготовленного к печати известным иезуитом П. Брюмуа (P. Brumoy, 1688–1742), — издания, по которому французы XVIII в. знакомились с древнегреческими пьесами. Брюмуа снабдил свой труд обширными комментариями и статьями; один из вопросов, вызывавший его глубокий интерес, — сравнение древнегреческого и французского театров.

К «Англискому театру» Лаплас написал развернутое предисловие («Рассуждения об английском театре»), в котором, следуя за Брюмуа, он объясняет различия и сходства между французским и английским духом. В оценке шекспировского гения Лаплас опирается на точку зрения своих великих современников — Вольтера (1694–1778) и А. Поупа (1688–1744), вступая в негласный спор с первым и вверяясь авторитету последнего, цитируя фрагменты его рассуждений о Шекспире (предисловие к собранию сочинений Шекспира 1728 г.) практически дословно. Поскольку спор о Шекспире пришелся на закат эпохи классицизма, то, защищая Шекспира, участники дискуссии прежде всего оспаривали основные художественные принципы классицизма с целью оправдания новой эстетики; на шекспировском примере они осмыслили новую концепцию искусства в ее национальном своеобразии.

Шекспир в глазах Вольтера, законодателя художественного вкуса в век разума, — и родоначальник английского театра, и варвар, не следующий правилам: «Он создал театр, он был гением, исполненным творческой силы, естественности и возвышенности, но без малейшей искорки хорошего вкуса...» [Вольтер 1988: 160]. Точка зрения Вольтера нашла поддержку в Италии среди литераторов, сторонников классицизма. Из тех, кто принял сторону Вольтера, — М. Чезаротти и Ф. Альгаротти, приверженцы театра классицизма, для которых нет авторитета выше Вольтера, а Шекспир — «великий и грубый талант» [Володина 1964: 82].

В середине 1740-х годов Вольтер дважды пренебрежительно высказался о Шекспире. Во вступлении к трагедии «Меропа» (1743) он написал, что англичане лишены гения трагедии, а в предисловии к «Семирамиде» (1747) отозвался о «Гамлете» как о «плоде воображения пьяного дикаря». В резкой форме Вольтеру ответили англичане — актер и драматург Сэмюэл Фут (1720–1777), критик и драматург Аарон Хилл (1685–1750), историк и критик В. Гатри (1708–1770) и др. Вступив в негласную полемику с Вольтером о том, действительно ли «достоинства этого автора [Шекспира] погубили английский театр» [Вольтер 1988: 160], Пьер Антуан де Лаплас в «Рассуждениях об английском театре» (1746) отметил, что необходимо стремиться ко «*всеобщему*¹ совершенствованию искусств», изучая сходства и отличия театров разных наций, а потому «не столь важно, что он [Шекспир] работал в манере, отличной от нашей, — это обстоятельство само по себе только удваивает наш к

¹ Здесь и далее сохраняется курсив источника.

нему интерес» [De la Place 1746: xi]. Изучая Шекспира, читатель уяснит для себя вкус другой нации. По Лапласу, душа народа — в земле, на которой тот живет, в плодородности ее почвы (*terroir*). В «Рассуждениях об английском театре» Лаплас также приводит мнение одного англичанина, который хвалит сады Версаля за их несимметричность, тогда как сады Тюильри не вызывают в нем интереса из-за своей регулярности и излишней строгости. Такова же для него разница между английской и французской трагедией.

Отрывок из «Рассуждений об английском театре» Лапласа, подготовленный для антологии по компаративистике, которая увидит свет в 2021 г. (издательство РГГУ, под ред. И. О. Шайтанова), публикуется ниже².

Пьер Антуан де Лаплас Из «Рассуждений об английском театре» (1746)

Итак, следует признать, что поэт, чье славное имя до сих пор не померкло в его стране, несомненно обладал величайшим талантом. Не столь важно, что он работал в манере, отличной от нашей, — это обстоятельство само по себе только удваивает наш к нему интерес, и, поскольку он всегда нравился и продолжает нравиться публике, интересно было бы узнать, как он этого добился. Изучение подобного вопроса будет только способствовать совершенствованию искусства.

Читатель, хоть немного склонный к философствованию, постарается по сочинениям Шекспира познать вкус и душу нации, для которой он писал. Подобные открытия всегда *бесценны* для того, кто интересуется историей человеческого духа, потому что они расширяют кругозор и служат при необходимости материалом для сравнения. Такому читателю мало постичь во всех подробностях дух собственной страны: он слишком хорошо знает, что в климате, отличном от нашего, душа обретает, если дозволено так выразиться, местные привычки, которые порой делают ее столь же чуждой нашим идеям, сколь чужд язык тамошних жителей нашему слуху.

Вооружившись этими принципами, читатель, который не считает, что все нации непременно должны быть похожи на французскую, сможет найти удовольствие в чтении Шекспира не только потому, что почувствует отличия английского гения от гения французского, но и потому, что, читая, увидит такие выразительные черты, такие новые и самобытные красоты, которые, несмотря на свой чужестранный вид, обретают в глазах читателя, не ожидавшего ничего подобного, лишь большую привлекательность. Эсхил, Еврипид и Софокл снискали похвалу греков и всего мира, Корнель, Расин и Мольер — наши похвалы, Шекспир — похвалу англичан, Лопе де Вега — испанцев, Вондел — голландцев; коль скоро все они услаждали вкус своей нации, следовательно, они великие люди, и уже по одной этой причине сочинения их способны пробудить любопытство всякого, кто любит литературу и возделывает ее поле.

По всей вероятности, Шекспир как философ (все художники — философы в той или иной степени) и как актер изучил характер и гений своей нации. От характера и гения нации он перешел к ее вкусу. Он угадал его, овладел им и принялся писать сообразно с ним.

² Текст публикуется по изданию [De la Place 1746: xi–xxviii]. Благодарю В. А. Мильчину за помощь в подготовке этого перевода.

Ведь утверждать, что Шекспир навязал свой собственный вкус всей английской нации, означало бы признать, что иллюзии и химеры чаруют нас сильнее, чем сама реальность. Одним словом, если бы Шекспир не нашел верного пути к сердцу англичанина и не узнал благодаря этому его чувства (а чувства — единственное основание вкуса), то более чем вероятно, что расположение зрителей продлилось бы лишь до той поры, пока не явился бы поэт более здравомыслящий, более искусный или более сведущий в том, что мы называем драматическими правилами, и не вывел бы нацию из заблуждения.

Если данное утверждение верно, следует порицать вовсе не вкус Шекспира, который господствует среди англичан и по сей день, а вкус его нации, ибо если этот вкус дурен, английская нация могла со дня смерти Шекспира по нашему примеру исправить и улучшить его, но этого не сделала³. Что же до самого Шекспира, мы не вправе его упрекать ни как человека острого ума, ни — тем более — как актера. Он снискал любовь публики, а следственно, достиг своей цели и заслуживает лишь похвалы.

Только убедившись в справедливости этого умозаключения, после долгих колебаний я наконец отважился, хотя и не без волнения, заставить Шекспира говорить по-французски. Но, уступив своему желанию, за что мне будут, возможно, благодарны люди образованные и ценители театра, я тем не менее ощущал всю силу препятствий и подводных камней, с которыми мне придется столкнуться, и предвидел, что как со стороны англичан, так и со стороны французов мне следует опасаться обоснованной критики.

Мне, разумеется, скажут, что гений столь возвышенный и столь плодovitый, как Шекспир, преуспел бы ничуть не менее, когда бы, хоть сколько-нибудь изучив правила, принялся сочинять пьесы более простые и более правильные. Я и сам в это искренне верил до тех пор, пока не убедился, что самые лучшие авторы, премьники Шекспира, тщетно пытались пробудить у англичан вкус к правильной трагедии. Трудности, с которыми они встретились, коренились в характере и гении нации и, следовательно, были непреодолимы.

Однажды я упрекнул одного образованного англичанина в том, что он беспрерывно расхваливает сады и боскеты Версаля, но не сказал ни одного лестного слова о саде Тюильри.

Я знаю, отвечал тот, что нет ничего более благородного, более простого, более величественного и правильного, чем сад Тюильри; я знаю также, что сады Версаля во многом грешат против правильности. Но разве важно, что прекрасные сады Версаля не соответствуют точным правилам скучной симметрии, если мой очарованный взгляд и дух всякий раз находят в них новые источники удивления и восхищения? Если я ослеплен столькими красотами разного рода, стану ли я думать о мелких недостатках? Стоит ли портить наслаждение, анализируя его? Пусть даже источником этого наслаждения служат недостатки, душа моя жаждет вкушать его, а дух анализа и критики способен лишь охладить чувства. Не стану спорить, в саду Тюильри больше симметрии, но его можно охватить одним-единственным взглядом. Я все увидел, я восхитился и потерял всякий интерес. С садом Тюильри дело обстоит так же, как с вашей французской трагедией. Декламация ее прекрасна, ход выверен, чувства возвышенны, развязки продуманны. Но ничто меня не поражает и не изумляет, когда я смотрю на сцену, потому что величие сюжета готовило мою душу к более сильным потрясениям. Я, конечно, отдаю должное

³ В этом рассуждении Лаплас следует за Вольтером. О позиции Вольтера подробнее см.: [Кагарлицкий 1980; Jusserand 1898].

мастерству этих авторов. Но, восхищаясь искусством, с которым они умеют подчинять свои вымыслы строгим правилам Аристотеля, я неизменно сожалею, что слышу лишь рассказы или разговоры о тех событиях, какие на лондонской сцене я мог бы увидеть в действии⁴. Правила достойны уважения, я это знаю, но мы полагаем, что они надобны лишь для того, чтобы доставить публике еще большее удовольствие. Если строгость предписаний меня лишает половины наслаждений, которые я надеялся испытать, если я заметил, что без них автор, наводящий на меня скуку, мог бы меня развлечь, я не могу не досадовать. Сколько бы меня ни убеждали в том, что правила зиждутся на требованиях разума, я предпочту вольность, пробуждающую мои чувства, строгим правилам, меня усыпляющим. Я отправляюсь в театр смотреть трагедию только затем, чтобы меня волновали, изумляли, развлекали и умиляли. Если пьеса пробуждает во мне эти порывы души, я больше от нее ничего не требую; я ухожу, довольный автором, не задумываясь о том, доставил ли он мне удовольствие строго по правилам; мне достаточно того, что я это удовольствие испытал, и потому с еще большей охотой вернусь в театр.

Я вовсе не хочу сказать, что мы, как и вы, не сознаем несовершенства наших пьес. Но мы при этом понимаем, что, выиграв в точности, мы бы сильно проиграли в услаждении зрителя. Посему, дабы не умалять того удовольствия, надежда на которое и приводит нас в театр, мы, с вашего позволения, закрываем глаза на прегрешения поэта против правил. Цель его, с нашей точки зрения, оправдывает все вольности, какие он себе позволяет, если благодаря им он создает зрелище увлекательное или трогательное. Мы поступаем в этом отношении точно так же, как и вы, французы, когда идете в итальянскую комедию: вы ведь не беретесь в этом случае рассуждать о строении пьесы. Если Арлекин вас смешит, вам этого достаточно; точно так же, если автор трагедии чарует нас и пробуждает ото сна нашу душу, мы прощаем ему все недостатки. Напрасно станете вы меня убеждать, что истинное и прекрасное нераздельны и одинаковы у всех наций. Я не намерен оспаривать этот общий принцип, но я полагаю, что он принимает бесконечное число разных обликов в зависимости от гения, нравов, обычаев и даже формы правления разных стран.

Французский театр — до появления Корнеля гораздо более несовершенный, чем наш, — сегодня, пожалуй, единственный в Европе, где правила соблюдаются с относительной точностью, но я не уверен, что из-за этой неумеренной тщательности вы не лишаете себя изрядной доли удовольствия! Вдобавок вы же, вероятно, не станете всерьез утверждать, что, когда другие нации Европы отправляются в театр смотреть трагедии, сочиненные не по Аристотелевым правилам, они не получают удовольствия, а если и получают, то не имеют на это права? Запретите называть эти пьесы трагедиями, если хотите: я убежден, что английская нация скорее согласится на это, чем решится впредь смотреть лишь те пьесы, что подчинены правилам... Должен все же признаться, добавил англичанин, что, по-моему, желательно, чтобы французы были в меньшей степени рабами искусства, а англичане меньше подражали природе. Вашим авторам было бы проще, а зритель только выиграл бы. Наши трагедии стали бы менее вольными и более достойными нации, чьи достижения во всех других родах литературы признаны ее соседями, пусть даже соседи эти и соперничают с нами.

⁴ Идея, восходящая к «Философским письмам» Вольтера, писавшего о том, что во французских пьесах недостает действия, которое французы часто пересказывают вместо того, чтобы представить на сцене. Английские пьесы более динамичны и в этом смысле обладают более захватывающим сюжетом.

Доводы этого англичанина окончательно открыли мне глаза на положение дел с Шекспиром. Я понял еще более отчетливо, чем раньше, причины чрезвычайной снисходительности англичан к недостаткам этого автора. А предисловие, которое прославленный господин Поуп предпослал своему изданию Шекспира 1728 года, рассеяло те сомнения, которые у меня еще оставались.

Поуп чистосердечно признался, что ни одно сочинение не предоставляет более широкого поля для критики человеку невежественному либо отметающему все доводы в пользу Шекспира и судящему его лишь по тем сочинениям, которые дошли до нас.

В этом случае оказывается, что число недостатков в сочинениях Шекспира равно числу достоинств, а сам он одновременно и самый лучший, и самый худший из всех авторов. Но тот, кто изучит его творчество и поймет, чем обусловлена большая часть этих несовершенств, перестанет удивляться, что гений, настолько возвышенный, как гений Шекспира, способен был падать так низко.

Если мы признаем, говорит Поуп, что из всех жанров поэзии именно драматическую следует сделать более всего доступной для народа, чье одобрение автор желает снискать, совсем не удивительно, что Шекспир, стараясь добиться этой цели, часто опускался до уровня толпы. Он не был богат, ведь он сделался актером. Все, чего он хотел, создавая пьесы, — привлечь толпу на свои представления, а поскольку его публику в ту пору составляла так называемая чернь, то, чтобы ей понравиться, он использовал фигуры и положения, соответствующие ее — весьма посредственной — образованности. Именно поэтому все персонажи комедий Шекспира, как и персонажи его предшественников (сегодня почти забытых), — мещане по происхождению, а порой даже выходцы из более низких сословий.

Вызвать удивление у подобной публики и снискать ее аплодисменты способны лишь события загадочные, непредвиденные и сверхъестественные, мысли выпренные, выражения напыщенные, рифмы помпезные и стихи самые звучные. Прибавьте сюда полное незнание правил не только у простолудинов, но и у людей самого высокого положения, — таков был английский театр до появления Бена Джонсона, заложившего начатки театральной критики и учености.

До этого времени английские авторы, ничего не знавшие ни о стиле, ни об устройстве великих творений античности, под именем трагедий представляли на сцене исключительно истории в диалогах, а для комедий черпали сюжеты из *новелл* итальянских и испанских авторов.

Следовательно, те, кто хотели бы судить Шекспира в соответствии с правилами Аристотеля, были бы так же неправы, как судья, который судил бы иностранца, заключившего договор в чужих краях, по законам своей страны.

Шекспир писал прежде всего для народа; он не стремился угодить никаким покровителям, не пользовался советами никаких ученых, не получил хорошего образования и совершенно не заботился о завоевании той вечной славы, о которой обычно грезят поэты.

Перевод с французского и примечания Е. М. Луценко

Источники

- Вольтер 1988 — *Вольтер*. Философские письма // Вольтер. Философские сочинения / Пер. с фр. С. Я. Шейнман-Топштейн. М.: Наука, 1988. С. 70–226.
- De la Place 1746 — *la Place P. A. de*. Discours sur le Théâtre Anglois // la Place P. A. de. Théâtre Anglois. Т. 1. Лонде: [н. е.], 1746. P. I–CXLIII (143).

Литература

- Володина 1964 — *Володина И.* Альфьери и Шекспир // Шекспир в мировой литературе / Под общ. ред. Б. Рензова. М., Л.: Худ. лит., 1964. С. 76–98.
- Кагарлицкий 1980 — *Кагарлицкий Ю. И.* Шекспир и Вольтер. М.: Наука, 1980.
- Jusserand 1898 — *Jusserand J. J.* Shakespeare en France sous l’Ancien régime. Paris: Arman Colin, 1898.

References

- Jusserand, J. J. (1898). *Shakespeare en France sous l’Ancien régime*. Paris: Arman Colin. (In French).
- Kagarlitskii, Iu. I. (1980). *Shekspir i Vol'ter* [Shakespeare and Voltaire]. Moscow: Nauka. (In Russian).
- Volodina, I. (1964). Al'f'eri i Shekspir [Alfieri and Shakespeare]. In B. Reisov (Ed.). *Shekspir v mirovoi literature* [Shakespeare in world literature], 67–98. Moscow: Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Елена Михайловна Луценко
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, д. 82
Тел.: +7 (499) 956-96-47
✉ lutsenko.voplit@yandex.ru

Information about the author

Elena M. Lutsenko
Cand. Sci. (Philology)
Senior Researcher,
Centre for Studies in History and Literature,
School for Advanced Studies in the
Humanities,
The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public
Administration
Russia, 119571, Moscow,
Prospekt Vernadskogo, 82
Tel.: +7 (499) 956-96-47
✉ lutsenko.voplit@yandex.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)*

Из «Корбачо, или Осуждение мирской любви» А. Мартинеса де Толедо

Аннотация. В публикации приводится перевод отрывков из испанского дидактического сочинения XV в. «Корбачо, или Осуждение мирской любви» (1438) А. Мартинеса де Толедо, архипресвитера из Талаверы (1398–1468?). Автор выступает против защитников «куртуазной любви» и полемизирует с представителями кастильской придворной литературы, достигшей расцвета в XV в. Сочинение делится на четыре части, в которых осуждается безумная (плотская) любовь, описывается порочность женщин, представлено рассуждение о человеческой натуре и влиянии на нее «звезд, планет, рока, судьбы, удачи». Главным объектом нападок становится женщина, что позволяет отнести произведение к средневековой мизогинной литературе. М. де Толедо демонстрирует блестящую риторическую подготовку, мастерски владея «церковным красноречием», однако уникальность произведения придает именно совмещение ученого и разговорного, повседневного языка с простонародной лексикой. Умелое соединение этих двух стиливых регистров позволяет автору воссоздать «живой» язык, понятный широкому кругу читателей. Причем введение «народной» речи зачастую связано с включением коротких рассказов по типу средневекового «примера» (exemplum). М. де Толедо может считаться предшественником блестящей испанской прозы конца XV — XVI в. (от «Селестинь» Ф. де Рохаса вплоть до «Дон Кихота» М. де Сервантеса). Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

Ключевые слова: Мартинес де Толедо, куртуазная любовь, мизогиния, дидактическая литература, любовные трактаты, литература «примеров»

Для цитирования: Пастушкова Н. А. Из «Корбачо, или Осуждение мирской любви» А. Мартинеса де Толедо // Шаги/Steps. Т. 6. № 3. 2020. С. 286–298. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-286-298.

*Рецензия поступила в редакцию 20 марта 2020 г.
Принято к печати 4 апреля 2020 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)*

FRAGMENTS FROM *CORBACHO, O REPROBACIÓN DEL AMOR MUNDANO* BY A. MARTÍNEZ DE TOLEDO

Abstract. This publication presents the translation into Russian of fragments from a 15th century Spanish didactic work, *Corbacho, o Reprobación del amor mundano* [Condemnation of human love] (1438) by A. Martínez de Toledo, Archpriest of Talavera (1398–1468?). The author attacks ‘courtly love’ and debates with the defenders of Castilian court literature, which reached its apogee in the 15th century. The work consists of four parts where the author condemns mad (earthly) love and criticizes women’s viciousness; there is also a treatise concerning human nature and the influence on it of “stars, planets, fate, destiny, fortune”. Because woman is the main object of criticism, this work may be viewed as an example of medieval literature of misogyny. Martínez de Toledo demonstrates his brilliant rhetorical training, he is a master of “ecclesiastical eloquence”, but what really makes this work unique is the combination of scholastic language and the vernacular, colloquial speech with its specific vocabulary. Skilled use of these two stylistic keys enables the author to reproduce a ‘living’ language, on that is understandable to a very wide audience. In the translated fragments below one can trace these language features. In many cases the use of “popular” language is associated with the introduction of short stories modelled on the medieval ‘exempla’. Martínez de Toledo may be considered as a precursor of the splendid Spanish prose of the end of the 15th (“*Celestina*” by F. de Rojas) — 16th (including Cervantes’ *Don Quijote*).

Keywords: Martínez de Toledo, courtly love, misogyny, didactic literature, medieval treatises of love, exempla

To cite this article: Pastushkova, N. A. (2020). Fragments from *Corbacho, o Reprobación del amor mundano* by A. Martínez de Toledo. *Shagi / Steps*, 6(3), 286–298. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-286-298.

Received March 20, 2020

Accepted April 4, 2020

Наивысшего расцвета куртуазная литература в Испании достигает в XV в. Будучи явлением позднесредневековым и по времени далеко отстоящим от провансальской традиции, она тем не менее сумела создать как в теории, так и на практике (поэзия, небольшие поэмы, трактаты, сентиментальные повести) полноценный комплекс куртуазной доктрины.

Сочинение Альфонсо Мартинеса де Толедо, архипресвитера из Талаверы (1398–1468?)¹, «Корбачо, или Осуждение мирской любви» («Corbacho o Reprobación del amor mundano») датируется 1438 годом и традиционно причисляется к образцам дидактической прозы.

В единственной имеющейся рукописи (1466 г., оригинальной не сохранилось), хранящейся в библиотеке Эскориала, указано название, которое дал своему произведению сам автор. Он желал, чтобы его сочинение называлось «Arcipreste de Talavera» («Архипресвитер из Талаверы»): «Вместо названия пусть именуется по имени Архипресвитера из Талаверы, кто бы к ней ни обратился» (Sin bautismo² sea por nombre llamado Arcipreste de Talavera dondequiera que fuere llevado) [Martínez de Toledo 2011: 61]. Однако уже начиная с первых печатных изданий (1498) у трактата появился новый заголовок — «Corbacho» и даже подзаголовок — «Reprobación del amor mundano». Совершенно очевидно, что они не имеют никакого отношения к автору, а возникли благодаря издателям и интерпретаторам текста. Тем не менее понять и объяснить, откуда и почему появляются эти добавления, достаточно несложно. Первое из них, вероятно, связано с темой порицания и осуждения женщин и любви (в ее светском варианте), которая также представлена у Дж. Боккаччо в его «Вóроне» («Il Corbaccio», 1355). Сочинение итальянца пользовалось большой популярностью на Пиренейском полуострове в период зрелого Средневековья (существует даже его перевод на каталанский язык, выполненный Нарсисом Франком в 1397 г.)³. Вероятно, за схожесть антифеминистской проблематики, воскрешавшей в памяти испанского читателя сочинение великого итальянца, народная молва и окрестила этот текст «Корбачо». А подзаголовком «Reprobatione Amoris» текст обязан третьей главе сочинения Андрея Капеллана «De amore». Однако, на мой взгляд, поскольку итальянское *corbaccio* и испанское *corbacho* произносятся одинаково ([корбачо]), это сослужило дурную службу при переводе названия трактата на русский язык. Поскольку значение испанского слова совершенно иное — ‘бич, плеть’, то именно оно и стало

¹ М. де Толедо — испанский писатель, хронист, деятель церкви. Сведения о его жизни скупы, многие факты (в том числе дата рождения) восстанавливаются из его собственных произведений. Скорее всего, принадлежал к довольно знатному арагонскому роду (сведений о его родителях не сохранилось); похоже, рано связал свою жизнь с церковной деятельностью, так как уже в возрасте 17 лет (1415) согласно документам числился пребендарием Часовни короля Дона Санчо Толедского собора. Сумел сделать успешную церковную карьеру: в 1427 г. получил сан Архипресвитера Талаверы, к 1430 г. занимал еще ряд церковных должностей. В составе свиты кардинала Хуана де Касановы прожил два года в Риме (1430–1433), что, безусловно, позволило ему познакомиться с итальянской гуманистической средой. Вершиной его духовной карьеры стала должность королевского капеллана (1438) Хуана II. Умер в возрасте 70 лет и похоронен в Толедском соборе.

² Выражение *sin bautismo* дословно переводится как «без крещения», т. е. автор намеренно отказывается «окрестить свое дитя» и дать ему имя.

³ Как пишет А. Фаринелли, это сочинение на народном языке было самым читаемым у этого автора в тот период испанской истории [Farinelli 1905: 401].

использоваться при переводе заглавия. Мне представляется, что это противоречит изначальному замыслу. В таком случае следует оставить транслитерированное написание «Корбачо» или вовсе отказаться от этого позднейшего обозначения и следовать рукописи.

Сочинение архипресвитера из Талаверы, безусловно, можно отнести и к так называемой обличительной литературе против женщин. С жанровой точки зрения оно более всего походит на средневековые трактаты, хотя внутри самого текста мы встречаем вполне традиционные и весьма универсальные для Средних веков обозначения *libro* ‘книга’, *obra* ‘сочинение, произведение’ или *compendio* ‘краткое сочинение’. При этом Мартинес де Толедо не забывает подчеркнуть, что пишет на романсе (т. е. на народном языке), что подразумевает более широкий читательский круг (аудиторией его сочинения многие исследователи видят в том числе придворную публику). Подобно многочисленным средневековым трактатам религиозного, философского или иного толка, Мартинес де Толедо в первую очередь видит своей задачей наставление и доказательство определенных идей, направленных против плотской любви и женщин. Как следствие, этот трактат тяготеет к риторической выстроенности, а нарративность явно не является самоцелью архипресвитера⁴. Однако для наглядности и убедительности автор прибегает к использованию *exempla* или приводит небольшие анекдотические истории сатирического характера, которые, в свою очередь, могут обладать собственным сюжетом и даже неким драматическим началом. В этом смысле Мартинес де Толедо следует за средневековой традицией *ars praedicandi*, где подобные вставки как раз и были призваны привнести поучение в забавной форме. Сухой тон доктринальной прозы оказывается перемежен и сплетен с живой разговорной речью, что делает это сочинение уникальным.

**Книга, сочиненная Альфонсо Мартинесом де Толедо
(Архипресвитером из Талаверы) в возрасте сорока лет,
была закончена пятнадцатого марта в году тысяча четыреста
тридцать восьмом от рождения Спасителя нашего, Иисуса Христа.
Вместо названия пусть именуется по имени
Архипресвитера из Талаверы, кто бы к ней ни обратился**

Во имя Святой Троицы, Отца, Сына и Святого Духа, истинного Бога нашего триединого, Творца, распорядителя и созидателя всего и вся, без которого ничто не может быть ни хорошо сделано, ни сказано, ни начато, ни до середины доведено, ни окончено, а также во имя посредницы, заступницы и защитницы нашей, непорочной Девы Марии. Посему я, Альфонсо Мартинес де Толедо, бакалавр права, архипресвитер из Талаверы, духовник сеньора нашего, короля Кастилии дона Хуана⁵ — да ниспошлет ему Господь долгие и благие лета — недостойный, замыслил написать краткое сочинение на романсе⁶, дабы собрать воедино сведения,

⁴ В частности, это отмечает М. Джерли в своем предисловии к изданию Мартинеса де Толедо [Martínez de Toledo 2011].

⁵ Хуан II Кастильский (1405–1454) — король Кастилии и Леона, отец будущей королевы Изабеллы Кастильской. С 1438 по 1444 г. Мартинес де Толедо занимал должность королевского хрониста при его дворе.

⁶ То есть на народном языке, а не на латыни.

полезные для тех, кто пожелает прочесть его, а после сохранить, и назвать произведением, и в особенности для тех, кто еще не познал мир, не испил его горькую чашу и не отведал его горьких яств; для тех же, кто познал и увидел, почувствовал и услышал, не пишу я, ибо им хватает их собственных познаний, чтобы защититься от вредных дел.

Сочинение мое делится на четыре части: в первой я буду говорить об осуждении безумной любви; во второй речь пойдет о свойствах порочных женщинах; в третьей части расскажу о мужских характерах (каковы они, и какими добродетелями нужно обладать, чтобы любить или быть любимым); в заключительной, четвертой части, буду порицать всеобщее тяготение рассуждать о роке, судьбе, удаче, о знаках и планетах, которое осуждается святой матерью-Церковью и теми, кому Бог даровал разум, рассудок и природный ум, а также рациональное мышление, — а все потому, что некоторые пытаются сказать, что если они, любя, впадают в грех, то это происходит от влияния судьбы или рока.

Поэтому я, ведомый вышесказанным, взял на вооружение известные высказывания одного парижского доктора по имени Хуан де Аусим⁷, который столько написал о любви к Богу и об осуждении мирской любви к женщинам. И наш всемогущий Господь должен быть любим превыше всех мирских и преходящих дел, и не из-за страха перед вечными муками, что уготованы злодеям, а только из чистой любви и наслаждения Им, кто таков и столь благ, что достоин и заслуживает быть любим. Он так и повелел в первой своей заповеди Закона: «Возлюби Господа, создателя твоего и господина, больше всего на свете». То есть Бог повелел нам любить одного Его, а мирские и преходящие вещи оставить и забыть; поэтому, возлюбив Его по-настоящему, мы сможем обрести бесконечную славу во веки веков; если же забудем любовь к Нему и возлюбим и возжелаем мирские радости, покинув вечного господина и создателя ради смертного существа и рабы его, то, без всякого сомнения, будем подвержены нескончаемым пыткам и мучениям.

Горе тому несчастному, который, следуя за желаниями своей воли, к тому же быстро проходящими, потеряет вечную славу рая, что пребудет вовек. Если бы такой мужчина или женщина смогли прочувствовать, что значит вечно, или навсегда, или на веки вечные быть обреченным в ином мире на славу или страдания; если хотя бы на час в день они предались сему размышлению, то сомневаюсь, что содеяли бы зло. Но поскольку в нынешние времена сердца людей все чаще склоняются ко злу — и ждут наказания, а оно непременно последует, — чем к добру и ожиданию славы и блага, чтобы без усилия, поступая хорошо, достичь ее, посему было бы делом полезным и праведным привести надлежащее средство против тех дел, что являются чаще всего причиной наших бед. И в наше время грехи людей множатся с каждым днем, а дурной образ жизни не исправляется в надежде на милосердное прощение, не опасаясь справедливого суда. А так как наиболее частым из грехов является неумеренная любовь, и особенно женская, то из-за нее случается множество ссор, убийств, смертей, скандалов, войн и краж и, что того хуже, гибель людей, и более того, гибель душ из-за отвратительного телесного греха, сопровождающего беспорядочную любовь. Таким образом, столь низко пал наш

⁷ Исследователи до сих пор не могут установить, кого имеет в виду Мартинес де Толедо. В рукописи это имя выглядит как *Juan de Ausim*, в печатном издании 1498 г. осталось лишь *Johan*, а начиная с издания 1500 г. фигурирует некий *Juan Gerçon*. При этом «известные высказывания», о которых упоминает автор, отсылают к Андрею Капеллану и его «*De amore*». Вероятно, в таком случае речь идет об ошибке в рукописи. Подробнее об этом см.: [Del Piero 1960].

мир, что и совсем юнец, и дряхлый старик пылают безумной любовью к женщине. То же и девица, что пользуется дурной славой не по возрасту, и старуха одной ногой в могиле, достойная быть сожженной при жизни, ныне и первые и вторые разбираются в любовных делах и, что еще хуже, воплощают знания в жизнь. Так что любому человеку понятно, что мир испортился: прежде мужчина двадцати пяти лет смутно представлял, что такое любовь, то же и девушка в двадцать лет. Теперь же и не сказать, что он повидал, стыдно было бы рассказать. А потому очень похоже, что конец света уже совсем близко. И, кроме того, этот грех не соблюдает ни фуэрос⁸, ни законов, ни дружбы, ни родственных, ни приятельских связей; все ведет к костру и ко злу. Возьмем хотя бы брачные узы: сколько в действительности распадается сегодня семей от этого греха, пусть и не по закону? Полюбив другую, муж бросает свою собственную жену. Поэтому, видя столько зла и вреда, взялся я написать и рассказать об этих вещах, закрепив на практике то, что и так уже существует, как вы еще услышите, и взяв ряд высказываний, как я уже говорил, из того парижского доктора, который в своем кратком сочинении подверг осуждению любовь, и изложил это для одного своего друга, молодого мужчины, предававшегося этому чувству без меры, когда узнал, что тот мучается и страдает от любви к своей сеньоре, чье истинное имя должно быть жестокая врагиня или мучения жизни. И начал он увещевать друга, объясняя ему первым делом, что только любовь к Богу является истинной любовью, а любая другая любовь — это насмешка, тщеславие и издевательство; кроме того, он смог показать на основе имеющегося у него опыта и естественных доводов, могущих стать известными всем, кто захочет прочесть и понять их, и которые каждый сегодня может видеть ежедневно: речь о дурных женщинах, их изъянах, пороках и недостатках, а также о том, что они собой представляют, каковы они и сколько их есть.

На этом автор замолкает, потому что нет им числа, ни счета, ни описать их; тот, кто каждый день станет говорить с женщинами, увидит в них неожиданное, новое и прежде невиданное и неизвестное. То же самое можно сказать и о плохих, развратных и проклятых мужчинах, достойных адского пламени уже лишь за их порочную любовь к женщинам, безумную и безрассудную, похожую больше на звериную похоть, чем на любовь. Я открыто заявляю: если что и сказано должным образом в этой книжице⁹ и может быть воспринято как полезная наука (*doctrina*), так это служение Тому, Кому мы обязаны истинной любовью, и никому другому. Однако если здесь будет что-то сказано или написано о пороках и дурном образе жизни, что ныне в ходу у ряда мужчин и женщин, пусть это не будет воспринято как злословие, порицание, бесчестие, а будет отнесено лишь к тем, кто был замечен в сих пороках и низостях и придерживается их; достойным же мужчинам и женщинам возносится хвала и дается одобрение; ведь не познаешь и добра¹⁰. Порицание дурного есть восхваление доброго; а поему я считаю, что тот, кто свое время и дни тратит на безумную любовь, тот теряет сущность, личность, честь и доброе имя. Тот, кто сумеет от сей лживой и сомнительной любви воздержаться и найти для этого в себе силы, достоин уважения; тот же, кто не

⁸ Фуэрос — свод законов общего характера, относящихся ко всем подданным королевства.

⁹ В оригинале использовано слово *compendio*, по аналогии со схоластическими сочинениями.

¹⁰ Испанская пословица «Que si el mal no fuese sentido el bien no sería conocido». Для того чтобы получить представление о существовании добра, необходимо знать и о зле и его проявлениях, только в сравнении возможно обретение истинного знания.

может, будь то из-за старости или бессилия, и оставляет любовные утечи, пусть не говорит, что он избегает любви, ибо это любовь обходит его стороной, ведь гораздо приятнее Господу тот, кто пребывает в силах для совершения греха, но воздерживается и не грешит, нежели тот, кто бы хотел согрешить, но не может. Поэтому некоторые мужчины и женщины, иногда чувствуя, что им не достает стойкости и сил противостоять желанию согрешить, говорят: «Господи, лиши меня желания, так как Ты лишил меня силы». Иначе бы они согрешили. Или, наоборот: «Господи, дай мне силу, поскольку Ты дал мне желание, по причине которого я согрешил».

Избегайте частых разговоров и тесного общения мужчины с женщиной и женщины с мужчиной, дабы не услышать слов непристойных, нескромных и низких, ведущих затем к дурным поступкам; избегайте бесед в неблагоприятной, порочной и дурной компании, опустите очи, дабы они не смотрели на каждую встречную. Все это позволит избежать дурных поступков и избежать низкой любви, что губит душу и тело или губит плоть, а душу обрекает на вечные мученья.

Поэтому начну с главного: пристала только истинная любовь к Богу и ни к кому другому.

Часть I, глава XVII

О том, как ученые мужи теряют свои знания от любви

Еще одну причину приведу тебе, по которой любить тебе не советую, поскольку ученый муж или мудрец лишаются всех своих знаний, если бесцельной любви предаются. Сколь бы мудр или учен человек ни был, если он вовлекается в такое дело, как любовь и сладострастие, то впредь ему сложно проявлять умеренность и воздерживаться от похотливых действий. Вернее то, что, чем более учеными являются мужи, вовлекаемые в подобные действия, тем менее мудрыми они становятся и меньше умения проявляют в том, чтобы избавиться от этой напасти, чем простые невежды, как я уже говорил ранее. Кто не слышал о столь выдающемся муже, не знаящим себе равных в мудрости, каким был Соломон? Кто более него проявил себя как идолопоклонник и совершил этот грех ради любви к своей возлюбленной? К тому же Аристотель — один из мудрейших и ученийших мужей — терпел кляп во рту и седло на спине, запряженный подобно ослу, а она, его любовница, оседлав его верхом, хлестала его плетью по бедрам¹¹. Так кто же не откажется от любви, зная, что она превратила великого царя и повелителя в идолопоклонника и слугу, а из столь великого мудреца среди всех известных сделала необузданное животное, ходящее на четырех ногах, и все это из-за обычной женщины? Это следует взять на заметку лишь тем, кто влюблен, и достаточным будет для тех, кто разбирается в любви.

А разве не видели Вергилия¹², мужа хитроумного и большого знания, коему не было равных в магическом искусстве и науке, каких никогда не видывали и не встречали, как ты сможешь убедиться, услышав или прочитав о его поступ-

¹¹ Сюжет о любовных «похождениях» Аристотеля был широко распространен в Средневековье. Один из наиболее известных вариантов представлен во французской городской литературе, в жанре фавлю («Lai d'Aristote»). Для средневекового человека древнегреческий философ превратился в мудреца, подвергнувшегося осмеянию в результате женских проделок.

¹² В Средневековье (и вплоть до XVI в.) Вергилия воспринимали не только как автора «Энеиды» и прочей поэзии, но и как мага, мудреца, *vir doctus*, изобретателя чудесных предметов, астронома, алхимика и т. д. [Цивьян 2008].

ках, подвешенным в Риме к окну одной башни на виду у всего римского народа, и только лишь из-за того, что он говорил и упорствовал в том, что его знания столь велики, что ни одна женщина в мире не в силах его обмануть? И та, что его обманула, похвасталась наперекор самоуверенности сего мужа, что сможет обмануть его, и как и обещала на словах, осуществила на деле; ибо нет в мире зла, содеянного или еще не совершенного, которое было бы трудно совершить коварной женщине и претворить в жизнь¹³. Но хочу вступиться частично и за мужчин, ведь они обмануты не за свои знания: ведь если бы мужчина пожелал уберечься, то женщина не смогла бы его обмануть, хотя это и ставит под сомнение святой Августин. Мужчина же доверяется женщине и, доверяясь ей, хочет в то же время угодить ей, и он позволяет ей себя обмануть и одновременно победить себя, дабы угодить ей. И эти ошибки проистекают более от неупорядоченной воли (*voluntad desordenada*), нежели из-за отсутствия знаний.

Подобные примеры доставляют удовольствие женщинам и восславляют их за проделки, при помощи которых они в прошлом сумели обмануть самых мудрых из мужчин. Но мы не будем говорить об обманах, жертвами которых становились, становятся и будут становиться мужчины из-за своей безумной любви. Ведь упомянутый мной Вергилий не оставил без наказания женщину, но как следует отплатил своей полюбовнице, сделав так, что погасил в одночасье с помощью колдовства все огни в Риме, а разжечь огонь все пришли к ней. Огнем, разжигаемым одним, не мог воспользоваться другой, поэтому все пошли к ней зажечь огонь в ее постыдном месте, и каждый из них делал это лишь для одного себя в качестве мести за бесчестье, нанесенное столь мудрому мужу. Кроме того, ты должен знать, хотя полагаю, ты и так это хорошо знаешь, что царь Давид — мудрейший из мудрейших и Божий пророк, величайший из пророков — имел много жен и наложниц. Не насытив свой прихотливый аппетит теми, кто был в его власти, красавицами и теми, кого может иметь лишь государь, с нечестивыми намерениями и безудержным желанием он предался бесчестной любви с Вирсавией — женой Урии, своего рыцаря¹⁴, столь влюбленного в нее¹⁵. Он видел, как она каждый день расчесывала волосы и прихорашивалась в саду у него на глазах. А она, будто чувствуя, что король ежедневно приходит посмотреть на нее туда, хотя и притворялась — делая вид, что якобы не знала и не чувствовала, что король наблюдал за ней и приходил полюбоваться ею, — но зная, что она желанна и возжеленна королем, приходила в то место каждый день, чтобы прихорашиваться и причесываться, демонстрируя свои волосы и груди и давая понять, что ни о чем не догадывается, подобно многим другим, которые привыкли так делать. И король, не удовлетворенный многочисленными [наложницами], коими обладал, захотел и возжелал одну-единственную жену Урии, которую тот любил, и предался с ней плотской страсти и совершил прелюбодеяние, как это называется в каноническом

¹³ Вергилий стал еще одной фигурой обманутого мудреца в средневековой литературе. В большом количестве имели хождение забавные анекдоты о нем, в том числе о том, как юная дочь императора зло посмеялась над поэтом, а затем он ей отомстил. Например, этот эпизод был описан в «Книге благой любви» Хуана Руиса (XIV в.): «Читал я о том, как, влюбившись, кудесник Вергилий, / урон потерпел: его чувства поруганы были, / в корзине всю ночь он висел». См. об этом, например, ставшую классической работу [Comparetti 1896].

¹⁴ Как и в большинстве средневековых текстов, авторы при описании исторических или иных персонажей и событий прошлого использовали привычные им социальные термины («сеньор», «вассал», «рыцарь» и т. п.).

¹⁵ Сюжет восходит к 11-й главе II Книги Самуила. Он также упомянут у Андрея Капеллана и в «Книге благой любви» Х. Руиса.

праве, чего не случилось бы, если бы, увидев и почувствовав желание и зарождение любви короля, она перестала бы ходить расчесываться и прихорашиваться туда, где поджидал он ее. Это стало причиной потери чести и смерти ее мужа и смерти многих еще людей, которые затем пострадали от совершенного Давидом греха. И Господу было угодно, чтобы сын Давида Авессалом восстал против отца и прогнал его из Иерусалима, а сам с его наложницами на виду у всего народа предавался блуду. Видишь, причиной скольких зол стала жена Урии? Давид также был повинен в грехе. Если прочтешь историю дальше, то увидишь, сколько зла совершает дурная женщина, и эта практика продолжается и по сей день. И после совершения царем того греха с женой Урии зачал он с ней ребенка, который вскоре умер и заставил горько плакать Давида, однако король, не удовольствовавшись этим, распорядился погубить мужа возлюбленной, отправив его с письмами к полководцу¹⁶ своих войн и сражений Иоваву, в которых велел поставить Урию в первые ряды, где он бы погиб среди самых смелых. А поскольку Урия был мужем достойным, настоящим мужчиной и очень отважным, то Давид понимал, что тому невозможно будет остаться в живых, совершая доблестные поступки с оружием в руках. Кроме того, ты должен понимать, что король не велел бы избавиться от Урии, если бы не причинил ему зла, отобрав у него жену и разлучив их. Но засомневался король, что, узнав Урия о таком злодействе, не расправится ли он жестоко со своей женой, оставив Давида страдать и сделав вдовцом своей любви; или в отчаянии он сможет по воле судьбы предать своего короля и господина. Тот, кто обманул чье-то доверие, не заслуживает, чтобы ему хранили верность; так и в этом случае, поскольку сеньор нарушил клятву, данную вассалу, то его вассал как его слуга может сделать то же самое, убив своего господина. Это все является следствием безумной и беспорядочной любви.

Более того, скажу тебе, что я видел в свое время множество мужчин и еще знаю женщин, которые наблюдали одного очень достойного мужа, из королевской семьи — практически второго человека после короля по власти в Арагоне и на Сицилии — по имени мосен¹⁷ Бернард де Кабрера¹⁸, который оказался в тюрьме по приказу короля и королевы за многие злодеяния, творимые им на Сицилии, и за вред, причиненный господину королю, поскольку захватил себе много замков и укрепленных объектов и не подчинился воле короля, за это и был схвачен. А для того чтобы унижить его и обесчестить, они заставили женщину, которую он любил, посоветовать ему, чтобы он бежал и вылез через окно в той башне, куда был заточен, чтобы возлежать с ней, а после этого чтобы он сбежал и скрылся из ее дома; и было это устроено по распоряжению короля, а та женщина с удовольствием все выполнила. Он, поверив той женщине, думая, что она его не обманет, доверился ей и взял веревку, отправленную ему ею. Стражник позволил всему случиться, дал подпилить замок у окна и открыть его. По наступлении ночи он [Бернард де Кабрера] выбрался в окно и начал спускаться по башне вниз. Посредине башни висела раскрытая сеть из толстого ковыля, которую в этой местности называли «хабега», с особыми приспособлениями. И когда он оказался в сети, то люди, находившиеся у окна, свернули ее и перерезали веревки. И так он остался висеть до вечера следующего дня без воды и еды, пока его не освободили. И весь

¹⁶ В оригинале *principe* (князь, принц).

¹⁷ Мосен (исп. *mosén*) — дворянский (а иногда и церковный) титул в старинном королевстве Арагон.

¹⁸ Бернард де Кабрера (1289–1364), советник короля Педро Церемонного с 1347 г., впоследствии был им же обвинен в измене и приговорен к смертной казни.

городской люд, и жители окрестностей, его друзья и недруги, пришли посмотреть на него туда, где он висел в одной сорочке, подобно Вергилию. Теперь ты видишь, как лживая и капризная любовь заставляет пасть даже самых мудрых. Пусть каждый в таком случае поразмышляет, как ему следует себя вести, и задумается над сказанным в следующей поговорке: «Когда увидишь, как бреют бороду твоему соседу, иди замачивай свою»¹⁹.

Часть II, глава VII

О том, что женщина непослушна

Нет никакого сомнения в том, что женщина существо непослушное, ведь коли ты что-либо скажешь или велишь женщине, будь уверен, что она сделает все наоборот. Это непреложная истина. А посему верно высказывание мудрого Птолемея, который сказал о женщине так: «Если женщине велено что-то запретное, то она непременно это сделает»²⁰. Но чтобы лучше тебе разъяснить это, приведу несколько примеров.

Жил в восточных землях, в королевстве Шотландия, в некоем городе под названием Салюстрия один мудрый человек. И была у него очень красивая жена и из славного рода; и, возгордившись своей красотой — что есть грех, в который некоторые женщины впадают и поныне, — она совершила адюльтер, поскольку многие ее любили и желали, так что от вспыхнувшего огня обязательно должен был пойти дым. Этот добрый человек предчувствовал свою беду и, желая поступить разумно, не как большинство, что расшибают лоб об стену, выждал один день, затем десять и двадцать, дабы придумать, как быть с постигшем его несчастьем. Вот что он думал: «Если я ее убью, то погублю себя; на ее стороне две вещи: ее родственники станут преследовать меня, а также и правосудие, так как никто не должен мстить за себя, не имея на то права, законных свидетелей, коим можно верить и которые дали показания, письменно заверенные, и это возможно только перед лицом, отправляющим правосудие, — королем, губернатором, коррехидором²¹ или рехидором²², а так никому не дозволено ни мстить, ни наказывать другого человека. Исходя из этого, не имея доказательств, я не могу так поступить. Более того, родственники ее скажут, что я все выдумал, чтобы избавиться от нее и жениться на другой; в их лице я наживу врагов». Приняв во внимание все вышесказанное и оценив возможные беды и несчастья, к которым мог бы привести его поступок, он не пожелал ее убивать собственной рукой, дабы не погубить себя; он также не захотел добиться ее смерти при помощи правосудия, чтобы не быть опроченным. Он был мудрым человеком и прибегнул к вполне распространенной среди людей уловке, однако в глазах Господа это был наихудший вариант. Посему

¹⁹ «Quando la barva de tu vezino vieres pelar, pon la tuya en remojo». Смысл поговорки таков: если ты обращаешь внимание на то, что происходит вокруг тебя (в том числе на плохое), то ты как бы предупрежден и у тебя есть возможность избежать беды, научившись на чужом опыте.

²⁰ Автор ошибочно приписывает это высказывание Птолемею. На самом деле оно встречается в трактате Овидия «О любви» («De amore»): «Все, что запретно, влечет; того, что не велено, жаждем» (III.4.17).

²¹ Коррехидор — глава муниципального управления в Испании, наделенный одновременно административными и судебными функциями.

²² Рехидор — представитель высшей административной власти на местах в тогдашней Испании.

он решил покончить с ней другим путем, который бы в глазах людей делал его невиновным, хотя не для Бога, ведь как я уже сказал, тот, кто является причиной зла и делает это осознанно, тот и является виновным. Более того, ему захотелось обставить все так, чтобы она сама выглядела виновницей своей смерти. Поэтому он взял готовый яд и добавил его в самое лучшее и ароматное вино, какое у него имелось, а его жене нравилось хорошее вино, затем налил его в стеклянный сосуд и сказал: «Если я поставлю этот сосуд туда, где она его увидит, даже если я велю ей: “Смотри не пробуй это”, она, будучи женщиной, наперекор моему запрету захочет сделать это и обязательно выпьет, от того и умрет». Сказано — сделано: этот добрый и мудрый человек взял сосуд и поставил его на окно, где бы она его непременно увидела. И тогда она сказала: «Что вы там ставите, муж мой?» Он ответил: «Жена, вот этот сосуд, но я велю тебе и прошу, чтобы ты ни в коем случае не пробовала того, что в нем; ведь если ты это сделаешь, то умрешь, как увещал некогда Господь Еву». И сказал он ей это в присутствии всех домочадцев, дабы они были свидетелями. Сделав это, он притворился, что уходит. И не успел он еще дойти до двери, как она тут же взяла сосуд и сказала: «Как же! Да прежде меня увидят сожженной на костре, нежели я не посмотрю, что там внутри!» Она понюхала сосуд и поняла, что это было весьма изысканное вино, и сказала: «Чтоб тебя! что за муженек, и что за удовольствие! И он мне еще говорил, чтобы я этого не пробовала? Да пошлет мне Господь дурную Пасху, если я не исправлю этот позор! Да не будет Господу угодно, чтобы он в одиночку пил это; ведь вкусные вещи достойны не только уст короля!» Она поднесла его ко рту и отпила немного и тотчас же упала замертво. Когда муж услышал крики, сказал про себя: «Готова женушка!» После этого он вбежал, рвя на себе бороду и причитая во весь голос: «Ах, я несчастный!» А про себя говорил: «Как поздно я придумал это!» И вслух: «Бедный, что же теперь со мною будет!» И про себя: «Что же не умирает изменница!» Он подошел к ней и тряс ее в надежде, что она очнется; но дни ее были сочтены. Смотрите, как женщина, не желая быть послушной, сделала то, что ей запретили, и погибла, как и многие другие по той же причине.

Другая женщина совершила нечто подобное: она дурно поступала со своим мужем; муж сказал себе: «Ну, подожди, я покончу с тобой». Он приказал соорудить сундук с тремя замками, а внутрь поместил заряженный стальной арбалет, и каждый раз, когда сундук будет открыт, открывшего его в грудь ранит стрела; и поместил он этот сундук у себя дома и сказал: «Жена, я прошу тебя не открывать этот сундук, а если ты ослушаешься и сделаешь это, то, как только его откроешь, тут же умрешь. Смотри, я наказываю тебе это и говорю в присутствии всех, кто здесь есть, и беру Господа в свидетели, ведь если ты не послушаешься, то пожалеешь; и более ничего не добавлю». Сказав это, он ушел и уехал за товаром. После того как он ушел, жена принялась думать: один день, и другой, десять ночей, да так, что голова шла кругом от мыслей и сердце билось в нетерпении, что не было уже мочи терпеть. В один прекрасный день она сказала: «Черт бы меня побрал, коли мой муженек положил в этот сундук что-то тайное, чего мне не должно видеть или знать; сколько ж замков он на него навесил и как просил, чтобы я не открывала его! Не на ту напал: даже если меня ждет дурная смерть, я его открою и увижу, что там внутри». Тогда она принялась открывать сундук, и когда она подняла крышку, вылетела стрела и вонзилась ей в грудь, и она упала замертво. Вот вам пример того, как женщина умирает, сгорает от нетерпения, если делает то, что ей запретили.

Другая женщина была очень упрямой, и ее упрямство делало жизнь мужа невыносимой. Однажды муж представил, как покончит с этим ее упрямством, и сказал: «Жена, завтра у нас будут гости к ужину. Накрой нам стол в саду на берегу реки под большой грушей, поскольку мы собираемся отведать закусок». Жена так и сделала: накрыла на стол, приготовила хороший ужин, и они сели ужинать. Когда принесли жареных кур, муж сказал: «Жена, подай-ка мне ножичек, что висит у тебя на поясе, а то мой совсем не режет». А жена ему ответила: «Ох, дружок, да что это с вами? не видите, что это ножницы? Ножницы!» Муж ей в ответ: «В недобрый час ты нож ножницами называешь». Жена отвечает: «Друг мой, что с вами? Это ножницы, ножницы и есть!» Муж, видя, что жена упорствует и ее упрямство не знает границ, сказал: «Да избавит меня Господь от столь дурной жены: она и в час отдыха не оставляет меня в покое!» Тогда он толкнул ее и сбросил в реку. Она начала уходить под воду, но не оставила бы своего упрямства, пусть это и стоило бы ей жизни: умру, но не сдамся! Она подняла два пальца, вытащив руку из воды, показывая ими ножницы и давая понять, что то все же были ножницы, да так и ушла ко дну. Тогда гости сжалились над ней и пожалели, бросились бежать вниз по течению реки, чтобы спасти ее, а муж кричал им вслед: «Друзья, вернитесь, вернитесь! Куда же вы? Разве вы не видите, сколь она упряма, что своим упрямством одолеет реку и выплывет на поверхность против течения и воли реки?» И пока те возвращались вверх по реке, полагая, что он говорил правду, упрямица из-за своего негибачего упрямства, упрямясь, плохо кончила.

Еще одна женщина шла со своим мужем по дороге на праздничные гулянья. Они расположились в тени тополя, и, пока они там отдыхали, прилетел дрозд и стал трещать. Тогда муж сказал: «Благословен тот, кто тебя создал! Видишь, жена, как трещит вон тот дрозд?» Она ему отвечает: «А вы разве не видите по перышкам и по маленькой головке, что это не дрозд, а самочка?» Муж в ответ: «Ох, безумная! Ты не видишь, что ли, по цветам на горле и длинному хвосту, что это самец?» Жена возразила: «А вы разве не слышите по звуку и движениям головы, что это самочка?» Муж и говорит: «Черт бы тебя побрал, упрямица, да ведь это дрозд!» — «Богом клянусь и моей душой, муж, это — самочка». Тогда муж и говорит: «Наверное, сам черт принес сюда этого дрозда!» А жена ему в ответ: «Клянусь святой Девой Марией, что это самочка!» Тогда муж, разозлившись, схватил палку для понукания осла и сломал жене руку. И вместо того, чтобы идти поклониться и помолиться Деве Марии о ребенке, которого хотели иметь, пришлось им идти к святому Антонию²³ в другую часовню, просить, чтобы Господь послал здоровья глупой жене, пострадавшей из-за своего упрямства.

Похожих примеров можно было бы привести еще великое множество, но поскольку подобное упрямство случается ежедневно, то и не стоит более о нем писать. В заключение говорю, что женщины — существа упрямые и непослушные, вечно хотят все делать и говорить наперекор, как это видно на деле.

Перевод с испанского и примечания Н. А. Пастушковой

²³ Св. Антоний, или Антоний Великий (ок. 251–356) — раннехристианский подвижник, основатель пустынножительства, у католиков считается покровителем домашних животных.

Источники

Martínez de Toledo 2011 — *Martínez de Toledo A.* Arcipreste de Talavera o Corbacho / Ed. de M. Gerli. 6ª ed. Madrid: Cátedra, 2011.

Литература

Цивьян 2008 — *Цивьян Т. В.* Вергилианский миф в Средневековье // Цивьян Т. В. Язык: тема и вариации: Избранное. Кн. 2. М.: Наука, 2008. С. 63–65.

Comparetti 1896 — *Comparetti D.* Virgilio nel Medio Evo. 2. ed. riveduta dall' autore. 2 vols. Firenze: Seeber, 1896.

Del Piero 1960 — *Del Piero R. A.* El “Arcipreste de Talavera” y Juan de Ausim // *Bulletin Hispanique*. T. 62. No. 2. 1960. P. 125–135.

Farinelli 1905 — *Farinelli A.* Note sulla fortuna del “Corbaccio” nella Spagna medievale // *Bausteine zur romanischen Philologie: Festgabe für Adolfo Mussafia. Zum 15. Februar 1905.* Halle a. d. S.: Verlag von Max Niemeyer, 1905. P. 401–460.

References

Comparetti, D. (1896). *Virgilio nel Medio Evo* (2nd rev. ed., 2 Vols). Firenze: Seeber. (In Italian).

Del Piero, R. A. (1960). El “Arcipreste de Talavera” y Juan de Ausim. *Bulletin Hispanique*, 62(2), 125–135. (In Spanish).

Farinelli, A. (1905). Note sulla fortuna del “Corbaccio” nella Spagna medievale. In *Bausteine zur romanischen Philologie: Festgabe für Adolfo Mussafia. Zum 15. Februar 1905*, 401–460. Halle a. d. S.: Verlag von Max Niemeyer. (In Italian).

Tsiv'ian, T. V. (2008). Vergilianskii mif v Srednevekov'e [Myth about Virgil in the Middle Ages]. In T. V. Tsiv'ian. *Iazyk: tema i variatsii: Izbrannoe* [Language: Theme and variations: Selected works] (Vol. 2), 63–65. Moscow: Nauka. (In Russian).

* * *

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,
Center for Studies in History and Literature,
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 (499) 956–96–47
✉ past_nat@yahoo.com

Г. Г. Стариковский

ORCID: 0000-0002-7293-1299

✉ gstarikovsky@gmail.com*независимый исследователь
(США, Нью-Сити)*

ПИНДАР. ПЕРВАЯ НЕМЕЙСКАЯ ОДА

Аннотация. Первая Немейская ода посвящена Хромью, наставнику Диномена, сына Гиерона I (тиран Сиракуз в 478–467/466 гг. до н. э.). Место действия — остров Ортигия, старейшая часть Сиракуз. В первой половине этого двухчастного эпиникия Пиндар прославляет Хромия, во второй обращается к мифу о новорожденном Геракле. Восхваляя Хромия, поэт выступает как посредник между Сиракузами и остальным греческим миром. Задача поэта похожа на задачу скульптора — упрочить славу победителя и продлить память о победе. Представленный перевод — попытка максимального приближения к исходному тексту. Переводчик ставит своей задачей как можно точнее передать лексические компоненты и образы эпиникия, а также проследить изменчивость лирической мысли Пиндара.

Ключевые слова: Пиндар, эпиникий, Немейские оды, Сиракузы, Ортигия, Хромий, Геракл

Для цитирования: Стариковский Г. Г. Пиндар. Первая Немейская ода // Шаги/Steps. Т. 6. № 3. 2020. С. 299–311. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-299-310.

*Статья поступила в редакцию 16 апреля 2020 г.
Принято к печати 27 апреля 2020 г.*

G. G. Starikovsky

ORCID: 0000-0002-7293-1299

✉ gstarikovsky@gmail.com

Independent Researcher
(USA, New City)

PINDAR. FIRST NEMEAN ODE

Abstract. *First Nemean Ode* is dedicated to Chromios, guardian of Deinomenes (son of Hieron I, tyrant of Syracuse in 478–467/466 BC) and *de facto* ruler of Aetna, a new colony founded by Hieron. In the *First Nemean*, Chromios entertains the poet on the island of Ortygia, the most ancient part of Syracuse. Pindar suggests that toilsome effort on part of a mortal (when the gods endorse this effort) leads to lasting glory. The poet's task resembles that of a sculptor: both cement the glory of the winner and perpetuate the memory of his victory. Pindar parallels and enhances the athletic triumph of Chromios by introducing the myth of the newly-born Heracles, who strangles the snakes sent by Hera. Through the prophecy of Tiresias we learn that Heracles, like Chromios, will be amply rewarded for his toils: the hero will be granted immortality and the goddess of youth as his wife. In the epinician, the poet projects himself as an intermediary between Syracuse and the rest of the Greek world; the array of mythical and topographic references goes beyond the Peloponnesian river god Alpheus and nymph Arethusa (both associated with Ortygia) to Delos, Thebes and the Phlegrean Fields. The new translation presented here is an attempt to convey scrupulously the poem's lexical components and its striking imagery, as well as to trace Pindar's convoluted lyrical thought.

Keywords: Pindar, epinician poetry, Nemean odes, Syracuse, Ortygia, Chromios. Heracles

To cite this article: Starikovsky, G. G. (2020). Pindar. First Nemean Ode. *Shagi / Steps*, 6(3), 299–311. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-299-310.

Received April 16, 2020

Accepted April 27, 2020

В 476 г. до н. э. Гиерон основал на месте Катаны город Этну и назначил своего юного сына Диномена правителем нового полиса, но фактически Этной управлял Хромий, женатый на сестре Гиерона. К. Кэри полагает, что на момент создания оды Хромий еще жил в Сиракузах, и, следовательно, ода появилась вскоре после 476 г. и предвзяла 9-ю Немейскую, также посвященную Хромии [Carey 1981: 104]. Многие современные исследователи (например, [Braswell 1992: 26–27; Morrison 2007: 24; Lewis 2020: 36–37; Morgan 2015: 360]) считают, что I Немейская ода хронологически следует за IX Немейской, созданной в промежутке между морским сражением при Кумах (474 г.; ср. *Нем.* IX.54–55), в котором сиракузцы разгромили этрусский флот, и годом смерти Гиерона (467/466 г.). Хромий, скорее всего, одержал победу на Немейских играх в 473, 471 или 469 г.

В победных одах Пиндара все происходит стремительно; мысль поэта быстра, за ней нелегко угнаться; неслучайно Гораций (*Оды* IV.2.5–8) сравнивает лирику Пиндара с горным потоком. I Немейская — не исключение: здесь победная песнь «устремляется» к чествованию победителя (5); воспеваемые кони Хромия «порывистоноги» (7; употреблен эпитет *ἀελλόλοῦς* «с ногами, быстрыми, как вихрь»); гневливая Гера скоро на расправу (54–55); две змеи «порываются сомкнуть быстрые челюсти / вокруг младенцев» (59–60), но Геракл «хватает» обеих змей и душит их (62–64); Алкмена, еще не отошедшая от родов, «вскакивает» с постели без пеплоса (69); сицилийский народ не просто любит воевать, он назван «домогателем» (женихом, *μνηστήρ*) войны, как если бы война была девушкой на выданье (22–23). Даже «роздых» Алфея в начале эпиникия намекает на безрезультатное преследование речным богом нимфы Аретузы (см. комментарий).

При всей своей стремительности эта «порывистоногая» лирика почти всегда вещественна, осязаема, зрима [Гаспаров 2000: 55]. Своим образом поэт придает неопровержимую наглядность: Ортигия — «ветвь» Сиракуз (2); Сицилию следует «засеять» ликованием (14–15); листья Олимпийской оливы «золотисты», их можно увидеть, пощупать (24–25); человек достойный «заливает водой дым клеветника» (32–33); поэт «тянется» (льнет, *ἀντέχομαι*) к Гераклу, как другие могут быть привержены добродетели или тяготеть к войне (46); сам Геракл является «в чудное сиянье дня» из материнской утробы (50–51). Вещность, рельефность образов иногда соседствует с гномическими суждениями самого общего характера. Удельный вес последних не столь велик, но без них эпиникия Пиндара представить невозможно: «Муза охотно помнит [в оригинале «любит вспоминать»] / великие состязания» (13–14); «Каждому свойствен / особый навык. Необходимо следовать / прямым путем» (33–35); «...своя беда мучит каждого одинаково, / но сердце тотчас становится безучастным / рядом с чужим горем» (77–79). Такие сентенции позволяют читателю перевести дыхание, служат своеобразной смысловой цезурой.

Эпиникия Пиндара имеет устойчивую структуру; вариации лишь подчеркивают формальную обусловленность победных од [Greengard 1980: 3]. I Немейская ода поделена на две половины: первую — хвалебную и вторую — мифологическую, при этом хвалебная и мифологическая части связаны общими мотивами: пир, устроенный странноприимным Хромием в честь победы, ассоциируется с пиршеством Геракла, который берет в жены Гебу, богиню

вечной юности; вследствие метонимической аналогии между этими двумя событиями победное пиршество Хромия обретает вневременной оттенок, а победитель получает свою долю бессмертия [Petruccione 1986: 44]; кадмейцы и изумленный Амфитрион свидетельствуют о подвиге новорожденного Геракла, и поэт тоже выступает свидетелем победной доблести Хромия; Геракл сражается с Гигантами, помогая Зевсу, Хромий участвует в морском сражении при Кумах (см. *Нем.* IX.54–55), становится наставником Диномена и de facto правителем Этны [Lewis 2020: 132–133].

В начале оды, напоминает В. Льюис [Ibid.: 118], задается вектор движения от Пелопоннеса (элидская река Алфей, Артемида Алфейская, Немей) и островной Греции (Делос) к сиракузской Ортигии. На протяжении эпиникия связь Сицилии с Элладой лишь крепнет: место действия мифа, включенного в эпиникий, — Фивы, один из самых мифогенных полисов Греции; упомянутая Тиресием Гигантомахия традиционно ассоциируется с полуостровом Паллена в Халкидике (см. комментарий). Да и сам Хромий готов оказывать щедрый прием гостям. Добавлю, что прямое прославление Хромия подразумевает прославление косвенное — Гиерона. Когда Пиндар упоминает о сицилийцах, «часто увенчанных золотистыми листьями / Олимпийской оливы» (24–25), он намекает и на недавнюю победу Гиерона на Олимпийских играх (476 г).

Для древних греков победа на играх является, по словам М. Л. Гаспарова [2000: 39], «проверкой обладания божественной милостью», но и мастерство поэта, и успешное сочинение эпиникия тоже зависят от благоволения богов. В I Немейской оде пророк Тиресий ассоциируется с самим поэтом, обладателем божественного дара провидения; строки 36–38 («мощь проявлена действием; / разум — замыслами мужей, которым / свойственно — провидеть грядущее») могут относиться как к Хромю, так и к самому поэту. Предваряя мифологический сюжет, Пиндар объявляет, что он ревностно тянется к Гераклу «на великих вершинах доблести» (46–47), при этом «доблесть» можно понимать как доблесть Геракла или как доблесть Пиндара. В эпиникии трое победителей: Хромий, Геракл и сам поэт. Пиндар, готовый «нелживо ударить в цель» (26), не уступает ни Хромю, ни Гераклу масштабами своей победы.

Перевод выполнен по изданию [Pindar 1997a].

I Немейская ода

Хромю Этнейскому, сыну Агесидама, на победу в колесничном беге

Священный роздых Алфея,
 славных Сиракуз ветвь —
 Ортигия, пристанище Артемиды,
 сестра Делоса, ты — исток
 сладкоречивой песни, устремленной —
 великую развернуть хвалу коням
 порывистоногим — радость Зевсу Этнейскому.
 Колесница Хромия и Немей торопят меня
 впрячь величальную песнь в дела победные.

Начатки богами положены заодно
с божественной доблестью этого мужа,
в счастливом исходе — вершина
всеобщей славы. Муза охотно помнит
великие состязания. Засевай
ликованьем остров, который
владыка Олимпа пожаловал Персефоне
и обещал, потряхнув кудрями,
вознести Сицилию в тучности,
отличить на земле плодородной
изобилием городских венцов.
Кронион острову подарил народ
конных воинов, домогателей
меднодоспешной войны, а еще —
часто увенчанных золотистыми листьями
Олимпийской оливы. Я замыслил сказать
многое — нелживо ударю в цель.

Я стою возле дверей наружных
гостеприимного мужа, славлю песней
прекрасной. Здесь для меня устроен
подходящий пир, ведь этот дом повидал
множество чужеземцев.
Жребий достойных — заливать водой
дым клеветников. Каждому свойствен
особый навык. Необходимо следовать
прямым путем, усердствовать посильно.

Мощь проявлена действием;
разум — замыслами мужей, которым
свойственно провидеть грядущее.
Сын Агесидама, в твоём обычае —
то и другое пустить в дело.
Не желаю иметь больших богатств
и скрывать их в доме; счастье —
обходиться доступным, быть на слуху,
помогая друзьям, ведь приходят надежды сходные
всем, напрягающим силы. Ревностно
я тянусь к Гераклу
на великих вершинах доблести,
подгоняю древний рассказ:
сын Зевса, как только явился
из материнской утробы — в чудное
сиянье дня, миновав родовую боль,
вместе с братом своим, близнецом,

затянут в свивальник шафрановый, —
златотронная Гера не осталась в неведенье,
царица богов, раздраженная в сердце, 55
тотчас же выслала змей.

Сквозь открытые двери
они вползли в широкую глубь спальни,
порываясь сомкнуть быстрые челюсти
вокруг младенцев, но Геракл, 60
подняв голову, испытал себя в первой схватке.

Двумя руками непобедимыми
одну и другую змею схватил за шею.
Он стискивал их, и время исторгло
дыхание жизни из мерзких недр. 65
Невыносимый страх поразил женщин,
они заботились об Алкмене
возле ложа ее, — она
вскочила с постели без пеплоса,
все же пыталась отвадить 70
исступленность чудовищ.

Кадмейские вожди вбежали вместе
стремительно, с оружием бронзовым.
Амфитрион вошел, потрясая
обнаженным мечом, 75
острою поражен скорбью, —
своя беда мучит каждого одинаково,
но сердце быстро становится безучастным
рядом с чужим горем.

Стоял, изумленный, не зная, 80
ликовать, сокрушаться ли, — он увидел
непомерную храбрость и мощь
сына; бессмертные
обратили вспять слово вестников.

Он призвал соседа, лучшего толкователя 85
воли вышнего Зевса — Тиресия.
Правдивый провидец открыл
царю и народу, какая судьба последует

за Гераклом, сколько разбойных чудовищ
убьет он на суше, сколько — в море 90
и прочих, которые ходят
в кривой надменности, предаст,
промолвил он, ужасной смерти,
а когда боги сойдутся в битве

с Гигантами на равнине Флегрейской, 95
под напором стрел будут землей измараны
их блестящие кудри,

а сам, безмятежный
 на все времена, в награду
 за великие подвиги удостоится 100
 особым отдохновением
 во дворце счастливом — возьмет в жены
 цветущую Гебу и на свадебном празднестве
 возле Зевса Кронида
 восхвалит священный закон его. 105

Комментарии

¹ *Алфей* — согласно Павсанию (V.7.2), Алфей, река в Элиде, протекает через море и сливается на сиракузской Ортигии с источником Аретузой (ср. схолии к *Нем.* I [Scholia n. d.], см. также: [Bury 1890]). По легенде, рассказанной Павсанием, охотник Алфей влюбился в Аретузу, которая также была охотницей. Аретуза переселилась на Ортигию и превратилась в источник, тогда Алфей превратился в реку «вследствие любви» (в «Метаморфозах» Овидия (V.577–641) Аретузе помогает уйти от преследования Артемиды). Во времена Гиерона и Пиндара Аретуза считалась символом Сиракуз: на протяжении V в. до н. э. голова Аретузы изображалась на реверсе сиракузских монет [Lewis 2020: 38–39].

Павсаний (VI.22.5) сообщает еще один миф об Алфее; в этом сказании объектом вожделений Алфея становится Артемиды. В Олимпии находился общий жертвенник Алфея и Артемиды (Павсаний V.14.5; схолии к *Нем.* I). Причину этого, добавляет Павсаний, «Пиндар объяснил в I Немейской». Страбон (VI.2.4) сообщает о мифе, по которому Аретуза, источник на Ортигии, — на самом деле Алфей, берущий начало в Пелопоннесе; он течет под землей и выходит на поверхность на Ортигии. Страбон утверждает, что Пиндар следует именно этому сказанию в *Нем.* I.1–2. В приведенных вариантах мифа важно то, что миф об Алфее позволяет Пиндару в первой строке установить связь Сиракуз с Пелопоннесом [Lewis 2020: 41]; на протяжении оды эта связь (не только с Пелопоннесом, но и с остальным греческим миром) будет лишь усиливаться.

¹ ...*роздых Алфея* — отдых Алфея, достигшего, наконец, Ортигии. По мнению Д. Бери [Bury 1890: 9] (и Страбона, см. выше), выдох Алфея — это и есть источник, бьющий на Ортигии.

²⁻³ ...*славных Сиракуз ветвь* — *Ортигия* — остров возле Сиракуз, самая древняя часть города, связанная с материковыми Сиракузами искусственной насыпью (Фукидид VI.3.2; Страбон VI.2.4). Если Сиракузы — дерево, Ортигия — его цветущая ветвь [Carey 1981: 105]. Обращение к Ортигии вводит в *Нем.* I мотив счастливого покоя после тяжелых трудов [Bury 1890: 9, Carey 1981: 104].

³ *Ортигия, пристанище Артемиды* — ср. *Пиф.* II.7–8: «...он (Гиерон) увенчал блеском венков / Ортигию, обитель речной Артемиды». Жители Ортигии поклонялись Артемиде [Lewis 2020: 44]. На острове находились свя-

тилище Артемиды Алфейской (схолии к *Пиф.* II) и статуя Артемиды (возле источника; схолии к *Нем.* I). Цицерон («Против Гая Верреса» II.4.118) сообщает о двух самых внушительных храмах на Ортигии, посвященных Артемиде и Афине.

4 ...сестра Делоса — в одном из пеанов (7b.48) Пиндар пишет: «мореходы издревле называют остров [Делос] Ортигией». Согласно схолиасту, Пиндар часто «меняет местами» омонимы.

10 *Начатки богами положены* — т. е. начало (основа) эпиникия. Поэт использует архитектурный образ [Bury 1890: 11, Carey 1981: 106–107]. Ср. *Пиф.* VII.2–3: «...чтоб заложить основание песни / для мощного рода Алкмеонидов».

13–14 *Муза охотно помнит великие состязания* — муза помогает поэту «покорить мимолетность смертной славы», т. е. увековечить победу Хромия [Steiner 1986: 47].

14–15 *Засевай ликованьем остров* — метафора из области сельского хозяйства [Carey 1981: 107] подводит к образу плодородной Сицилии тремя строками ниже [Lewis 2020: 118].

15–16 ...остров, который владыка Олимпа пожаловал Персефоне — ср. *Пиф.* XII.2–3 (речь идет о сицилийском Акраганте): «твой город прекрасен, влюбленный в блеск, / отчина/пристанище Персефоны». Обитатели Сицилии почитали Деметру и Персефону как своих богинь-покровительниц (Диодор Сицилийский V.2.3). В схолиях к *Нем.* I говорится, что Персефона была похищена Аидом на лугах возле Этны. Диодор Сицилийский (V.2.3) сообщает, что, согласно одному из вариантов мифа о похищении Персефоны Аидом, Зевс пожаловал Сицилию Персефоне в качестве свадебного подарка. Известно, что Гелон, старший брат Гиерона, разбив карфагенян в битве при Гимере (480 г. до н. э.), «построил замечательные храмы Деметры и Коры»-Персефоны (Диодор Сицилийский II.26.7). По Геродоту (VII.153.1–4), Гелон и его предки (а значит, и Гиерон после смерти Гелона) были наследственными верховными жрецами Деметры и Персефоны.

22–23 ...домогателей меднодопешной войны — греч. *μνηστήρ* ‘ухажер’, «женых», как переводит это слово Жуковский в «Одиссее» (*Од.* I.89 et passim). Метафора, полагает К. Кэри, эротическая [Carey 1981: 107].

24–25 ...листьями Олимпийской оливы — между 648 и 468 г. сицилийцы побеждали на Олимпийских играх 23 раза [Braswell 1992: 44]. Упоминание Олимпийских венков не в последнюю очередь относится к победам Гиерона («Первая Олимпийская ода» датируется 476 г.).

27 ...возле дверей наружных — хор прибывает к цели своего воображаемого путешествия [Carey 1981: 110]. Ср. *Нем.* IX.1–4: «Прошествуем празднично, Музы, от Аполлона / Сикионского — в Этну (ее возвели недавно, / там от напора гостей ворота настезь), / в счастливый дом Хромия».

- 27–31 ...возле дверей <...> гостеприимного мужа; ...для меня устроен подходящий пир; ...множество чужеземцев — Пиндар подчеркивает щедрость Хромия в отношении поэта в частности и чужеземцев вообще. Щедрость по отношению к гостям является одной из самых распространенных «категорий величания» в эпиникиях [Habbard 1985: 156].
- 32–33 *Жребий достойных — заливать водой дым клеветников* — щедрый и гостеприимный Хромий не должен становиться мишенью клеветы, а если даже клеветники найдутся, то им не поздоровится. Пиндар таким образом ограждает Хромия от возможных нападок [Rosenmeyer 1969: 23, Petrucione 1986: 37].
- 39 *Сын Агесидама — Хромий.*
- 41–42 *Не желаю иметь больших богатств и скрывать их в доме* — схолиаст полагает, что Пиндар призывает Хромия к большей щедрости. Ср. *Пиф.* I.134–136 (поэт обращается к Гиерону): «Сохрани цветущий / свой нрав, если вправду любишь слышать / сладкую о себе молву, не уставай от щедрости». Обращаясь к Хромия от первого лица, Пиндар служит примером для адресата энкомия.
- 44–45 ...приходят надежды сходные всем, напрягающим силы — намек на будущие успехи Хромия [Rosenmeyer 1969: 241].
- 45–46 *Ревностно я тянусь к Гераклу* — Пиндар обращается к мифу о Геракле-младенце: ревнивая Гера послала к новорожденным Гераклу и Ификлу чудовищных змей, но Геракл задушил их. Т. Розенмейер напоминает, что мотив удушения змей Гераклом присутствовал в греческой вазописи уже при жизни Пиндара [Rosenmeyer 1969: 244]. Ср. краснофигурный стамнос (Louvre G 32, Берлинский вазописец, первая треть V в. до н. э., см.: <https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/stamnos-attique-figures-rouges>).
- 50–51 ...в чудное сиянье дня — чудесный свет дня, его «внезапность для глаз новорожденного», как замечает Д. Бери [Bury 1890: 19], контрастирует с более реалистичным описанием родов в ст. 49 («материнская утроба») и 51 («родовая боль»); см. также: [Segal 1974: 33].
- 51 ...миновав родовую боль — т. е. новорожденный Геракл тоже претерпел боль наряду с роженицей [Carey 1981: 120].
- 52 ...вместе с братом своим, близнецом — Геракл рожден Алкменой от Зевса; Ификл рожден от Амфитриона, смертного мужа Алкмены.
- 55 ...царица богов, раздраженная в сердце — в оригинале используется причастие, указывающее на стремительность гнева богини [Bury 1890: 20; Carey 1981: 121].
- 56 ...тотчас же выслала змей — у Феокрита, который также обращается к мифу о Геракле-младенце, змей «влачат кровожадное брюхо»; в их глазах «светится злобное пламя», а из пасти брызжет «ядовитая слюна» («Идиллии» XXIV.17–19).

- 59–60 ...*порываясь сомкнуть быстрые челюсти вокруг младенцев* — в идиллии Феокрита (XXIV.20) змеи облизывают младенцев языком.
- 62–63 *Двумя руками непобедимыми одну и другую змею схватил за шею* — словоохотливый Феокрит так представляет расправу над змеями: «Но, не дрогнув, Геракл их обеих / Крепко руками схватил и сдавил их жестокою хваткой, / Сжавши под горлом их, там, где хранится у гибельных гадов / Их отвратительный яд, ненавистный и роду бессмертных» («Идиллии» XXIV.26–29, пер. М. Е. Грабарь-Пассек).
- 65 ...*дыхание жизни из мерзких недр* — дыхание (πνεῦμα), как полагает А. Жини [Gini 24], в Нем. I является метафорой начала и конца. «Роздых» (выдох) Алфея в начале оды противопоставляется издыханию змей в руках Геракла.
- 72 *Кадмейские вожжи* — т. е. фиванские. Кадм — легендарный основатель Фив.
- 83–84 ...*бессмертные обратили вспять слово вестников* — речь, скорее всего, идет о сообщении вестников, чьи «слова разошлись с фактами» [Bury 1890: 23–24].
- 86 *Тиресий* — фиванский прорицатель. Был ослеплен Герой, но взамен получил от Зевса дар провидения. Вводя в эпиникий Тиресия, Пиндар таким образом намекает на грядущие победы Хромия [Rosenmeyer 1969: 240].
- 89–97 ...*сколько разбойных чудовищ <...> их блестящие кудри* — Пиндар любит перечислять достижения мифических героев и успехи прославляемых победителей. Эти перечни деяний / побед имеют свою логику: они почти всегда движутся от общих положений к конкретным примерам. Тиресий начинает свое предсказание подвигов Геракла со «множества разбойных чудовищ», которых одолеет герой, и заканчивает конкретным образом Геракла, который бьется с Гигантами, чьи «блестящие волосы измараны землей» [Rase 1990: 34].
- 91–92 ...*которые ходят в кривой надменности* — подобно Хромью, который ходит прямыми путями, побеждая клеветников, Геракл побеждает тех, кто следует кривыми путями чванливости [Carey 1981: 125].
- 95 ...*на равнине Флегрейской* — на полуострове Паллена в Халкидике (Страбон VII, фр. 27; Павсаний I.25.2).
- 94–95 ...*в битве с Гигантами* — Гигантомахия, битва олимпийских богов с Гигантами, в которой Геракл сражался на стороне олимпийцев.
- 97 ...*их блестящие кудри* — т. е. блестящие кудри Гигантов [Bury 1890: 26].
- 100–101 ...*удостоится особым отдохновением* — Геракл на Олимпе отдыхает от трудов так же, как Хромий отдыхает от своих — в Сиракузах, и оба, как Алфей в начале оды, обретают покой [Carey 1981: 128].

- 102–103 ...*возьмет в жены цветущую Гебу* — богиню юности и красоты, дочь Зевса и Геры. Гера, таким образом, сменит гнев на милость.
- 104 *Зевс Кронид* — отсылка к началу оды: «развернуть хвалу коням порывистонгим — радость Зевса Этнейского» (6–7). Пир во главе с Зевсом отсылает к празднованию победы на Немейских играх в 20–31 [Segal 1974: 37].
- 105 ...*священный закон* — «священный» (σεμνός) закон Зевса в финале оды перекликается со «священным» (σεμνός) роздыхом Алфея в первой строке.

Перевод с древнегреческого и комментарии Г. Г. Стариковского

Источники

Pindar 1997a — *Pindar. Nemean Odes. Isthmian Odes. Fragments* / Ed. and trans. by W. H. Race. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press, 1997. (The Loeb Classical Library).

Литература

- Гаспаров 2000 — *Гаспаров М. Л. Поэзия Пиндара* // Гаспаров М. Л. Об античной поэзии. Поэты, поэтика, риторика. СПб.: Азбука. 2000. С. 38–65.
- Braswell 1992 — *Braswell B. K. A commentary on Pindar Nemean One*. Fribourg: Univ. Press Fribourg Switzerland, 1992.
- Bury 1890 — *The Nemean Odes of Pindar* / Ed., with Intro. and comment., by J. B. Bury. London: Macmillan and Co., 1890.
- Carey 1981 — *Carey C. A commentary on five odes of Pindar: Pythian 2, Pythian 9, Nemean 1, Nemean 7, Isthmian 8*. Salem: The Ayer Company, 1981.
- Gini 1989 — *Gini A. Naming the victor in Pindar: Chromios in “Nemeans” 1 and 9* // *The Classical World*. Vol. 83. No. 1. 1989. P. 23–25.
- Greengard 1980 — *Greengard C. The structure of Pindar’s Epinician Odes*. Amsterdam: Hakert, 1980.
- Habbarth 1985 — *Habbarth T. K. The Pindaric mind: Study of logical structure in early Greek poetry*. Leiden: Brill, 1985. (Mnemosyne. Suppl.; 85).
- Lewis 2020 — *Lewis V. M. Myth, locality, and identity in Pindar’s Sicilian Odes*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2020.
- Morgan 2015 — *Morgan K. A. Pindar and the construction of Syracusan Monarchy in the fifth century B. C.* Oxford: Oxford Univ. Press, 2015.
- Morrison 2007 — *Morrison A. Performances and audiences in Pindar’s Sicilian Victory Odes*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2007. (Bulletin of the Institute of Classical Studies. Suppl.; 95).
- Petrucione 1986 — *Petrucione J. The role of the poet and his song in Nemean 1* // *The American Journal of Philology*. Vol. 107. No. 1. 1986. P. 34–45.
- Race 1990 — *Race W. H. Style and rhetoric in Pindar’s odes*. Atlanta, Ga.: Scholars Press, 1990.
- Rosenmeyer 1969 — *Rosenmeyer T. G. The Rookie: A reading of Pindar “Nemean” 1* // *California Studies in Classical Antiquity*. Vol. 2. 1969. P. 233–246.
- Scholia n. e. — *Pindar Scholia, Scholia in Pindarum. Nemean Odes*. URL: <https://scaife.perseus.org/reader/urn:cts:greekLit:tlg5034.tlg001c.perseus-grc1:1.1-1.42?highlight&q=&qk=form>.
- Segal 1974 — *Segal C. P. Time and the hero: The myth of Nemean 1* // *Rheinisches Museum für Philologie. Neue Folge*. 117. Bd., H. 1/2. 1974. P. 29–39.
- Steiner 1986 — *Steiner D. The crown of song: Metaphor in Pindar*. Oxford: Oxford Univ. Press, 1986.

References

- Braswell, B. K. (1992). *A commentary on Pindar Nemean One*. Fribourg: Univ. Press Fribourg Switzerland.
- Bury, J. B. (Ed., Intro., Commentary) (1890). *The Nemean Odes of Pindar*. London: Macmillan and Co.
- Carey, C. (1981). *A commentary on five odes of Pindar: Pythian 2, Pythian 9, Nemean 1, Nemean 7, Isthmian 8*. Salem: The Ayer Company.
- Gasparov, M. L. (2000). Poeziia Pindara [Pindar's poetry]. In M. L. Gasparov. *Ob antichnoi poezii. Poety, poeziia, ritorika* [On Classical poetry. Poets, poetry, rhetoric], 38–65. St. Petersburg: Azbuka. (In Russian).
- Gini, A. (1989). Naming the victor in Pindar: Chromios in “Nemeans” 1 and 9. *The Classical World*, 83(1), 23–25.
- Greengard, C. (1980). *The structure of Pindar's epinician odes*. Amsterdam: Hakkert.
- Habbard, T. K. (1985). *The Pindaric mind: Study of logical structure in early Greek poetry*. Leiden: Brill.
- Lewis, V. M. (2020). *Myth, locality, and identity in Pindar's Sicilian Odes*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Morgan, K. A. (2015). *Pindar and the construction of Syracusan Monarchy in the fifth century B. C*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Morrison, A. (2007). *Performances and audiences in Pindar's Sicilian Victory Odes*. Oxford: Oxford Univ. Press.
- Petrucione, J. (1986). The role of the poet and his song in Nemean 1. *The American Journal of Philology*, 107(1), 34–45.
- Race, W. H. (1990). *Style and rhetoric in Pindar's odes*. Atlanta, Ga.: Scholars Press.
- Rosenmeyer, T. G. (1969). The rookie: A reading of Pindar “Nemean” 1. *California Studies in Classical Antiquity*, 2, 233–246.
- Pindar Scholia, Scholia in Pindarum. Nemean Odes* (n. d.). Retrieved from <https://scaife.perseus.org/reader/urn:cts:greekLit:tlg5034.tlg001c.perseus-grc1:1.1-1.42?highlight&q=&qk=form>.
- Segal, C. P. (1974). Time and the hero: The myth of Nemean 1. *Rheinisches Museum für Philologie* (Neue Folge), 117(1/2), 29–39.
- Steiner, D. (1986). *The crown of song: Metaphor in Pindar*. Oxford: Oxford Univ. Press.

* * *

Информация об авторе

Григорий Геннадьевич Стариковский
PhD
независимый исследователь,
переводчик (древнегреческий, латинский,
английский языки)
✉ gstarikovsky@gmail.com

Information about the author

Grigory G. Starikovsky
PhD
Independent Researcher,
Translator (Greek, Latin, English)
✉ gstarikovsky@gmail.com

И. К. Стаф

ORCID: 0000-0003-3975-6617
✉ irina.staf@gmail.com

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

ИЗ «СРЕДСТВА ПРЕУСПЕТЬ» БЕРОАЛЬДА ДЕ ВЕРВИЛЯ (ОК. 1616 Г.)

Аннотация. «Средство преуспеть» — одна из самых необычных и одновременно характерных книг периода позднего Ренессанса во Франции. Книга строится как вселенский диалог, в котором участвуют около 400 приверженцев Мудрости из самых разных эпох, однако их хаотичные реплики, рассуждения и забавные истории никак не связаны с фигурой говорящего, а иногда и с каким-либо субъектом речи, возникая как бы из ниоткуда. Беседа развивается по принципу кок-а-лана, нарушая все правила логики, риторики и грамматики. Бεροальд воспроизводит античную модель философского застольного диалога в том ее изводе, который получил распространение во Франции конца XVI в. под влиянием норм «учливой беседы», сформулированных в одноименном трактате Стефано Гуаццо (1574), и результатом которого стал своеобразный феномен «пестрых рассказов и речей» (произведения Н. дю Фая, Н. де Шольера, Гийома Буше). Книга, уподобленная осколкам «философского камня», пародийно преодолевает и высмеивает на уровне поэтики любую возможность почерпнуть из нее некую единую доктрину и отрицает самое себя как носительницу высшей мудрости, учености и практической пользы.

Ключевые слова: французская литература, Ренессанс, барокко, гуманизм, книга, диалог, С. Гуаццо, «пестрые рассказы», пародия, кок-а-лан

Для цитирования: Стаф И. К. Из «Средства преуспеть» Бεροальда де Вервиля (ок. 1616 г.) // Шаги/Steps. Т. 6. № 3. 2020. С. 311–324. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-311-324.

*Статья поступила в редакцию 2 марта 2020 г.
Принято к печати 28 марта 2020 г.*

I. K. Staf

ORCID: 0000-0003-3975-6617
✉ irina.staf@gmail.com

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

FROM *LE MOYEN DE PARVENIR* BY BÉROALDE DE VERVILLE (CIRCA 1616)

Abstract. The “*Moyen de Parvenir*” (The Way to Attain) is one of the most unusual and at the same time characteristic late Renaissance works in France. The book is built as a universal dialogue, which involves about 400 adherents of wisdom from different eras, but their chaotic remarks, reasoning and funny stories have nothing to do with the figure of the speaker, and sometimes even with any subject of discussion, appearing as if from nowhere. The conversation develops on the principle of *coq-à-l'âne*, breaking all the rules of logic, rhetoric and grammar. Béroalde reproduces the ancient model of philosophical table dialogue (talk) in a version which became widespread in France at the end of the 16th century under the influence of the norms of “civile conversation” formulated in Stefano Guazzo’s treatise of the same name (1574), and the result of which was a peculiar phenomenon of “bigarrés stories and speeches” (works by Noël du Fail, Nicolas de Cholières, Guillaume Bouchet). The book, likened to fragments of the “philosopher’s stone”, emerges literally from nowhere and therefore cannot have an author, publisher or other attributes that fix it in a certain time and space. It overcomes parodically and ridicules at the level of poetics any possibility to draw from it a single doctrine and denies itself as a bearer of higher wisdom, scholarship and practical usefulness.

Keywords: French literature, Renaissance, Baroque, Humanism, book, dialogue, S. Guazzo, “contes et discours bigarrés”, parody, *coq-à-l'âne*

To cite this article: Staf, I. K. (2020). From *Le Moyen de parvenir* by Béroalde de Verville (circa 1616). *Shagi / Steps*, 6(3), 311–324. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-311-324.

Received March 2, 2020
Accepted March 28, 2020

«Средство преуспеть. Сочинение, содержащее причину всего, что было, что есть и что будет, с верными и непреложными изложениями согласно сопряжению воздействий добродетели» — одна из самых необычных¹ и вместе с тем характерных книг конца эпохи Ренессанса во Франции. Изданная анонимно, она имела большой успех (до середины XX в. вышло около 40 переизданий), но лишь в 1757 г. на ее титульном листе появилось имя автора — Бероальд де Вервиль².

Франсуа Ватабль Бруар (15.IV.1556, Париж — X.1626, Тур), прославившийся под именем Бероальд де Вервиль³, сын богослова-протестанта, гебраиста Матье Бруара, учился вначале в парижском коллеже отца, который привил ему интерес к самым разным наукам, от истории до математики, затем изучал ювелирное и часовое дело в Базеле, геральдику в Женеве, возможно, там же защитил диссертацию по медицине, постигал тайны алхимии — иначе говоря, «желал обозреть все науки и сделался поэтом, грамматиком, философом, математиком, медиком, химиком, алхимиком, историком, архитектором» [Niceron 1736: 225]. Вернувшись во Францию и перейдя в католичество, он пытался жить литературным трудом, работал для разных издателей — ему, в частности, принадлежит литературная обработка перевода «Дианы» Х. де Монтемайора и перевод-толкование «Гипнэротомехии Полифила» Ф. Колонны — писал стихи, романы, трактаты⁴. В 1593 г. Бероальд был назначен каноником собора св. Гатиана в Туре, где и оставался до самой смерти, выпустив немало сочинений, среди которых самый популярный его сентиментальный роман «Приключения Флориды» (1592–1601) и книга в духе «Опытов» Монтеня «Дворец любопытных» (1612), последняя, подписанная его именем; именно она служит основным источником сведений о биографии и взглядах автора.

Название «Средство преуспеть», прозрачно намекающее на сходство произведения с философским камнем (подобно камню, оно призвано дать средство достичь богатства и величия), пародийно отсылает к заглавию трактата Бероальда «О Мудрости, книга первая. В каковой излагается Средство преуспеть в совершенном благополучии» (1593). Книга строится как гигантский, поистине вселенский диалог, в котором принимают участие около 400 приверженцев Мудрости, принадлежащих к самым разным эпохам, — от Александра Великого, Марии Магдалины, Демосфена, Плутарха, Сократа до Эразма, Рабле и самого Бероальда — однако многие из них безымянны и возникают лишь на миг. Их обрывочные реплики, рассуждения и забавные истории распределены произвольно, никак не связаны с фигурой говорящего (за исключением разве что Па-

¹ Л. Сенан именуется ее даже «самой странной книгой, какая известна в литературе» [Sainéan 1927: 99].

² Споры о принадлежности «Способа преуспеть» Бероальду продолжались вплоть до середины XX в.: сочинение приписывали Анри Этьенну (Ш. Нодье, Ж. Д. Блавиный), Бенуа Дю Тронси (Г. Брюне), Рабле (П. Лакруа), анонимному автору, переработавшему материалы Бероальда (Л. Сенан) и т. п. Однако уже в XVII в. большинство литераторов, писавших о «Способе...», атрибутировали его Бероальду.

³ Фамилия «Бероальд», по-видимому, отсылающая к имени знаменитого итальянского гуманиста Филиппо Бероальдо, была взята отцом Франсуа по настоянию его родственника и воспитателя, теолога Франсуа Ватабля. По смерти отца Франсуа наследовал это имя, добавив к нему «для пышности» название городка Вервиля, где одно время жил его отец и он сам.

⁴ О произведениях Бероальда см.: [Saulnier 1944; Чекалов 2001: 96–152].

рацельса), а зачастую и вообще с каким-либо субъектом речи, возникая как бы из ниоткуда. Хаотичная беседа, развивающаяся по принципу кок-а-лана, нарушает все правила не только логики и риторики, но и грамматики. Книга поделена на 111 глав, однако это деление (как и их названия, возникающие иногда посреди фразы) не имеет никакого отношения к их тематике: если глава 13 озаглавлена «Заключение», то заключительная — «Краткое содержание» («Argument»). В аламбике пародийного барочного симпозиума смешиваются в намеренном беспорядке обрывки гуманистического знания (автор не устает повторять, что «эта книга — средоточие всех книг»), поговорки, новеллы, толкования «общих мест», непристойные остроты и т. п., оставляя читателю безграничный простор для интерпретаций. По словам Ш. Сореля, в «Средстве...» содержится «великий секрет — читай его хоть с одной стороны, хоть с другой, найдешь столько же порядка, как если бы читал его от начала и до конца <...> Если смысл окажется поврежден, либо пропустим мы добрый десяток строк, то и самый искусный философ в мире того не заметит, ибо смысла нет нигде. Вот в чем величие *Средства преуспеть*: нет в мире второй книги, имеющей свойство быть столь совершенной, что никто не в силах у нее это совершенство отнять» [Sorel 1628: 792–794].

Бероальд воспроизводит модель философского застольного диалога-беседы (платоновского «Пира» и «Застольных бесед» Плутарха) в том ее изводе, который получил широкое распространение во Франции конца XVI в., соединившись с представлением об «учтливой беседе», сформулированным в крайне популярном одноименном трактате итальянского литератора Стефано Гуаццо (1574). Характеристика Бероальда-писателя, которую дает в своих «Мемуарах» Ж.-П. Нисерон — «говорун-метафизик на всякого рода темы, любитель представляться при любой возможности знатоком самых потаенных секретов природы» [Niceron 1736: 224], — парадоксальным образом повторяет описание идеального участника беседы у Гуаццо: «...более всех угодны <...> в разговоре те, кому Бог даровал благодатное умение складно и без промедления рассуждать о чем угодно, ибо <...> они подают невероятное утешение душам нашим разнообразием знаний» [Guazzo 1574]. Тяга к беспорядочному нагромождению малых форм, сочетание фрагментов гуманистической учености с площадным комизмом и игрой слов отличает целый ряд произведений второй половины XVI столетия — сборники Ноэля дю Фая, Николя де Шольера, Гийома Буше, которые в истории литературы принято обозначать термином «пестрые рассказы и речи» (*contes et discours bigarrés*). Бесспорно и влияние на Бероальда — как и на создателей «пестрых рассказов» — двух последних книг романа Рабле: стилистика «вводной» части «Средства...» прямо ориентирована на прологи Алькофрибаса Назье, подготавливая читателя к погружению в прихотливый, ветвящийся поток странных речей, напоминающих знаменитые оттаявшие слова из Четвертой книги «Гаргантюа и Пантагрюэля». Это впечатление подкрепляется и презентацией текста. Членение на абзацы, делающее его более удобным для чтения, появляется лишь в изданиях XVIII в.⁵; в первых изданиях читатель оказывался перед мозаикой главок-фрагментов, где реплики не отделены одна от другой, а всплывающие там и сям имена собеседников растворяются в сплошном массиве текстовой «монады».

⁵ Нумерация глав принята лишь в некоторых современных изданиях.

Считается, что каноник Бероальд выпустил свою книгу анонимно по цензурным причинам. Но каковы бы ни были реальные обстоятельства, побудившие его к этому шагу, значение его гораздо шире. Анонимность отвечает самой природе «Средства преуспеть», которое предстает «книгой книг», вобравшей в себя весь запас мудрости от античности до современной эпохи⁶. Более того, на титульном листе первых изданий не значилось ни издателя, ни года издания — вместо них стояло лишь «отпечатано в году сем»⁷. Подобно «Пантагрюэзову предсказанию на всякий год» Рабле, книга Бероальда располагается не в историческом времени, но в ддящемся настоящем, в «здесь и сейчас» — т. е. в вечности, где пребывают ее именные персонажи. Она возникает буквально ниоткуда и потому не может иметь автора, издателя и прочих атрибутов, закрепляющих ее в определенном времени и пространстве. Она сакральна — как Юпитерова Книга судеб из первого диалога «Кимвала мира» (1538) Бонавантюра Деперье, доставленная Меркурием на землю и украденная мошенниками, которые извлекают из нее немалую прибыль. Недаром Бероальд предостерегает читателей от гнусных еретиков, которые, завладев подобным сокровищем, «станут вам его продавать по эю за букву в не базарный день, а в базарный и до пятидесяти эю» (гл. 12, «Vidimus»). Эта комическая боязнь профанации сакрального знания (книга в конечном счете подается именно как средство «озолотиться»: в этом ее главное сходство с философским камнем) успешно преодолевается на уровне поэтики. Ибо из 111 осколков литературного «философского камня» — еще одна аналогия с «Кимвалом мира», на сей раз со вторым диалогом, где алхимики разыскивают в песке крошки камня, — не складывается и принципиально не может сложиться никакой единой «доктрины», кроме той, которую провозглашает в своих «Новых забавах и веселых разговорах» тот же Деперье: *bene vivere et laetari*, хорошо жить и веселиться. Книга как носительница высшей мудрости, учености и практической пользы отрицает сама себя.

Перевод избранных глав выполнен по изданию [Béroalde de Verville 2006].

1. Вопрос I

Ибо⁸ было это во время, в столетие, в индиктион⁹, эру, хиджру, седмицу, пятилетие, олимпиаду, в году, в срок, в месяце, неделе, в день, час, минуту и в самый миг, когда волею и ходом демона сфер мячи твердые выпали из доверия, а на их

⁶ О глубинной связи анонимности с поэтикой «Средства...» см., в частности: [Fanlo 2013].

⁷ Скорее всего, первое издание вышло из парижской печатни Анн Соваж, вдовы Гиймо, см.: [Kenny 1992].

⁸ Неуместное в начале книги слово «ибо» (*car*) встречается в «Средстве преуспеть» единственный раз. В середине XVII в., когда во Французской Академии возникло намерение, следуя придворной речи, изъять его из словаря, разгорелся так называемый спор о *car*. В защиту слова выступили, в частности, В. Вуатюр, назвавший его «речением, всегда выступающим во главе Разума» [Voiture 1659: 131], и сам барон де Вожла, один из учредителей Академии [Vaugelas 1690: 446–452]. Любопытно, что в «заметке» о *car* Вожла упоминает некое сочинение, автор которого также употребил это слово единственный раз, по недосмотру.

⁹ 15-летний (индиктовый) цикл летосчисления, официально введенный в Римской империи в 312 г. императором Константином.

место в посрамление благородной древности, премило в них игравшей, выскочили мячики мягкие¹⁰.

Да помутится ум всех этих придумщиков нового, что портят молодых и чинят сумятицу в играх наших супротив добрых обычаев! Не в игре ли распускается душа, являя понятия свои? Хотя бы сам дьявол играл с вами, ему не притвориться — покажет рога. Но что значит играть? Это услаждаться без дурной мысли. Много бед случилось по причине той перемены, замутилась она ясный смысл историй и скособочит всю карту мира. Смотрите, сколько уже произошло от нее смут, войн, мора, стыдных хвороб и этаких сладких ужимочек, что злостно щекочут людей до смеху. Несть счета мудрецам, что судят наперекосяк, приписывая сии следствия иным причинам, каковы: изъятие десяти дней¹¹, с коих пор виноград дают когда придется; размножение ересей, отчего горбам теперь не разгладиться; мятежи знати, от коих девочки повадились в монастыри, а отцы семейства — в таверны; повышение тальи¹², ввиду коего старики только и знают, что ворчать, — и с три короба прочих глупостей, каковым я не сторож, ведь не пристало мне к вам приставать.

Так вот, в отменный сей период случилось известное вам, и клянусь вам клято, что все чистая правда. А станете наседать, навешу вам три-четыре фонаря, шитых багрецом, и клясть буду по-мужски — либо попрошу соседа клясть за меня, как сделал сир Гийом, когда судья велел ему поклясться, а он отвечал: «Сударь, клясть я не мастак, ибо не учился и на войне не бывал, я не доктор, не солдат и не дворянин, а вот есть у меня брат, он станет клясть вместо меня».

Итак, было в сей сезон объявлено и возглашено из всех колоколов, труб, дудок и рогов — сами выбирайте, что вашей желчи годно, — криком, рыком и с философическим пшиком, дабы всякая душа, Софии¹³ присягнувшая, явилась в означенное место, по велению и принесенной клятве, как водится в делах важных, по благословенному обычаю мудрецов. В заверение чего все чада знания возложили руку на символ сознания, и тем исполнились мы все решимости сойтись у духовного нашего папаша, ведь велено было так и решено на всякий пожарный, фонарный, базарный, ударный, товарный и коварный, а отступникам достанется на орехи и скорлупки, по ядрам и по шарам.

На сей призывный раскат поспешили я собраться¹⁴; ведь ручались мы для того собрать себя вместе, к тому ж я в том поклялся, — а надобно вам знать, что несобранность великим считается у нас грехом по той причине, что следуем мы единственно правилу исправно держать слово. Но даром что переходит заповедь

¹⁰ Вероятно, аллюзия на создание в 1610 г. корпорации игроков в жё-де-пом, ставившей своей целью пресечь многочисленные нарушения правил, в частности, набивание мячей камнями.

¹¹ То есть переход от юлианского календаря к григорианскому, введенному папой Григорием XIII 4 октября 1582 г. Ср. у Монтеня: «Года два или три тому назад во Франции календарный год сократили на десять дней. Сколько перемен должно было последовать за этой реформой! Казалось, и земля, и небо должны были бы перевернуться. Однако же ничто со своего места не сдвинулось...» («Опыты», кн. III, «О хромых»).

¹² Талья — основной прямой налог в средневековых Франции и Англии.

¹³ Божественной Мудрости (от греч. *Соφία*).

¹⁴ Эта грамматическая неправомерность (сочетание в первом лице местоимения 1-го л. ед. ч. с глаголом мн. ч.) у Бероальда — пародия на изыски парижской речи. Ср. начало главы 45 («Текст»): «Затем что были я внимательны: — Кто мы? — Я знаем. Я живем. — Что мы жуем? — Что маем. — А что маем? — Я маем, что маем. — Жуюм, что маем? — Коль я не маем, берем. — Тьфу, пропасть! эти парижане меня с ума сведут».

у честных людей от отца к сыну, перетекает у женщин порядочных от матери к дочери, а у церковников — от дяди к племяннику (заповедь, говорю я как чистой воды проповедник), что давать и держать есть все, что благородный человек делать может, и подобает сие лишь урожденным от белой кости и голубой крови, есть тут бадня вранья, скажу вам столь же честно, как Кочеток господину судье, хозяину своему. Был он виночерпий, и пили мы от души и до дна. Я говорил, что в вине осадок, хозяин же уверял, что это не подонки. Мадам спросила: «Что ж, виночерпий, кто судит верно?» — «Ха, — отвечал тот, — судье ли не знать толку в подонках». Обещать легко, да исполнять трудно. А держать вовсе просто: делай, как сеньор нашего прихода, — ни в чем не отказывай, а давай и того меньше.

4. Аксиома

Слушайте же, милые души и душки, что пришли пососать черенки золотой ветви¹⁵ да вкусить познания: мы, те, что говорим, в нашем времени пребываем, в нем мы есть, его держимся и в нем живем — коли не ошибаемся, — а люди былых времен жили по большей части в своем веке, как мы в нашем, а вы в вашем. А оттого, что люди мы непростые, ассамблея наша расшита была звуками старинными и новыми изящных речений, а сошелся здесь самый именитый, многоученный и почтенный сенат, какой когда-либо был и будет на свете. И впрямь, слава древней памяти деяний да уборы детства и иных возрастов времени служили только поволокой конгрегации нашей, облекая ее глазурью мудрости, в повсюдном сиянии коей достигали мы триумфа. Мадам, единственная из мудрейших, зеница разумней и образец совершенства — извольте признать ее по эпитетам сим и нечего нас больше спрашивать, кто она такая, — чествовала нас и принимала к великому своему удовольствию и усладе, без коих дамы сроду не сделают ничего, сколь бы ни подстрекала их страсть к знанию.

5. Видение

Собрались мы, и все было готово, и вино в бутылках купалось в холодной воде, освежалось — обойтись с ним иначе значило бы пить впопыхах, ведь жажда есть позыв к холодному и влажному...

О! сколь пагубно для тела и души — для тела из-за горячки, для души по причине горячности — иметь дело с теми несчастными, что пьют его теплым! Хуже фарисеев, зане лгут в глаза. Помните, каковы два вида дураков... Вот холера! у меня это вырвалось, я думал сказать «должников». Впрочем, затевать тяжбу не стану. Скажу, как наш старый кюре в одной проповеди: «У кого и домашние туфли шлепают да распевают “Вступишь в тяжбу мою...”¹⁶ Кто за тебя должен тягаться? Забирай свое тягло и нечего тут шляться!» Итак, эти умом мутные от рацей мужицких сроду не спросят холодненького и не требуют добавки, коль плеснули им мало либо слили остатки, но принимают все разиня рот, ровно вороны. Боятся просить вина получше или того, что пьет хозяин, довольны тем, что принесет невежа-слуга. Эй! тупая скотина, жирная дубина, неразумная животина! во

¹⁵ Вергилий, «Энеида», кн. VI. Золотая ветвь как символ знания фигурирует, в частности, в трактате Жюффруа Тори «Цветущий луг» («Champfleury», 1529), сыгравшем огромную роль в спорах о национальном языке во Франции.

¹⁶ Пс. 42:1: «Суди меня, Боже, и вступишь в тяжбу мою с народом недобрым».

что ставишь ты бессмертное свое нутро, коль не боишься орошать его скверной? А иные господа, разумные и с понятием, иначе почетные либо почтенные глупцы, явившись к какому сеньору или торговцу, заведя перво-наперво речь о погоде — будто кто не знает, жара на дворе или холод, — и высыпав все, что знают и не знают, встают на месте столбом безгласным, следят узоры затейных своих фантазий и, загнав себя в силки скуки, не решаются распрощаться и уйти, дабы не докучать людям, но за-ради приличий торчат до тех пор, покуда какая перемена не избавит их от дурости, какую они сторожат.

Ей-богу, отрадно было видеть нас и приятно слушать, но того лучше — глядеть на бутылки в строю. О, сколько познаний почерпнете вы в них! Глупцов, что встают в строй, берут в плен, одно расстройство. Дивное различие! Бутылка в строю не пленница, но сама держит в плену пленительное вино. Увы мне! бедное вино, где ты? Заберите, прошу, у меня бутылки, ведь они так легко бьются; заведите хорошие сосуды, дабы их посредством отыскать истину, подобно Демокриту, каковой — да-да! — обрел ее на дне колодца¹⁷. Царь повелел вырыть колодец, что сообщался со старым карьером, куда Демокрит нередко хаживал освежиться. В колодце том охладилось царское вино. Прознал о том Демокрит, ибо еще не ослеп, преспокойно забрал доброе вино, что покоилось в сосудах в колодезной воде, и счел, что воистину вино куда лучше воды.

Мистическою жизнью жили мы. Сосуды наши были серебряные, живые и полные истинною их душою, ведь без вина они суть тела неодушевленные. Выстроены были они должном порядке, по достоинству, точь-в-точь вирши Сивилл¹⁸, таящие под святою своею тарабарщиной сладчайшие суждения о грядущем благе. Но скажите, господин наш и наставник, ведающий, что хлеб древнее вина, отчего бывает, что хлеб во рту болтается долго там и сям, покуда отыщет в поле дорогу, а вино найдет ее немедленно? Таинство сие вашей религии неведомо: оттого, что в пинте вина ума больше, чем в буасо¹⁹ зерна. Да ладно, скажете вы, вода так же умеет. Ох, дружок мой милый, сиволапый, вода — сушья безумица! Ниспадает сверху вниз, бежит по улицам и сводит с ума тех, кто ее любит. Так рассудите сами, прелесть моя, что почтеннее: чтоб вас ославили пьяницей или полоумным? Что, съел, колпак? Предупреждаю, ученые бражники, затыкайте бутылки, будете пить без тычка без задоринки.

Какова, по-вашему, причина Троянской войны, осады Вавилона, падения Фив, прихода антихриста и прочих бед, коими развлекают нас правдивые и лживые истории? Разбитые бутылки да разлитое вино. Сказать по правде, пролитое вино не стоит и капли чистой воды, чтоб умыться из дырявой миски. И оттого, что никто не дерзнул просторечьем осквернить сие достойное и высокое знание, о нем умалчивали, а добрых людей — не сведущих в тайных таинствах вина, как мы, философы, — обводили вокруг пальца на небо и приписывали беды сии всяким иным причинам, дабы запудрить вам мозги.

¹⁷ Согласно Демокриту, истинная реальность находится «далеко в глубине», как бы в «глубоком колодце» [Лурье 1970: 220]. Выражение «колодец Демокрита» закрепилось в философии герметизма.

¹⁸ Стихи, или Оракулы Сивилл — собрание пророчеств в 14 книгах (предположительно II–VI вв.), записанных гекзаметром иудеями Александрии и христианами. Некоторые из них толковались как аллюзии на пришествие Христа.

¹⁹ Буасо — старофранцузская хлебная мера, 13 литров.

6. Пропозиция

Да-да, избавил я вас от трудов, коли вы на них способны, и укажу тех, кто обретался на сем достославном симпозиуме — поне назову кое-кого. Коли же кого не вспомню, отправлю вас за ними на кухню или куда еще: они там, подобно мудрецам греческим, играют в орлянку с пажами да лакеями.

Скажу вам, что пожаловал на пир Сократ и орудовал челюстями, как секачами... К слову, архидиакон наш прекрасно мог бы с ним поспорить: воистину, восседай он на коне не хуже, чем за столом, не нашлось бы лучше наездника во Франции! И того больше, служи он иль будь способен служить у алтаря столь же искусно, как у стола, заслужил бы стать папой!.. Что до Сократа, то занимали его лишь перемены блюд и, уверяю, любому готов он был отдать долг и все получить без расписки. Это он придумал заключать без вывода и выводить без заключения, а после обучил тому мессира Гийома Алого²⁰, он сам мне говорил. А потому Мадам приставила его блости приличия, на что тот учтиво согласился, оттого что собаку съел по части пропорций придворных реверансов и знатно изучил все виды подобий, церемоний, антимоний, диковин и шуток, кои в обычае у потчующих друг друга почестями, входя и выходя, садясь и поднимаясь, встречаясь и проходя мимо...

Каюсь, что слово молвил, ибо иные наставники наши говорят, что не стоит во всякой речи попусту разевать рот, наипаче же употреблять слова, отведенные для некоторых людей и деяний. Свидетелем тому бедный монах, коего вешали за то, что нашли на поле брани: «Увы, государи мои, — сказал он, — зря я не поверил, что отпущено нам жить в охотку воли!» Не дерзнул он сказать «в свободе», дабы не приняли его за гугенота²¹. Кабы все так следили за своими речами, меньше было бы проигранных да подвешенных тяжб...

Явился Александр, бравый удалец, да такой хват, что всех орлеанских дам отхватил. Воистину был я рад, и мозг мой от того расцвел философически, словно нахлобучили мне утешение: ведь доносили нам, что он убит, — и мы о том ему сказали, а он давай смеяться извиняться и поведал нам, что и впрямь бился с врагом, но убит не был, а в доказательство есть тому очевидцы. Отослал он нас к Афтонию²², секретарю своему, каковой нам открыл причину его отсутствия, а была она в том, что он путешествовал, дабы поглядеть на всякого рода мудрецов, а добравшись до гимнософистов²³, гостевал у них с такою пользой, что вернулся ученым — ведь изобрел он, следуя их максимам, о-де-шоссе²⁴ без гульфика — на-

²⁰ Гийом Алей — Гийом Маршан (ок. 1550 — ок. 1605), или мэтр Гийом, шут Генриха IV и автор ряда популярных памфлетов и бурлескных брошюр. Непременным атрибутом его гротескного одеяния было длинное красное платье [Savare 1969].

²¹ Аллюзия на богословскую проблему свободы воли, в частности, на знаменитый спор между Эразмом Роттердамским и Лютером. Комизм ситуации в том, что именно Лютер выступал за несвободу воли.

²² Афтоний Антиохийский — греческий софист, ритор и баснописец конца III — IV в.

²³ Гимнософисты — греческое название индийских мудрецов. О встрече Александра Македонского с гимнософистами в Пенджабе писал Плутарх в «Сравнительных жизнеописаниях» (Александр, 64–65), а также Страбон в «Географии», Арриан в «Анабасисе Александра» и Климент Александрийский в «Строматах».

²⁴ О-де-шоссе — короткие штаны, которые надевались поверх шоссос, чулок-трико, изначально служивших также обувью. В Швейцарии и Венеции гульфики никогда не были в обычае: мужские штаны открывались сзади (ср. Рабле, «Гаргантюа», гл. XX, где такие штаны — *à la martingale*, по-мартигальски, от прованского города Мартиг, — названы «подъемным мостом зада»).

зло туркам и во благо венецианцам и швейцарцам. В свидетельство чему приво-
дил он нам вывезенную оттуда прекрасную вещь — сеть для ловли ослов высшей
пробы. Мы ничего не поняли, и тут вынул он из рукава и нам показал отменную
и изящную святую фату, каковая в католическом смысле толкуется как «силки для
рогоносцев».

Не забуду и великого нашего Бодена²⁵, каковой первым из смертных и вперекор
всякому природному порядку, с отрядным искусством и великим изворотом
ума средь бела дня и на глазах у всех снял мерку с дьявола и сшил ему одеяние,
в коем он и доныне ходит, как мы видим. Да не обидятся древние! подобного, да
и многих иных вещей, никогда они не умели и вовек не сумеют. Коли не верите,
ступайте в ад, да найдите там черта, одетого по новой моде, да покажите мне жи-
вьем и в одежде, а потом спорьте. И это еще не все: ибо, исполнившись состра-
дания к уйме чертей-бедолаг, что доставляют точила служанкам, чтоб тем точить
лясы на утренней мессе, наделил он их дивной выдумкой, извлеченной из древних
архимедовых трудов, и сделал им защитные наколенники, так что черти отныне
преклоняют колена, а прежде не преклоняли из боязни подбить глаза, каковые у
них там помещаются. Вот что такое люди великого умения, духом и умом вели-
кие, как изъясняется Дю Эйян²⁶ в «Карле Великом»! О славное удобство, счастье
дьявольское!

Пифагор у нас глядел молодцом. Походил он на старого судейского из Шатле с
бороною щипача — хотел я сказать, с ошипанной бороною; еще знал он посты-
лые порки благоразумия — говорили о том беспардобные²⁷ шрамы скромности,
приметные по рубцам вероломности. Это он в книге «Изобретений»²⁸ нарек сво-
бодно и без страха еретиками отлучаемыми, как эю с солнцем²⁹, едоков капусты
ложкой.

Плиний прибыл по прибыли почестей, ему положенных: говорят, прошел он
на спор под всеми мостами Рима. Человек он достойный и стоящий, первым при-
думал почитать мочой чужие стены.

Пока стоял приветственный гул, взошел славный Демосфен... «Я все в сбо-
ре», — сказали мы; оттого возрадовались я весьма, поелику непременно я узнаем
много доброго, раз он с нами. Войдя, пустился он рассуждать и нас научил, кто
есть человек порядочный, согласно определению Талмуда: «Порядочный человек
есть тот, кто зад, опорожнившись, подтирает подтиркой, держа оную левой ру-
кой». Аристотель с досады, что не нашел столь прекрасного определения, уто-
пился³⁰, сокрывши от него определение порядочной хозяйки, каковое, как указал

²⁵ Жан Боден (1529 или 1530 — 1596) — знаменитый французский философ, политик
и юрист, автор «Шести книг о государстве» (1576), трактата «О демонии колдунов»
(1580) и др.

²⁶ Бернар де Жирар, сеньор дю Эйян (1535–1610) — историограф Карла IX и Генриха
III, автор «Общей истории королей Франции от Фарамонда до Карла IX» (1576), первого
полного свода французской истории на национальном языке.

²⁷ В оригинале *morboliantes*, выдуманное слово (от франц. *morbid* 'болезненный,
мрачный').

²⁸ Комическая отсылка к трактату итальянского гуманиста Полидора Вергилия (1470–
1555) «Об изобретателях вещей» (*De Rerum inventoribus libri octo*, 1546).

²⁹ При Генрихе III наряду с золотым «эю с солнцем» (т. е. с изображением солнца над
коронай) начали чеканить приравненную к нему серебряную монету.

³⁰ Согласно легенде, Аристотель утопился в проливе Эврип, отделяющем остров Эвбею
от Беотии, впад в отчаяние из-за невозможности разгадать природу приливов и отливов.

Чириако Строщи³¹, заключено в его «Экономиках»: «Порядочная хозяйка есть та, кто, подтерев зад, бумагу сложит в поясной мешочек, сохранив ее на другой раз или на обертку засахаренных фруктов для прелестниц».

Теперь ничто нам не грозит: мы все на месте, ибо папаша Рабле уже внутри. Кто явится позже, для тех задняя дверь — позднему гостю парша да кости! Ну, засранец, что скажешь? А я скажу: кто веселится нашим дурачествам, подобны врачам, что разглядывают да расклеивают испражнения других, таких же, как мы, тетерь, хоть и не любят, чтоб называли их индейскими петухами да курами Бреда. Храни Бог всех петушков, цыпочек и цыплят, аминь! Да считайте прилежно дни, оттого что ровно через двести три года, десять месяцев, семь дней, девятнадцать часов, сорок минут и три секунды Великий Стеганографик³² наново переложит книгу сию по причине смены веры.

Всяк, усевшись согласно парафразе достоинства своего, погрузил в сон свою славу, дабы сохранить место, равное у всех до самых подметок. И каждый, распустив перья скромности, разместил особу свою согласно памяти о былом своем положении. Разве что кардинал Кузанский, оказавшись обок Яна Гуса³³, так хохотал, что едва не вычихал всю репутацию свою. И оттого немного спятил, но ни крошки бесчестья не уронил на прочих кардиналов, да и пастора ни одного не принизил.

И оттого, что намеренность судит всех и обо всем, избрали мы Благонамеренность восседать во главе стола в судейском платье. Мы же были пред ней, дабы выказать умы наши. Потому и я там был и сидел не хуже других, раз у меня есть зад, — а без зада никто б и не заседал меж почтенных людей.

11. Последняя пауза

Итак, двинемся к заключению — и знайте все вы, кто узрит драгоценные сии реликты сокровищ мира, что должно вам держать сие творение в чести; а коль не достанет вам сил держать, тащите его туда, или толкайте, или катите, либо уложите в благоговение. Глядите же, чтоб чести той честно перепало поровну всем скромным многоученым людям, каковые сидят на пиру, ровно рождественские гуси на откорме; и не думайте, что сей симпозиум и философский ужин — одна насмешка: достовернее его не бывало на свете, все предметы да приметы, теоремы да проблемы и другое всякое было на нем обсуждено, решено, обнаружено, изложено и с совершенным тщанием разобрано, поелику были они там обгово-

³¹ Чириако Строщи (1504–1565) — итальянский гуманист, философ, математик и архитектор, автор комментариев к Аристотелю. Прославился написанными им по-гречески и по-латыни IX и X книгами «Политики» (1562), которые в последующие два столетия включались в аристотелевский корпус.

³² Термин «стеганография» (способ передачи информации, при котором сам факт передачи держится в тайне) был введен немецким аббатом-бенедиктинцем Иоганном Тритемием в одноименном трактате (ок. 1499, опубл. 1606). Под «Великим Стеганографиком» имеется в виду Бог, который, согласно французскому криптографу и алхимику Блезу де Виженеру, дал Моисею скрижали, «писанные столь темными и путанными буквами, что можно было их читать во всех направлениях <...> они суть истинная Стеганография» [Blaise de Vigenère 1586: f. 132 r°]. Бероальд назвал «Стеганографическим собранием» предисловие к своей обработке «Гипнэротомехии Полифила» Франческо Колонны.

³³ Николай Кузанский (1401–1464), крупнейший немецкий теолог и философ-неоплатоник, был кардиналом Римской католической церкви, папским легатом и генеральным викарием Папской области. Ян Гус (1369–1415), проповедник и идеолог чешской Реформации, был сожжен в Констанце как еретик.

рены, ошкурены, очищены, во все стороны повернуты и поняты, притом со всей учтивостью, какой взнуданы были господа пирующие, кои, однако, слыли, слывут и будут слыть учеными и мудреными, — впрочем, все пребывали они в столь здравом уме, что не преминули с него соскочить; чего и вам желаю, аминь!

Глядели они во все глаза, словно собаки, ищущие блох. За три су укрепили разум свой на целый ливр, возведя в нем за бесценок аркбутаны³⁴ памяти. Друзья наши и вся прекрасная и премудрая компания восседали посреди залы рядком, да тем же порядком и способом, каким чествовала царица Савская своих принцев в Мероз³⁵, когда пришла ей охота показать свою мудрость. Когда б увидели вы сей люд в столь распрекрасном порядке, сказали бы и решили, что пред взором вашим славная конгрегация, радостная и святая, будто шайка прелатов.

И чем занималось столько честного досужего народу? И впрямь, что мы там делали? Говорили, ели, пили, шикали, умолкали, шумели, возражали, сходились, смеялись, зевали, внимали, спорили, плевали, сморкались, удивлялись, изумлялись, восхищались, трунили, бубнили, слушали, путали, разъясняли, препирались, соглашались, поднимали кубки, кутили, примечали, трепыхались, толкались, тихо кричали, во весь голос молчали, насмехались, бурчали, догадывались, спохватывались, удовлетворялись, бездельничали, сомневались, опасались, поумнели, сделали, преуспели.

Что же из того вышло? Вышел сей ученый монумент, сей ценнейший мемориал, сей веселый свод совершенства, сие лекарство от всякой беды, сие точило обходительности, сие СРЕДСТВО ПРЕУСПЕТЬ, неповторимый бревиарий решений окончательных, всеобщих и частных; чтоб ему перечить, не может быть речи, бесильны против него любые гиперболы и обвинения в лживости. Посмейте только сказать, что у вас они есть, змеи подкожные, все бы вам реформировать да регулировать! Вы же, приспешники истинных кардинальных добродетелей³⁶, ненавистные праздности, те, кому более по нраву забавляться пением, нежели дурными мыслями да бесполезной тратой времени, имейте в виду: хватайте доброе сие сочинение — «сочинением» именуется оно потому, что нет в нем ни капли бесчинства, а полно оно одной лишь истиной, как прекрасный стакан добрым вином. Стакан и том в том сходны, что оба имеют объем, — у стакана, правда, он невелик, словно эпитома тома, а объемистый том есть благословенная сорокаведерная бочка. У кого отличные обширные библиотеки полны подобных томов, тот весь мир сделает *victus*³⁷, сколь бы тот ни был учен.

Перевод с французского и примечания И. К. Стаф

³⁴ Аркбутан — наружная каменная полуарка, опора в готическом соборе.

³⁵ Согласно Иосифу Флавию («Иудейские древности», II.10.2) и Страбону («География», XVII.1.5), Камбиз II, захватив в VI в. до н. э. древний нубийский город Саба (Сава), столицу легендарного царства, переименовал его в Мероз в честь своей умершей жены (или сестры). Эпизод с чествованием царицей своей знати отчасти перекликается с одной из сур Корана, «Ан-Намль» («Муравьи», 27:24–35).

³⁶ Учение о четырех кардинальных христианских добродетелях — мужестве (*fortitudo*), справедливости (*iustitia*), умеренности (*temperantia*) и благоразумии (*prudentia*), — восходящее к Амвросию Медиоланскому, получило наиболее полное развитие в «Сумме теологии» Фомы Аквинского.

³⁷ *Victus* (лат. «побежден») — формула схоластического диспута, которой один из школьников признает себя побежденным.

Источники

- Béroalde de Verville 2006 — *Béroalde de Verville*. Le Moyen de parvenir / Ed. établie et annotée par M. Renaud. Paris: Gallimard, 2006.
- Blaise de Vigenère 1586 — *Blaise de Vigenère*. Traicté des chiffres ou secretes manieres d'escire. Paris: Abel l'Angelier, 1586.
- Guazzo 1574 — *Guazzo S.* La Civil conversazione [1574] // Biblioteca Italiana. URL: <http://www.bibliotecaitaliana.it/testo/bibit000235>.
- Niceron 1736 — *Niceron J.-P.* Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la république des lettres, avec un catalogue raisonné de leurs ouvrages. T. 34. A Paris: chez Briasson, libraire, 1736.
- Sorel 1628 — *Sorel Ch.* Berger extravagant. Ou parmy des fantaisies amoureuses l'on void les impertinences des Romans & de la Poësie. Troisième partie. Paris: Toussaint de Bray, 1628.
- Vaugelas 1690 — *Vaugelas C. F. de.* Nouvelles remarques de M. de Vaugelas sur la langue française. Ouvrage posthume / Avec des Observations de M.***, Avocat au Parlement. Paris: G. Desprez, 1690.
- Voiture 1659 — *Voiture V.* Les lettres de M. de Voiture. Amsterdam: Chez Jean de Ravensteyn, 1659.

Литература

- Лурье 1970 — *Лурье С. Я.* Демокрит. Л.: Наука, 1970.
- Чекалов 2001 — *Чекалов К. А.* Маньеризм во французской и итальянской литературах. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001.
- Fanlo 2013 — *Fanlo J.-R.* L'anonymat dans le *Moyen de parvenir* de Béroalde de Verville // Littératures classiques. No. 80. 2013/1. P. 297–307.
- Kenny 1992 — *Kenny N.* Le Moyen de parvenir: The Earliest Known Edition, Its Date and the Woman Who printed it // Studies on Béroalde de Verville / Ed. by M. J. Giordano. Paris; Seattle; Tübingen: Papers on French Seventeenth Century Literature, 1992. P. 21–41.
- Sainéan 1927 — *Sainéan L.* Problèmes littéraires du seizième siècle. Le Cinquième livre. Le Moyen de parvenir. Les Joyeux devis. Paris: E. de Boccard, 1927.
- Saulnier 1944 — *Saulnier V.-L.* Etude sur Béroalde de Verville. Introduction à la lecture du *Moyen de parvenir* // Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. Vol. 5. 1944. P. 209–326.
- Savare 1969 — *Savare J.* Maître Guillaume, fils d'apothicaire et bouffon de roi (XVII siècle) // Revue d'histoire de la pharmacie. No. 202. 1969. P. 401–410.

References

- Chekalov, K. A. (2001). *Man'erizm vo frantsuzskoi i ital'ianskoi literaturakh* [Mannerism in French and Italian literature]. Moscow: IMLI RAN; Nasledie. (In Russian).
- Fanlo, J.-R. (2013). L'anonymat dans le *Moyen de parvenir* de Béroalde de Verville. *Littératures Classiques*, 80, 297–307. (In French).
- Kenny, N. (1992). *Le Moyen de parvenir*: The earliest known edition, its date and the woman who printed it. In M. J. Giordano (Ed.). *Studies on Béroalde de Verville*, 21–41. Paris: Papers on French seventeenth century literature.
- Lur'e, S. Ia. (1970). *Demokrit* [Democritus]. Leningrad: Nauka. (In Russian).
- Sainéan, L. (1927). *Problèmes littéraires du seizième siècle. Le Cinquième livre. Le Moyen de parvenir. Les Joyeux devis*. Paris: E. de Boccard. (In French).
- Saulnier, V.-L. (1944). Etude sur Béroalde de Verville. Introduction à la lecture du *Moyen de parvenir*. *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 5, 209–326. (In French)
- Savare, J. (1969). Maître Guillaume, fils d'apothicaire et bouffon de roi (XVII siècle). *Revue d'Histoire de la Pharmacie*, 202, 401–410. (In French).

Информация об авторе

Ирина Карловна Стаф

*кандидат филологических наук
старший научный сотрудник,
Институт мировой литературы
им. А. М. Горького РАН
Россия, 121069, Москва, ул. Поварская,
д. 25а
Тел.: +7 (495) 690-50-30
✉ irina.staf@gmail.com*

* * *

Information about the author

Irina K. Staf

*Cand. Sci. (Philology)
Senior Research Fellow,
A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Science
Russia, 121069, Moscow, Povarskaya Str.,
25a
Tel.: +7 (495) 690-50-30
✉ irina.staf@gmail.com*

А. В. Голубцова

ORCID: 0000-0002-1286-7707
✉ ana1294@yandex.ru

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

НОВЫЙ ПЕРЕВОД «ЗАПИСОК ИЗ ПОДПОЛЬЯ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО КАК РЕЗУЛЬТАТ СОВМЕСТНОЙ РАБОТЫ РОССИЙСКИХ И ИТАЛЬЯНСКИХ ИССЛЕДОВАТЕЛЕЙ

*Рецензия на: Dostoevskij F. M. Scritti dal sottosuolo / A cura di
T. A. Kasatkina, E. Mazzola. — [Brescia]: Editrice La Scuola, 2016. —
332 p. — (Orso blu; 84).*

*Для цитирования: Голубцова А. В. Новый перевод «Записок из подполья»
Ф. М. Достоевского как результат совместной работы российских и итальянских
исследователей // Шаги/Steps. Т. 6. № 3. 2020. С. 325–330. DOI: 10.22394/2412-
9410-2020-6-3-325-330.*

Благодарности. Рецензия написана при финансовой поддержке гранта РФФИ
18-012-90044 «“Записки из подполья” Ф. М. Достоевского и проблема “подпольно-
го человека” в культуре Европы и Америки конца XIX — начала XXI вв.»

*Рецензия поступила в редакцию 20 марта 2020 г.
Принято к печати 30 марта 2020 г.*

A. V. Golubtsova

ORCID: 0000-0002-1286-7707
✉ ana1294@yandex.ru

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

A NEW TRANSLATION OF FYODOR DOSTOEVSKY'S NOTES FROM UNDERGROUND AS A RESULT OF JOINT WORK BY RUSSIAN AND ITALIAN RESEARCHERS

*A review of: Dostoevskij, F. M. (2016). Scritti dal sottosuolo
(T. A. Kasatkina, E. Mazzola, Eds.) [Brescia]: Editrice La Scuola.
(Orso blu; 84). 332 p. (In Italian).*

To cite this review: Golubtsova, A. V. (2020). A new translation of Fyodor Dostoevsky's *Notes from Underground* as a result of joint work by Russian and Italian researchers. *Shagi / Steps*, 6(3), 325–330. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-325-330.

Acknowledgements. The review was written with the support of RFBR grant no. 18-012-90044 “*Notes from Underground* by F. M. Dostoevsky and the problem of ‘underground man’ in the culture of Europe and America of late 19th — early 21st centuries”.

Received March 20, 2020

Accepted March 30, 2020

В 2016 г. в издательстве «La Scuola» вышел новый перевод «Записок из подполья» Ф. М. Достоевского, выполненный лингвистом и преподавателем Еленой Маццолой при участии Т. А. Касапкиной — российского специалиста по творчеству Достоевского. «Записки из подполья» входят в число произведений Достоевского, оказавших определяющее воздействие на рецепцию русского классика за рубежом и принесших ему славу предтечи экзистенциализма и выразителя стихийной, разрывающейся противоречивыми страстями «русской души», о которой писал еще Э. М. Де Вогюэ в знаменитом «Русском романе» (1886). В Италии вплоть до конца 1910-х годов «Записки из подполья» были известны в основном во французских переводах и адаптациях. Первый итальянский перевод, выполненный славистом Этторе Ло Гатто в 1919 г., в целом сохранял верность содержанию оригинала, хотя и в недостаточной степени отражал своеобразие авторского стиля: переводчик явно ставил своей задачей как можно яснее передать смысл текста и максимально приблизить произведение Достоевского к итальянскому читателю. На данный момент существует более десяти переводов «Записок» на итальянский язык, в том числе изданных в 2000–2010-е годы, что говорит о неослабевающем интересе к этому произведению итальянских читателей, переводчиков и издателей. В течение ста лет переводчики с большим или меньшим успехом пытаются отразить стилистические особенности «Записок», исправить неточности и неясности предыдущих изданий, однако текст Достоевского, несмотря на свой небольшой объем, все еще заключает в себе немало загадок: Т. А. Касапкина в предисловии к новому переводу справедливо называет «Записки» одним из «самых непонятых» за рубежом произведений Достоевского (р. 7), поскольку авторы переводов, тщательно сохраняя внешнюю канву — «диагноз», поставленный обществу, — упускают из виду глубинный слой смыслов — «лекарство, которое автор включает в текст в виде реминисценций и скрытых цитат» (р. 8). Эту фундаментальную лакуну и стремится заполнить новый перевод.

Уже заглавие книги — «*Scritti dal sottosuolo*» — резко противоречит сложившейся переводческой традиции. В первом итальянском издании в переводе Э. Ло Гатто [*Dostoevskii 1919*] жанровое обозначение «записки» передано как *lettere*, однако впоследствии наибольшее распространение получает перевод *memorie*. Слово *lettera* ‘письмо’ обозначает конкретный речевой жанр с определенными стилистическими и композиционными характеристиками, не свойственными жанру записок, который предполагает высокую степень формальной свободы. Традиционный вариант *memorie* (реже *ricordi*) ‘вос-

поминания, мемуары⁷ задает восприятие текста как относящегося к прошлому, в то время как «Записки из подполья», несмотря на многочисленные отсылки к прошлым событиям, описывают состояние современного сознания. Сам Достоевский в примечании к «Запискам» подчеркивает их актуальность: «...такие лица, как сочинитель таких записок, не только могут, но даже должны существовать в нашем обществе <...> Это — один из представителей еще доживающего поколения» [Достоевский 1973: 99]. Поэтому Е. Маццола, отказываясь от общепринятого перевода «*Memorie dal/del sottosuolo*», предлагает радикально новый вариант. Итальянский термин *scritti*, которым может обозначаться любой написанный текст, сохраняет принцип тематической, стилистической и композиционной свободы, свойственной жанру записок. Как следует из самого текста Достоевского, переводческое решение Е. Маццолы, идущее вразрез с существующей традицией, в большей степени соответствует авторскому замыслу.

Заслуживает внимания история появления новой трактовки «Записок из подполья»: она стала результатом коллективной работы над текстом Достоевского в рамках летней школы для преподавателей литературы и философии «Введение в аналитико-синтетическое чтение произведений литературы», проведенной под руководством Т. А. Касаткиной в 2013 г. в г. Сестола. Этот факт повлиял на структуру книги, где собственно перевод снабжен богатым аналитическим аппаратом. В предисловии Т. А. Касаткина объясняет необходимость нового перевода «Записок из подполья», делает важные замечания относительно мировоззрения Достоевского и проблем, занимавших его в период создания повести: необходимым условием понимания текста является понимание ключевой для автора концепции свободы и личного выбора человека — выбора, который каждое мгновение заново определяет облик мира, колеблющегося между Раем и Адом.

Особый интерес представляет теоретический раздел, озаглавленный «“Записки из подполья” как христианский текст» («*Gli Scritti dal sottosuolo come testo cristiano*»), в котором формулируется и применяется на практике метод чтения и, шире, познания, основанный на отношении «субъект — субъект» (в отличие от субъектно-объектного метода, обычно используемого в научных исследованиях), когда чтение строится как диалог с текстом и его автором, понимаемым как «другой», как полноправный субъект, а не простое отражение мыслей и чувств читателя. Метод, предложенный Т. А. Касаткиной, предполагает «медленное» чтение с вниманием к каждой детали как неотъемлемой функциональной части художественного целого. При этом отправной точкой анализа становятся те элементы, которые вызывают затруднения при интерпретации: «...анализ текста может начинаться с какой угодно детали, поскольку если все частицы текста связаны друг с другом, потянув за ниточку одной детали, мы распутаем весь смысл <...> и лучше всего начинать с тех мест, которые *вызывают у нас наибольшее недоумение*, то есть буквально с моментов, <...> которые непонятно почему и зачем присутствуют в данном тексте. Наше непонимание указывает, что речь идет об *узловой точке* (курсив оригинала. — А. Г.), а обычно, если автор оставляет в своем тексте *узел*, он делает это не случайно» (р. 199–200). В качестве вспомогательного инструмента исследовательница привлекает два других текста, созданных в тот же период, что и «Записки», и изначально не предназначавшихся для публикации: «Маша лежит на столе...» (размышления над гробом умершей жены) и «Социализм и христианство». Переводы этих текстов, позволяющих яснее раскрыть некото-

рые ключевые темы «Записок», также приведены в книге и составляют часть аналитического аппарата.

В свете предлагаемого метода чтения, опирающегося на анализ отдельных «узловых точек», определяющее значение приобретает точность перевода. Многочисленные итальянские переводчики «Записок из подполья», сталкиваясь с самыми разнообразными трудностями, от особенностей авторского стиля до скрытых цитат, допускают неточности, напрямую влияющие на правильность интерпретации текста. Неудачные или спорные решения могут быть обусловлены как недостаточно глубоким пониманием оригинала, так и сложившейся традицией перевода тех или иных терминов. Яркой иллюстрацией значимости отдельной детали, непосредственно влияющей на интерпретацию текста, является фраза из первой главки первой части «Записок», вызывающая затруднения не только у итальянских переводчиков, но и у русских читателей: «Мне говорят, что климат петербургский мне становится вреден и что с моими ничтожными средствами очень дорого в Петербурге жить. Я всё это знаю, лучше всех этих опытных и премудрых советчиков и покивателей знаю» [Достоевский 1973: 101]. Слово *покиватели*, как отмечает Т. А. Касаткина (р. 215), отсылает к церковнославянскому тексту Евангелий, повествующему о страданиях распятого Иисуса («Мимоходящий хуляху Его, покивающие главами своими», Мф 27:39; Мк 15:29). Цитата из Евангелий в данном фрагменте устанавливает на первый взгляд парадоксальную связь между героем «Записок» и Христом (эта ассоциация не случайна и поддерживается другими деталями данного фрагмента — см., например, р. 215–216). В итальянских версиях Библии в соответствующих пассажах используется глагол *scuotere* ‘качать, трясти’, но ни в одном из распространенных итальянских переводов «Записок» не делается попытки передать эту скрытую цитату: вероятно, переводчики не распознают цитату как таковую, воспринимая ее как авторский неологизм, что вполне объяснимо, учитывая специфику стиля Достоевского. В первом итальянском переводе авторства Э. Ло Гатто читаем: «saggi che scrollano la testa» (мудрецы, качающие головами) [Dostoevskii 1919: 6]. Переводчик не пытается отразить даже чисто стилистические особенности оригинала, ограничиваясь приблизительной передачей смысла, для чего выбирает нейтральное выражение, указывающее на движение головой из стороны в сторону. В переводе Альфредо Полледро 1942 г. использовано существительное *tentennoni* [Dostoevskij 1955: 8], образованное от глагола *tentennare* ‘покачивать’; переводчик пытается сохранить словообразовательную модель оригинала, однако итальянское слово *tentennone*, в семантике которого содержится указание на колебания как признак нерешительности, добавляет в перевод новые оттенки смысла, отсутствующие в тексте Достоевского. Переводчик Игорь Сибальди в 1987 г. прибегает к описательному переводу, трактуя движение головой как знак отрицания: «quelli che mi fan segno di no con la testa» (те, кто качает мне головой в знак отрицания) [Dostoevskij 2018: 12]. Большинство переводов предлагают практически повторяющие друг друга варианты: «consiglieri pieni d’esperienza e di saggezza» (советчики, исполненные опыта и мудрости) у Томмазо Ландольфи [Landolfi 1948: 505]; «esperti, saggiissimi e sentenziosi consiglieri» (знающие, мудрейшие и любящие поучать советчики) у Джанлоренцо Пачини [Dostoevskij 1974: 206]; «esperti e savissimi consiglieri dall’aria saccente» (знающие и мудрейшие советчики, имеющие умный вид) у

Эмануэлы Гверчетти [Dostoevskij 1992]; «esperti e saggissimi consiglieri» (знающие и мудрейшие советчики) у Милли Мартинелли [Dostoevskij 1995]. Паоло Нори в издании [Dostoevskij 2012] к тому же допускает неточность на синтаксическом уровне, еще сильнее искажая смысл фразы: «Io, queste cose, le so; tutti questi esperti e saggissimi consiglieri e aiutanti, li conosco, io» (Я все это знаю; и знаю я всех этих знатоков и мудрых советчиков и помощников). Таким образом, в изданиях, вышедших после Второй мировой войны, явно прослеживается тенденция к трактовке слова *покиватели* как синонима «премудрых советчиков». Е. Маццола же вновь нарушает сложившуюся традицию, приводя почти дословную цитату из Евангелия «chi va scuotendo il capo» (р. 25), которая может быть опознана итальянским читателем как таковая. Тем самым переводчик восстанавливает утраченный пласт библейских смыслов, существенно меняющий восприятие «Записок из подполья».

Добываясь максимальной точности, Е. Маццола нередко принимает смелые переводческие решения, которые могут вызвать у читателя неоднозначную реакцию. Именно такой случай представляет собой перевод выражения «дойти до последней стены»: «...наслаждение было тут именно от слишком яркого сознания своего унижения; оттого, что уж сам чувствуешь, что до последней стены дошел» [Достоевский 1973: 102]. Представляется, что большинство итальянских переводчиков не вполне осознают, что в русском языке это выражение не является устойчивым и привлекает к себе внимание читателя. Более того, они не замечают, что неоднократно повторяющееся в тексте слово *стена* является одним из ключевых концептов «Записок из подполья» и связано с представлениями Достоевского об экзистенциальном положении современного человека и о границах его бытия. Поэтому переводчики предпочитают передавать выражение «дойти до последней стены» более привычными устойчивыми сочетаниями: у Э. Ло Гатто мы встречаем вариант «до последней ступени» (all'ultimo gradino) [Dostoevskii 1919: 7], у А. Полледро, Т. Ландольфи и Дж. Пачини — «до последнего предела» (all'ultimo limite) [Dostoevskij 1955: 10], ал лимите estremo [Landolfi 1948: 507; Dostoevskij 1974: 208], у П. Нори — «до последней стадии» (all'ultimo stadio [Dostoevskij 2012]). И. Сибальди, М. Мартинелли и Э. Гверчетти меняют саму структуру фразы, переводя словосочетание «дойти до последней стены» как «достигнуть дна» (aver toccato il fondo [Dostoevskij 2018: 17; Dostoevskij 1992; Dostoevskij 1995]). Е. Маццола же, осознавая и стилистическую, и, главное, смысловую значимость выражения, переводит его буквально — «до последней стены» (all'ultimo muro) (р. 27), в нарушение сложившейся традиции сглаживания «шероховатого» стиля Достоевского. В результате на итальянском языке фраза начинает звучать так же необычно, как и на русском. Сама эта необычность служит для читателя сигналом, что на слово *стена* здесь следует обратить особое внимание, что позволяет минимизировать смысловые потери при переводе.

Новый перевод, ставший результатом скрупулезной коллективной работы по анализу текста Достоевского, заполняет целый ряд важных лакун в итальянской рецепции «Записок из подполья», существенно дополняя и уточняя традиционную интерпретацию повести. Разумеется, издание не лишено недостатков, в нем встречаются и откровенные ошибки (например, перевод слова *негодяи* как *imbecilli* ‘глупцы’ — р. 24), и спорные переводческие решения (например, трактовка слова *непотребная* во фразе «гадкая, непотребная муха» как *inutile* ‘бесполезная’ — р. 79), однако в целом перевод вполне соответствует поставленной

задаче — уточнить и обогатить восприятие текста Достоевского для итальянской культуры, выявив скрытые, неочевидные для современного читателя (не только итальянского, но и русского) смысловые уровни «Записок из подполья». Оригинальные и в большинстве своем удачные переводческие решения говорят не только о мастерстве, но и о недюжинной интеллектуальной смелости, позволяющей переводчику и консультанту отказываться от привычных схем, освященных многолетней традицией итальянской рецепции «Записок». Обширный аналитический аппарат, в отличие от традиционного комментария, не только выполняет чисто информативную функцию, но и, что гораздо важнее, служит отправной точкой для дальнейшей самостоятельной работы над текстом, поэтому новое итальянское издание «Записок из подполья» может быть интересно в том числе русским переводчикам, преподавателям и филологам. Радикально новый подход к классическому тексту выделяет эту книгу из множества однотипных переводов, превращая ее в уникальное издание, которое могло родиться только в результате сотрудничества итальянских и русских специалистов.

Источники

- Достоевский 1973 — *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 5 / Тексты подгот. и примеч. сост. Е. И. Кийко. Л.: Наука. Ленингр. отд-е, 1973.
- Dostoevskii 1919 — *Dostoevskii F.* Lettere dal sottosuolo / Trad. di E. Lo Gatto. Napoli: L'editrice italiana, 1919.
- Dostojevskij 1955 — *Dostojevskij F.* Memorie del sottosuolo / A cura di A. Polledro, pref. di L. Ginzburg. Torino: Einaudi, 1955.
- Dostoevskij 1974 — *Dostoevskij F.* Il romanzo del sottosuolo / A cura e con un saggio di G. Pacini. Milano: Feltrinelli, 1974.
- Dostoevskij 1992 — *Dostoevskij F.* Memorie dal sottosuolo / Intr. di F. Malcovati; trad. di E. Guercetti. Milano: Garzanti, 1992. Ed. digitale.
- Dostoevskij 1995 — *Dostoevskij F.* Memorie dal sottosuolo / Trad. di M. Martinelli, intr. di A. Moravia. Milano: Rizzoli, 1995. Ed. digitale.
- Dostoevskij 2012 — *Dostoevskij F.* Memorie del sottosuolo / Trad. di P. Nori. Roma: Voland, 2012. Ed. digitale.
- Dostoevskij 2018 — *Dostoevskij F.* Memorie dal sottosuolo / A cura di I. Sibaldi. Verona: Mondadori, 2018.
- Landolfi 1948 — *Narratori russi* / A cura di T. Landolfi. Milano: Bompiani, 1948.

* * *

Информация об авторе

Анастасия Викторовна Голубцова
кандидат филологических наук
старший научный сотрудник,
Институт мировой литературы
им. А. М. Горького РАН
Россия, 121069, Москва, ул.
Поварская, д. 25а
Тел.: +7 (495) 690-50-30
✉ ana1294@yandex.ru

Information about the author

Anastasia V. Golubtsova
Cand. Sci. (Philology)
Senior Researcher,
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
✉ ana1294@yandex.ru

Н. Л. Дмитриева

ORCID: 0000-003-1925-3721

✉ ninalvovna@mail.ru

*Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН
(Россия, Санкт-Петербург)*

«ПЕРЕСЕЛЕНИЕ ДУШ ИЗ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ В РУССКИЙ»: РУССКАЯ ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ ПРАКТИКА ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XIX в.

Рецензия на: Из истории русской переводной художественной литературы первой четверти XIX века: Сб. ст. и материалов / [Редкол.: В. Е. Багно и др.]. — СПб.: Нестор-История, 2017. — 456 с.

Для цитирования: Дмитриева Н. Л. «Переселение душ из иностранных языков в русский»: русская переводческая практика первой четверти XIX в. // Шаги / Steps. Т. 6. № 3. 2020. С. 331–337. DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-331-337.

Рецензия поступила в редакцию 18 марта 2020 г.

Принято к печати 30 марта 2020 г.

N. L. Dmitrieva

ORCID: 0000-003-1925-3721

✉ ninalvovna@mail.ru

*Institute of Russian Literature (Pushkinsky Dom),
Russian Academy of Sciences (Russia, St. Petersburg)*

“MIGRATION OF SOULS FROM FOREIGN LANGUAGES INTO RUSSIAN”: RUSSIAN TRANSLATION PRACTICES IN THE FIRST QUARTER OF THE 19TH CENTURY

A review of: Bagno, V. E. et al. (Eds.) (2017). *Iz istorii russkoi perevodnoi khudozhestvennoi literatury pervoi chetverti XIX veka: Sbornik statei i materialov* [From the history of Russian translated fiction in the first quarter of the 19th century: collection of articles and materials]. St. Petersburg: Nestor-Istoriia. 456 p. (In Russian).

To cite this review: Dmitrieva, N. L. (2020). "Migration of souls from foreign languages into Russian": Russian translation practices in the first quarter of the 19th century. *Shagi / Steps*, 6(3), 331–337. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2020-6-3-331-337.

Received March 18, 2020

Accepted March 30, 2020

Рецензируемый сборник статей и материалов, подготовленный в Институте русской литературы (Пушкинском Доме) РАН, является продолжением издания [Левин 1995–1996]. Вершинные достижения русского переводческого искусства исследованы, описаны, в значительной степени осмыслены. Однако, как пишут авторы предисловия к сборнику — В. Е. Багно и М. Ю. Коренева, — все эти исследования, в основном ориентированные на устоявшийся ретроспективный «канон» мировой литературы, часто не отражают реальную картину приоритетов и пристрастий той или иной эпохи. Фронтальное изучение отдельных моментов в истории переводной литературы, особенностей рецепции в разные периоды произведений европейских авторов позволяет понять, как происходило движение от «жанрового мышления» XVIII в. к «стилевому мышлению» конца XVIII — начала XIX в., а от «стилевого» — к «индивидуально-авторскому». «Культурная синхронизация» отечественной словесности с европейской, поиски способов самоидентификации в контексте мировой литературы — все это формирует «культурную биографию» России. Перевод — неотъемлемая часть национальной литературы. Историческое развитие строится из частных случаев, и потому важны отдельные материалы, позволяющие выстроить общую картину. Во второй половине 1820-х — начале 1830-х годов появляются новые тенденции в развитии русского перевода, что связано, в частности, с новым подходом к переводческой работе П. А. Вяземского. В предисловии к своему переводу романа Б. Константа «Адольф» Вяземский объяснял, что стремится сохранить «формы» оригинала, наполнив их «запахом», «отзывом чужбины» в противоположность переводчику, который «напитавшись смыслом и духом подлинника, переливает их в свои формы». «Переводы независимые, то есть пересоздания, переселения душ из иностранных языков в русский, имели у нас уже примеры блестящие и разве только что достижимые; так переводили Карамзин и Жуковский» [Вяземский 1984: 128]. Конечно, далеко не всем удалось создать «блестящие примеры», но переводчики первой четверти XIX в. с большим или меньшим успехом стремились передать дух подлинника средствами русского языка.

Статьи, составившие книгу, не представляют собой однородный материал: они разнятся и концептуально, и стилистически. Однако все они посвящены одной теме — переводу, восприятию иноязычной литературы русской словесностью. В конечном счете авторы решают одну задачу: представленные материалы — это фрагменты, из которых складывается картина эволюции переводческой практики в первой четверти XIX в.

Материалы сборника демонстрируют широкий языковой диапазон переводов: от интереса к польским авторам в Харьковском Императорском универ-

ситете (статья **К. Б. Егоровой**) до переводов «Ирландских мелодий» Т. Мура (статья **И. И. Буровой**). В первой четверти XIX в. французская словесность начинает понемногу уступать свои лидирующие позиции. Предметом статьи **К. С. Корконосенко** стал интерес русской печати указанного периода к испанской литературе. Автор, правда, отмечает, что наряду с романом Сервантеса «Дон Кихот» в этот период встречаются «случайные» объекты для перевода. При этом переводы делали с французских или немецких переводов-посредников, поэтические тексты чаще переводили прозой. Первый перевод того же «Дон Кихота» непосредственно с испанского был осуществлен лишь в 1832 г. В начале XIX в. роль французского как языка-посредника по-прежнему оставалась важной; вслед за ним эту роль успешно начал исполнять немецкий. При этом и немецкий язык, и немецкая литература понемногу теснят французские язык и литературу, и это касается не только художественных произведений. Русская философская мысль, обращавшаяся в XVIII в. к сочинениям Вольтера, Фенелона, Монтескье, в начале XIX столетия обращается к немецкой философии. Россия — первая страна, в которой берутся переводить Канта. В 1820-е годы помимо увлечения Кантом становится заметным интерес к Шеллингу, Фихте (этому посвящена статья **Г. А. Тиме** «О переводах философских сочинений в России в 1801–1825 гг.»). Об интересе к немецкой литературе пишет **Р. Ю. Данилевский**. Он обращается к публикациям журнала «Вестник Европы», редакторы которого — Н. М. Карамзин, В. А. Жуковский, В. В. Измайлов, М. Т. Каченовский — «могут считаться основоположниками русской журналистики, ориентированной не просто на информацию, но на художественные связи между Россией и миром» (с. 43). В статье анализируются публикации за период с 1802 по 1830 г., касающиеся германистики; материал представлен с точки зрения читательского интереса в определенные периоды. Как показывает автор, германистика в «Вестнике Европы» не занимала господствующего положения, но немецкая литература, немецкая эстетическая мысль сыграли свою важную роль в русской рецепции, особенно в романтическую эпоху.

Читательские пристрастия в значительной степени мотивируют выбор материала для переводов. Литераторы, в свою очередь, пытаются направлять интерес читателей, но это не всегда удается, во всяком случае не распространяется на широкую аудиторию. **Г. В. Стадников** в статье, посвященной прозе Гёте, отмечает, что Гёте в России — это в первую очередь автор «Вертера». В 1825 г. Н. А. Полевой на страницах «Московского телеграфа» призывал переводчиков обратиться к «Запискам» Гёте: «...положение германской словесности, описываемое Гёте, имеет какое-то разительное сходство с настоящим положением нашей литературы» («Московский телеграф». 1825. Ч. 2. № 5. С. 4). Тогда же в «Сыне Отечества» был опубликован отрывок из «Поэзии и правды» (автор статьи предполагает, что это мог быть ответ Булгарина и Греча их оппоненту Полевому). Однако за первые тридцать лет XIX в. на русском языке появились только отдельные фрагменты из прозы Гёте (единственное заметное явление — перевод Н. М. Рожалина все тех же «Страданий Вертера»). В России Гёте-прозаик остался автором одного романа. Куда более популярным оказался другой немецкий литератор — Август фон Коцебу. **Е. Е. Дмитриева** приводит внушительный список русских переводов его ко-

медий и драм и разбирает феномен Коцебу, которого любили и одновременно ругали, даже презирали. Любопытна противоречивая позиция Гёте, который называл сочинения Коцебу «гнусным вздором», но признавал наличие у него «превосходного», хотя и «неглубокого таланта» (с. 194). Но особой популярностью Коцебу пользовался не у себя на родине, а именно в России: «...в первые десятилетия XIX в. Коцебу устойчиво входит в обиход тех драматургов, которые определяют новое эстетическое сознание эпохи» (с. 196). Творчеством Коцебу увлекались Карамзин, Андрей Тургенев, Жуковский, юные Пушкин и Гоголь и мн. др. Читали Коцебу и в царской семье. Конечно, имело место и скептическое отношение к его сочинениям. Восприятие его пьес как образцов дурного вкуса становится очевидным в 1820-е годы: имя Коцебу делается «метафорой дурного тона» (с. 203). В связи с особенностями переводческой практики эпохи Е. Е. Дмитриева задается вопросом: а знал ли русский читатель/зритель не просто сентиментально настроенного автора, но автора остроумного, умеющего искусно переключать регистры чувствительного в своих творениях? (Тогда закономерен и такой вопрос: почему Коцебу был популярнее в России, чем в Германии, чего требовал вкус российской публики?)

Вообще вопрос о том, какого автора переводчик представляет своим читателям — отнюдь не праздный. Статья **А. Ю. Миролюбовой** посвящена ранней русской рецепции Франческо Петрарки. При том, что Италия (в области изобразительного искусства, театра и архитектуры) была близка и знакома русскому обществу, итальянская литература к началу XIX в. не занимала видного места, и русское общество знакомится с ней опосредованно — через французские и немецкие переводы, через трактаты П.-Л. Женгене и Сисмонди. Сравнение двух переводов из «Канцоньере» Петрарки (выполненных Державиным и Батюшковым) демонстрирует два возможных подхода: один концептуальный, имеющий целью раскрытие смысла, другой представляет попытку передать поэтику итальянского языка. Но так или иначе к 1825 г. в русском восприятии сложился образ Петрарки и его поэзии, окрашенный в сентименталистские и романтические тона, на деле весьма далекий от подлинника. Петрарка в начале XIX в. «был прочитан как свой, вполне романтический поэт. <...> Петрарка попал в надуманную родословную романтиков “унылого” направления. <...> Русских поэтов того времени привлекали лишь некоторые мотивы, которые они, изъясив из общего художественного контекста, вычитали у Петрарки» [Томашевский 1984: 15].

Подобным образом преобладание сентиментального течения в русской литературе обусловило интерес к «Сентиментальному путешествию» Лоренса Стерна. **Н. А. Дроздов**, анализируя историю ранних переводов творчества Стерна, отмечает, что, хотя переводить его начали еще во второй половине XVIII в., в начале XIX в. количество переводов возрастает, а затем интерес к Стерну затихает. В 1824 г. в журнале «Благонамеренный» за подписью «В. К...ий» вышел перевод двух глав из первой части «Сентиментального путешествия». Этот, значительно превосходящий предыдущие перевод был, как пишет Дроздов, «сдвигом культурной парадигмы»: над размышлениями сентиментального толка возобладал юмористический сюжет. История переводов «Сентиментального путешествия» прервалась более чем на 40 лет: следующий перевод появится только в 1865 г.

О «своем», национальном восприятии «чужого» пишет **Е. В. Халтрин-Халтурина**. В практике перевода на русский язык Шекспира в первые десятилетия XIX в. имела место тенденция переводить отдельные фрагменты его сочинений. Эти фрагментарные переводы, как отмечает автор статьи, включены в общественно-политический дискурс эпохи. Таковыми были осуществленные И. М. Муравьевым-Апостолом переводы из «Макбета» и «Генриха V», которые он цитирует в 11-м «Письме из Москвы в Нижний Новгород» («Сын Отечества», 1814). Сравнение контекста употребления Муравьевым-Апостолом этих цитат с тем, как они использовались в британской риторике, позволяет автору утверждать, что «русское восприятие Шекспира развивалось по-своему» (с. 228). Впрочем, отдельно взятые элементы всегда можно использовать по своему усмотрению. Переводчик может смещать акценты по сравнению с оригинальным текстом. **Д. В. Токарев** анализирует два переведенных с французского романа, в которых часть действия происходит в Сибири. В романе Рошель де Бресси (Rochelle de Brécy) Сибирь — место ссылки главного героя; анонимный переводчик убирает такой «сибирский» эпитет, как «прибежище деспотизма и нужды», и Сибирь предстает перед читателем просто как географическое понятие. Второй роман, о котором идет речь в статье, принадлежит перу М.-С. Коттен (той самой, которую читала Татьяна Ларина). В переводе ее текста Сибирь — не пространство «несвободы», а, как пишет Д. В. Токарев, «локус, позволяющий лучше отразить душевные качества героини» (с. 281). Это решение переводчиков было обусловлено цензурными соображениями.

Что движет литератором, берущимся переводить? Поводом может стать, например, литературная борьба. Подобная история изложена в статье **А. В. Волкова**, посвященной тому, как П. И. Голенищев-Кутузов — поэт-архаист, сторонник Шишкова и противник Карамзина — переводил древних и новых авторов. Одной из причин его обращения к творчеству античных классиков была борьба с карамзинской школой; так, в «Предуведомлении от переводчика» к «Творениям Пиндара» Голенищев-Кутузов пишет о «наводнении дурных сочинений и в стихах, и в прозе» (с. 129). Он полагал, что переводы из античных авторов важны для поддержания репутации национальной словесности, а существование разных переводов одного текста ценно как демонстрирующее своего рода соревнование между переводчиками. Для работы с античными текстами, по мнению Голенищева-Кутузова, можно использовать переводы на другие языки (французский, английский, немецкий); так, его перевод «Творений Пиндара» (1804) был выполнен с опорой на французский перевод Жена (P. L. C. Gin).

Помимо статей, посвященных деятельности отдельных авторов, в книге опубликованы новонайденные и неизданные рукописи переводов. Очень увлекательна почти детективная история, ставшая предметом публикации **А. О. Демина**. Речь идет об автографе Н. И. Гнедича из архива Г. Р. Державина в Рукописном отделе Российской национальной библиотеки, представляющем собой перевод рассказа Терамена из трагедии Ж. Расина «Федра». Рукопись интересна не только потому, что является автографом, не обратившим на себя внимание исследователей (в частности, Г. А. Гуковского, изучавшего архив Державина в Публичной библиотеке), но и потому, что текстуально она очень близка опубликованному в «Вестнике Европы» в 1810 г. переводу этого же

фрагмента «Федры» за подписью «А. П.», которую раскрывают как «Алексей Пушкин» (А. М. Пушкин, 1771–1825, переводчик Расина и Мольера). Очевидно, что речь идет о двух редакциях одного текста. Демин делает осторожное предположение, что рукопись первична по отношению к публикации в «Вестнике Европы». Историю автографа Гнедича он связывает с непростыми литературными отношениями Гнедича и Державина, хотя и признает, что загадка полностью не разгадана. Эта непростая коллизия проиллюстрирована сопоставлением двух редакций перевода; параллельно с публикуемым в рецензируемом издании текстом автографа помещен перевод из «Вестника Европы». Еще одна публикация А. О. Демина — переведенные на русский язык стихи Ламартина из архива Державина. Они условно датированы второй половиной 1820-х годов, что совпадает с модой на поэзию Ламартина. То, что автографы переводов находятся в архиве Державина, позволяет предположить, что автора следует искать среди петербургских архаистов. **П. Р. Заборов** публикует перевод одной из самых знаменитых трагедий Вольтера — «Заиры», осуществленный И. Е. Великопольским. Текст представлен по писарской копии 1820–1830-х годов, находящейся в Рукописном отделе Пушкинского Дома. Любопытная особенность переводческой манеры, отмеченная Заборовым, — словотворчество в «славенском духе», предпринятое для нарочитой архаизации языка, при этом некоторые изобретенные переводчиком слова могли быть не вполне понятны русскому читателю той эпохи.

В книге также опубликованы библиографии: «Немецкие материалы в “Вестнике Европы” (1802–1830)» (сост. **Р. Ю. Данилевский**), «Русские переводы Петрарки и упоминания о нем (середина XVIII — первая четверть XIX в.)» (сост. **А. Ю. Миролюбова**), «Переводы драматургии А. Коцебу в России (1792–1827)» (сост. **Е. Е. Дмитриева**), «Переводы английской литературы в России первой четверти XIX в.» (сост. **Н. А. Дроздов**), «Переводы испанской литературы в России первой четверти XIX в.» (сост. **К. С. Корконосенко**).

Источники

Вяземский 1984 — *Вяземский П. А.* От переводчика [предисловие к переводу романа Б. Констана «Адольф»] // Вяземский П. А. Эстетика и литературная критика. М.: Искусство, 1984. С. 122–129.

Литература

Левин 1995–1996 — История русской переводной художественной литературы: Древняя Русь. XVIII век: [В 2 т.] / Отв. ред. Ю. И. Левин. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995–1996.

Томашевский 1984 — *Томашевский Н. Б.* Предисловие // Петрарка Ф. Сонеты, избранные канцоны, секстины, баллады, мадригалы, автобиографическая проза / Предисл. и примеч. Н. Б. Томашевского. М.: Правда, 1984. С. 5–19.

References

Levin, Iu. I. (Ed.) (1995–1996). *Istoriia russkoi perevodnoi khudozhestvennoi literatury: Drevniaia Rus'. XVIII vek*: [History of Russian translated fiction: Ancient Russia. 18th century]. St. Petersburg: Dmitrii Bulanin. (In Russian).

Tomashevskii, N. B. (1984). Predislovie [Preface]. In F. Petrarka [= Petrarca]. *Sonety, izbrannye kantsony, sestiny, ballady, madrigaly, avtobiograficheskaia proza* [Sonnets, selected canzones, sestinas, ballads, madrigals, autobiographical prose], 5–19. N. B. Tomashevskii (Preface, Notes). Moscow: Pravda. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Нина Львовна Дмитриева

*кандидат филологических наук
старший научный сотрудник,
Институт русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН
Россия, 199034, Санкт-Петербург,
наб. Макарова, д. 4
Тел.: +7 (812) 328-19-01
✉ ninalvovna@mail.ru*

Information about the author

Nina L. Dmitrieva

*Cand. Sci. (Philology)
Senior Researcher,
Institute of Russian Literature (Pushkin
Dom), Russian Academy of Sciences
Russia, 199034, St. Petersburg, Makarov
Emb., 4
Tel.: +7 (812) 328-19-01
✉ ninalvovna@mail.ru*

Научный журнал
Academic journal

Шаги / Steps
Shagi / Steps

Т. 6. № 3. 2020

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 10.09.2020

Формат 70×100/16

Объем 23 а. л.

Тираж 500 экз. (1-й завод — 200 экз.)

Отпечатано в типографии РАНХиГС