



# Секция XXII. Сравнительное литературоведение: стилистические аспекты

## Когнитивный, генеративный и коммуникативный потенциал русской поговорки в исторической перспективе

С. В. Алпатов

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

*Формульное текстопорождение и архетипические когнитивные модели фольклорного дискурса*

**Summary.** Certain number of russian proverbs traced from 17th century till nowadays preserve their syntactic structure, lexical composition and cognitive value both inside national discourse and in cross-cultural communication.

Зафиксированные в сборнике 1730 гг. поговорки «Геодезист, не бесись, меряй прямо» и «Геометрия как поветрие – где хочет, там ломают» оправданно ассоциируются с нововведениями Петровской эпохи (в первую очередь, с школьной и академической средой того времени). Однако ритмико-синтаксический изоморфизм, наличие рифменных пар, а также игра двумя рядами смыслов глагола «ломать» (ср. Даль 3.245: *ломаница* – дробь, *ломаная* в церковном пении – 1/8 такта) являются характерными чертами фольклорного красноречия и народной смеховой культуры. Тем самым, данные поговорки могут рассматриваться как примеры адаптации иноязычной лексики в русской школьной и профессиональной речи XVIII столетия.

Школьно-профессиональная среда функционирования указанных поговорок подтверждается, с одной стороны, отсутствием их в широком бытовании, а с другой стороны, реализацией тех же когнитивных моделей «что нам стоит дом построить» и «мастерство не пропьешь» в современном студенческом фольклоре (поговорки типа «Если раньше геодезист был до синевы выбрит и немного пьян, то теперь – пьяный в синьку и вообще не брит», а также байки на тему точных измерений в нетрезвом виде).

Вместе с тем, не следует считать, что историческое движение семантики указанных поговорок было линейным и однонаправленным: адаптация западных культурных моделей точности и аккуратности в контексте русского мира «на глазок и без единого гвоздя».

В русско-немецком разговорнике Т. Фенне 1607 г. фиксируются следующие контексты:

282.2 Весец, весь прямо да не провесь душе свое.

292.3 Не возьми ты на свой душу, отдай ты мой прямо да души твоей не потопаи.

298.1 Не нарови никому да скажи на обе стороны прямо без коловерти.

299.4 Не емли посулу да бесу души не продай.

383.2 Скажи правда от чиста сердца да не возьми на свою душу не утай на своей души.

Тем самым, у новообразованных поговорок обнаруживается исходное формальное «клише», у новых специально-геодезиста и геометра появляется вполне традиционный культурный прототип «весца» и «промежника», а семантически нагруженные предикаты «беситься», «ломать» (мерить криво, как душе угодно) непосредственно помещаются в парадигму «грешить» (ср. *лукавить*, *кривить душой*, а также математический термин *погрешность*). В этой связи существенно, что профессиональная деятельность геодезиста-геометра-землемера носит в контексте русской культуры сакральный характер надления долей-судьбой-счастьем.

Когнитивная модель, ассоциирующая технические процедуры взвешивания и измерения с категориями добросовестности, честности, верности восходит к библейским контекстам:

«Не делайте неправды в суде, в мере, в весе и в измерении: да будут у вас весы верные, гири верные, ефа верная и гин верный» (Лев. 19.35)

«Неодинаковые весы, неодинаковая мера, то и другое – мерзость пред Господом» (Притч. 20.10).

«Выслушайте это, алчущие поглотить бедных и погубить нищих, вы, которые говорите: “когда-то пройдет новолуние, чтобы нам продавать хлеб, и суббота, чтобы открыть житницы, уменьшить меру, увеличить цену сикля и обманывать неверными весами, чтобы покупать неимущих за серебро и бедных за пару обуви, а выскочки из хлеба продавать”» (Ам. 8.4-6).

С учетом указанных и аналогичных библейских контекстов, равно принадлежащих русской и европейской культуре, иную историческую перспективу получает обсуждаемая модель культурного контакта-конфликта: западная «точность» vs. русское «на глазок». Известный тезис М. Вебера о коренной связи «протестантской этики и духа капитализма» получает в российском контексте двойное звучание: остро-ироничное по отношению к западному прагматизму: «Вес да мера, то и вера» (Даль 1.133) и архетипически-примемлющее: «Каким судом судите, таким будете судимы; и какою мерою мерите, такую и вам будут мерить» (Мф. 7.2).

## В. Набоков о поэтике Н. В. Гоголя (эссе «Николай Гоголь»)

Т. Н. Белова

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

*Ассоциативно-метафорический стиль, потусторонность, «новая критика», эстетика постмодернизма, поэзия народной жизни*

**Summary.** In his essay “Nikolai Gogol” analysing Gogol’s poetics V. Nabokov uses the wide-spread academic approach of “new criticism”. He flatly asserts that the best works of Gogol have nothing to do with real life – they are the phenomenon of language, not ideas. Also he regards Gogol’s poetics through the prism of his own postmodern aesthetics. But in the process of investigating Gogol’s winding ramified metaphors in comparison with those of Homer and J. Joyce he suddenly realizes that Gogol’s magic art helps him to create real life and tender and warm images of living people.

Важнейшим постулатом эссе В. Набокова «Николай Гоголь» (Norfolk, 1944) является следующее высказывание его автора: «...под поэзией я понимаю тайны иррационального, познаваемые при помощи рациональной речи» (68)<sup>1</sup>. По Набокову, художественное произведение должно приоткрывать непостижимые человеческим разумом тайны бытия, отсвет

которых доступен сознанию и интуиции художника. Мир Гоголя, по мнению Набокова, – абсолютно далекий от реальной жизни «перевернутый» (55) абсурдный мир, герои которого «реальны лишь в том смысле, что они реальные создания фантазии Гоголя» (59), в произведениях которого не надо усматривать ни морального обличения, ни социальной сатиры.

<sup>1</sup> Цитируется по изданию: *Набоков В.* Лекции по русской литературе. Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев / Пер. с англ. М., 1996. Номер страницы здесь и далее указан в скобках.

Напротив, герои Гоголя олицетворяют дух этого тайного, нездешнего, но подлинного мира, который просвечивает сквозь стиль Гоголя, т. е. Набоков усматривает в «Шинели» и других более поздних творениях классика (в пьесе «Ревизор» и романе «Мертвые души») то двоемирие, которое стало основной структурной особенностью его собственных произведений, а также мотив потусторонности, насквозь пронизывающий его собственное творчество, о чем писали и В. Е. Набокова, супруга писателя ([1, 3]), и Б. Бойд ([2]), и В. Е. Александров ([3]), и другие исследователи.

По мнению Набокова, лучшие произведения мировой литературы, как и произведения Гоголя, открыты в инобытие: в них ошутим тонкий параллельный, но истинный, реально существующий мир, в то время как мир действительности, абсурдный и неправильно устроенный, не может и недостойно быть предметом искусства, и его не следует искать в произведениях настоящего художника.

Анализируя поэтику указанных гоголевских произведений, Набоков с одной стороны подходит к исследованию как формалист, как «новый критик» с презрительным отношением к общественным проблемам, считая, что эти произведения, «как всякая великая литература, – это феномен языка, а не идей» (131).

С другой стороны, особый интерес Набокова привлекают развернутые разветвляющиеся метафоры Гоголя, где «словесные обороты создают **живых людей**» (выделено нами – Т. Б.) (83).

Так, в «Мертвых душах» круглое лицо Собакевича, похожее на тыкву, вызывает в памяти гоголевского рассказчика образ двухструнной балалайки-горлянки, и тут же мгновенно его ассоциативная память творит образ «ухватливого» молодого балалаечника, «мигача и щеголя», и собравшихся вокруг него белорудых девиц.

Приводя в эссе эту развернутую цитату из «Мертвых душ» и анализируя волшебное превращение тыквы в яркую картинку российской жизни, Набоков характеризует подобный прием чисто метафорически, никак не связывая его с реальностью: «внезапно распахивается дверь, и в нее врывается могучий пенящийся вал поэзии...» (126).

У него подобный прием, где *nature morte* внезапно оживает, повинувшись ассоциативно-метафорической природе гоголевского гения, изливающего на читателя поток поэзии, источник которого – живая жизнь, вызывает ощущение и чего-то смехотворного и в тоже время **нездешнего, потустороннего**, постоянно находящегося где-то рядом – «комического и космического одновременно» (126) – вывод не только формалистского, но и постмодернистского толка. Таким образом, формальные позиции «новой критики», на которых стоит Набоков, дополняются постмодернистским ви-

дением искусства как феномена, приоткрывающего тайны бытия, обнажающего существование параллельного мира, воздействующего на сознание художника.

Вместе с тем, характеризуя поэтику Гоголя, Набоков неоднократно сравнивает его метафорические описания с гомеровскими (84, 95) и даже проецирует на «Мертвые души» «интонацию и стилистику» «модернизированного» Гомера – джойсовского «Улисса» (87).

Как известно, Гомер, описывая даже бытовые предметы или части военного снаряжения, например, щит Ахилла, вносит в статическое изображение фигур на нем дуновение живой жизни: словно запечатленные на движущейся кинематографической ленте они оживают, динамично занимаясь привычным трудом пастушества или земледелия, ратными подвигами, торговлей и даже пируют на свадьбе.

Та же стихия российской жизни, подобная родникам, пробивающимся из толщи земли, оживляя и обогащая основной сюжет, прорывается в пьесе «Ревизор» благодаря внесценическим персонажам (это безудержный в своих эмоциях учитель истории, или целый рой министров, графов, князей, генералов и мчащихся курьеров) или «дважды оживающим», по словам Набокова, мертвым душам Собакевича или Плюшкина. И здесь Набоков абсолютно прав, говоря, что искусство слова Гоголя помогает «воскресить мертвецов» и создать их «нежные, теплые, полнокровные» образы (99).

Таким образом, вопреки своей концепции о «хаосе мнимостей» (125), составляющих художественный мир Гоголя, «творящего жизнь из ничего» (119), об иррациональном, потустороннем мире, просвечивающем в его произведениях, и героях-призраках, Набоков все же время от времени дает читателю понять, что Гоголь все же «творит жизнь», создает «нежные, теплые, полнокровные» образы «живых людей».

Анализируя поэтику Гоголя, Набоков выступает не только как критик-формалист, но и оценивает ее и как художник слова, который мыслит образами, метафорически характеризуя новаторство Гоголя и мысленно соотнося и образ самого писателя и его творчество с образами, порожденными им самим. И хотя во главу угла Набоков-критик поставил мысль об иррациональности гоголевской прозы, несвязанности ее с российской жизнью, устремленности в потусторонний мир инобытия, Набоков-художник все же интуитивно-метафорически ощущает поэзию живой народной жизни, воспетой великим классиком.

## Литература

1. Набоков В. Стихи. Ann Arbor, 1978.
2. Boyd V. Vladimir Nabokov: The Russian Years. Princeton, 1990.
3. Александров В. Е. Набоков и потусторонность. СПб., 1999.

## Язык и стиль художественного перевода (на материале переводов «Агамемнона» Эсхила)

Я. Л. Забудская

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

*Язык художественного перевода, стилистика, звукопись*

**Summary.** The report “Language and style in literary translation” provides a brief comparison of two Russian translations of Aeschylus’ Agamemnon, while examining different traditions of translation of ancient texts in Russia. The goal of both translators, especially of the famous poet Vyacheslav Ivanov, was creating a special “tragedy” language for translation. A special interest is put on the ways in which Greek stylistic tools can be translated in Russian: alliteration, “composita”, archaisms, “christianization” etc.

Приобщение русского читателя к наследию греческих трагиков началось в XVIII в. Первые переводчики, как правило, опирались на французские переводы Лагарпа, а греческая основа оказывалась вторичной. Переводы осуществлялись либо прозой, либо александрийским или белым стихом. Первым был переведен Софокл, трагедии Эсхила появились позже. Перевод трилогии «Орестея», изданный в 1883 г. Н. Котеловым, был прозаическим.

В 1913 первая часть трилогии – «Агамемнон» – была переведена Вяч. Ивановым для издательства Сабашниковых (в рамках «Памятников мировой литературы»). В том же году был издан «Агамемнон» в переводе С. И. Радцига. В целом перевод Радцига находится в русле традиции – белый стих, ремарки (правда, сдержанные), рифмы в хоровых частях. Перевод Иванова более экспериментален: традиция

эквиметрического перевода греческой лирики тогда только складывалась (во многом благодаря самому Иванову – см. [1]), создание искусственного «жанрового» языка для перевода античного текста удалось только Гнедичу; тем не менее, очевидно стремление Иванова создать особый «трагедийный» язык и стиль, все с той же целью – точности в передаче оригинала.

О стремлении переводчика к точности прежде всего свидетельствует передача стилистических характеристик на всех уровнях поэтического текста: не только размеров и образности, но и фонетического (фонического) строя, лексики, синтаксиса.

В данном случае стремление к точности совпало с особенностями эпохи: интересу к истокам поэтического языка, к которым относятся и аллитерационные связи. Примени-

тельно к греческой поэзии изучение такого раздела фоники, как звукопись, является эпизодическим. Но для Иванова звукопись в стихотворном тексте была чрезвычайно важна ([2]). Очевидно, что он не мог не воспользоваться возможностями, которые предоставлял греческий оригинал.

Звукопись есть и в переводе Радцига – аккуратно-эпизодическая: он передает очевидную игру со звучанием и смыслом в имени Елены в Аг. 68б, созвучия корней в речи Клитемнестры (973–974) и пророчестве Кассандры (1125–1127). Иванов в этих случаях усиливает собственно звуковые повторы посредством приемов, близких звукописи – амплификации и паронимасии. Передает он и рифмы-гомойотелевты (*genitivus pluralis, accusativus singularis*) в анапестах хора в Аг. 68–70 и 89–90, посредством рифмовки окончаний: «богам, что царят в вышине / и живут в глубине, / что врага стерегут и свой град берегут...». Это тем более обращает на себя внимание, что вопреки установившейся к тому времени традиции переводить хоровые части привычными для русской поэзии рифмованными размерами Иванов рифм избегает. Таким образом, звукопись у Иванова – результат согласованности поэтического и филологического подхода.

Конечно, в тексте оригинала количество звукоповторов не ограничивается вышеперечисленными, но для аллитерированных метафор Эсхила очень сложно подобрать эквивалентные средства их передачи. Иванов прибегает к приемам, не обязательно воспроизводящим конкретную аллитерацию, но дающим общее представление о языке и стиле подлинника: аллитерированные словосочетания *жрица мужей, скверна крови, город с горем, чадо удачи*, христианизированные *первый грех, страстная скорбь, гнев господен*; анафоры в рамках одной-двух строк: *что печешься, незваный печальник, – о чем? не твоя то печаль* (1551–52). Стилистическая основа перевода Радцига – не звуковая и не «библейская», хотя и он опирается на интертекстуальность, или, точнее, на то, что называется «памятью жанра»: это формулы романтической поэзии вроде «горечь памяти», «сердца трепет роковой», «жар вдохновенья», «стрелы очей» и т. д., – они появляются исключительно в лирических хоровых частях, имеющих форму традиционных для русской поэзии рифмованных размеров и продиктованы именно этой формой, а не содержанием.

Те же тенденции видны и на лексическом уровне стилистического анализа переводов. На осознанности отсылки к Библии и текстам богослужения в переводах Вяч. Иванова настаивал С. С. Аверинцев ([3]). «Первый грех» появляется и у Радцига – видимо, иначе *πρῶτον ἄτην* было не перевести. Но у Радцига этот «грех» – след не осознанной христианизации языка, а той традиции, которая заставляла переводить как «Рок» и «грех» всю разнообразную лексику «судьбы» в трагедии и которой следовал, к примеру, Ф. Ф. Зелинский в своих переводах Софокла. Влияние мировоззренческих концепций Вяч. Иванова на его переводческие принципы отражается и в привнесении в тексты Эсхила идей «соборности»: в восьми контекстах его переводов трагедий говорится о «соборе», и лишь в половине случаев выражение коллективного единства присутствует в греческом

подлиннике. Средствами формирования «трагедийного» языка для Иванова были также:

1) создание композитов (как калек с греческого, так и не обусловленных текстом подлинника): «тонкопесчаное» устье, «градовладыка», «темнооблачный» гнев и т. д. Возможно, отчасти это обусловлено влиянием переводов Гомера;

2) архаизация языка («вежды» и «перси», «днесь» и «опричь», «тма» и «недуговать»);

3) связанное с архаизацией использование реалий, свойственных не античной, а скорее древнерусской культуре и фольклору: «витязи» и «князья», «Перун» и «меч-скороход» (передающий греческую «быстроногую медь» в «Плакательницах», 576); *πόλις* – это чаще «кремль», чем «град», а уж тем более «город». Архаичность языка достигается не только лексически, но и грамматически и синтаксически, посредством специфических форм и конструкций.

Парадоксальным образом одновременно созданные переводы оказались принадлежащими не только и не столько разным переводческим традициям – они объединены общей задачей передачи именно словесного строя оригинала, – сколько разным периодам истории художественного перевода «древних» в России. (О необходимости существования именно обоих типов перевода любого художественного произведения для истинного знакомства с иноязычной культурой писал М. Л. Гаспаров, см. [4].) «Пограничное» расположение во времени и определяет специфику обоих текстов. Радциг в задачах своего перевода следует логике распространения культуры, целям информативно-просветительским; его перевод носит характер адаптации, с одной стороны, и упорядочения нормы – с другой. Ивановский Эсхил – пример уже не ознакомления, а творческого усвоения, намеренный эксперимент, сохраняющий в основе своей гуманистическую идею *translatio studii*, «переноса знания», и соединяющий вопросы интерпретации текста с вопросами развития человеческой культуры. Этому способствует, прежде всего, и основная стилистическая задача обоих переводов – создание «особого языка» для переводов греческой поэзии эпохи классики. В переводе Радцига закрепляется прежняя норма языка художественного перевода, Вяч. Иванов создает новую. Но анализ обоих переводов наглядно подтверждает, насколько труден ответ на вопрос, где же проходит грань между явлением и приемом, – возможно, один из самых сложных в стилистике художественного текста.

### Литература

1. Вересаев В. Об Алкее и Сапфо в переводе г. Вяч. Иванова // Вестник Европы. 1915. № 2. С. 389.
2. Иванов. Вяч. «К проблеме звукообраза у Пушкина», «О новейших теоретических исканиях в области художественного слова» // Собрание сочинений. Т. IV. Брюссель, 1987. С. 343–349; 633–650.
3. Аверинцев С. С. Единство общечеловеческого культурного предания как тема поэзии и мысли Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов – Петербург – мировая культура: Материалы международной научной конференции 9–11 сент. 2002 г. Томск; М., 2003. С. 6–8.
4. Гаспаров М. Л. Брюсов и буквализм // Поэтика перевода. М., 1988. С. 47–50, 58–59.

## О передачи реалий «Евгения Онегина» в переводах на турецкий язык

### З. Зафер

Университет Гази (Турция)

*Евгений Онегин, реалий, перевод, турецкий язык, безэквивалентная лексика*

**Summary.** 113 years after the first Pushkin's translation into Turkish language, in 2003 in Turkey was published the most well-known Pushkin's creation "Eugenie Onegin" in two different translations. Taking into account distinctions of two cultures and two languages, special interest is putted on methods of transfer of Russian realities and frequency of their transliteration in these art translations. In the given research approaches to non-equivalent lexicon are compared, mistakes are analyzed and some necessary conclusions are drawn.

Художественный перевод является одним из важнейших проявлений межкультурного существования и общения. По сравнению с другими языками перевод русской художественной литературы на турецкий язык начинается довольно поздно.

Первый перевод русского художественного произведения был опубликован в 1884 году, а первый перевод произ-

ведения Пушкина на турецкий язык был напечатан в 1890 г. С 1890 года разными переводчиками были переведены на турецкий язык почти все значительные произведения великого русского поэта. Спустя 113 лет с первого пушкинского перевода, в 2003 году на турецком языке было опубликовано самое знаменитое пушкинское творение «Евгений Онегин» в двух разных переводах.

Художественный текст содержит определенный страноведческий потенциал и характеризуется национальной спецификой, как в идейно-содержательном, так и в формальном отношении. Учитывая различия двух культур и двух языков, особый интерес представляют собой методы передачи русских реалий и частота их транслитерации в этих художественных переводах. В данном исследовании сравниваются подходы к безэквивалентной лексике, анализируются ошибки и делаются необходимые выводы.

Цель настоящей работы – раскрыть в этих переводах воссоздание реалий, от которых зависит сохранение национального колорита подлинника. Рассматривается также, как пере-

водчики понимают функцию реалий в данном тексте и как они практически решают проблему их передачи в тексте перевода.

Как известно, реалии имеют стилистическую цель, прежде всего раскрыть читателю особенности незнакомой ему действительности, поэтому в переводе должны использоваться средством, которое позволит естественное восприятие этой действительности.

Задача настоящего исследования – установить до какой степени переводчики смогли представить турецкому реципиенту своеобразие стиля Пушкина, эпоху, быт и культуру современников Онегина.

## Иностраный как русский в англоязычных романах В. Набокова

А. В. Леденёв

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Стиль, мифологизм, межъязыковая интерференция, анаграмматизм

**Summary.** The report deals with Russian subtexts of “The Real Life of Sebastian Knight”.

«Русская душа обладает способностью вдохнуть собственную жизнь в те различные формы Искусства, которые она встречает у других народов...» – писал в одном из первых своих англоязычных текстов В. Набоков. «Английская» речь в эссе «Смех и мечты» шла о русских народных праздниках, но попутно обсуждалась тема взаимоотношений русской и европейской культур. Почти через двадцать лет Набокову придется совершить мучительное перевоплощение из русского писателя В. Сирина в англоязычного прозаика с незнакомым европейской публике именем “V. Nabokov” и на практике доказать верность своего юношеского «английского» тезиса: вдохнуть «русскую душу» в форму «английского» романа. Важнейшей потаенной проблемой романа «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» станет проблема авторской самоидентификации.

Применительно к модернистской прозе эта проблема сложна и многоаспектна. В широком смысле она предполагает создание персональной мифологии, одним из моментов которой становится строительство «родовой легенды»: миф о рождении творца непременно включает в себя набор ключевых символов и мотивов, содержит первоэлементы индивидуальной *parole natale*, которым присуща способность «сквозного присутствия» в текстах писателя. Степень стилиевой самобытности и выразительности такой прозы во многом связана с тем, насколько органично претворены эти мифопоэтические «симпатические чернила» в обманчиво жизнеподобную поверхность текста: художественное факсимиле писателя должно быть растворено в глубинах словесного «волхования», укрыто системой «оберегов» от «сглаза» – т. е. от угрозы «профанного», «недружественного» прочтения. Коренящаяся в творческих невзгодах творца вязь «фигур сокрытия» обеспечивает произведению обаяние притягательной тайны и одновременно формирует уникальный стилиевой профиль автора. В то же время, настраивая фокус внутреннего зрения на будущего идеального читателя, такой писатель, как Набоков, оставляет ему пару-тройку если не «очевидных», то «слышимых» (ритмико-акустических) ключей к партитуре текста. Один из таких ключей, оставаясь неведомым читателю-профану, как правило, располагается на самом «видном» месте – в заглавии. Не отвлекаясь на иллюстрацию этого тезиса примерами из «Лолиты», «Приглашения на казнь» и “Speak, Memory” («Другие берега»), обратимся к дебютному английскому роману Набокова.

Из “Speak, Memory” придется позаимствовать только финальную, дополнительно маркированную эскортом тире фразу-призыв: “Find What the Sailor Has Hidden”. Что же спрятал мифопоэтический моряк в стилиевых хитросплетениях «Подлинной жизни...»? Для набоковской стилиевой модели характерно манипулирование вниманием читателя: разгадка часто оказывается не там, куда подталкивает читателя повествователь. Потому особенно актуальны для набоковского читателя категории сосредоточенного созерцания, визионерского прозрения. Разгадка располагается не на уровне сюжета и не в системе персонажей, а на уровне словесной «ткани» текста, причем на его «изнаночной» сторо-

не. Изнанкой ключевых английских слов в «случае Набокова» становятся слова русские. Об этом и идет речь в романе, сюжетным стрессом которого оказывается попытка повествователя написать биографию своего недавно умершего сводного брата-писателя. Для этого ему нужно *найти* последнюю возлюбленную Себастьяна (это, как думает повествователь В., даст ключ к пониманию всех прежних загадок жизни его героя).

Интрига в том, что хотя Себастьян давно вписал себя в пантеон авторитетных английских прозаиков, его последней тайной любовью была русская «незнакомка» (и потому его «английские» книги нужно читать как «русские»). На сюжетном уровне «надежной» разгадки музыки Себастьяна читателю так и не будет предложено (ср. «Нина Речная» / «неизреченная»). Но в конце концов это окажется неважным: повествователь поймет, что тайна Себастьяна – это «тайна его стиля». В чем она конкретно, повествователь нам не скажет, но система лексико-фонетических намеков будет оставлена в тексте автором, который является единственной инстанцией, управляющей не только поисками В., но и темпоритмом «проявления» разгадки. Вплоть до финальной сцены в романе удерживается баланс между двумя версиями происходящего. С одной стороны, в нем рассыпаны намеки на то, что родство В. и Себастьяна – плод воображения биографа и что весь роман – проекция его фантазии. С другой, – что В. являет собой повествовательную маску Себастьяна, пишущего заключительный роман. Неразрешимая симметрия этих версий подрывает саму идею независимости от воображения «подлинной» жизни: понятия «подлинности» и «воображения» оказываются взаимнообратимыми двойниками.

Именно в пространстве искусства возможно преодоление разноязычия, а потому и подлинное прозрение, – таков смысловой итог романа. К этому выводу читателя должна привести рефлексия над семантикой самого частотного в романе слова “manner” (в контексте романа это аналог русского «стиль»), которым характеризуется «бытие» Себастьяна. Ключевая роль слова подчеркнута в эпизоде сожжения писем Себастьяна, когда его сводный брат успевае прочитать на исчезающем в пламени листе несколько русских слов, буквально переданных биографом по-английски как “thy manner always to find”. Намеренная незавершенность фразы (и неуместная в обычной переписке архаика местоимения *thy*) побуждают видеть в ней не часть «законченной мысли», а набор *ключевых* слов, не связанных друг с другом синтаксически. То, что последние русскоязычные свидетельства найтовской жизни исчезают в огне, выглядит просчитанным авторским решением: в символическо-биографическом контексте (исчезновение писателя «Сирина» с русского литературного горизонта) сцена сожжения бумаг актуализирует мифологические значения набоковского псевдонима: сам писатель пояснит позднее англоязычным читателям, что Сирин – это «Жар-птица русского фольклора».

Ключевыми «сигналами» становятся не только “manner”, но и “always” (всегда), и “to” (в функции предлога это ана-

лог русского «к» – в прустовском значении направления поисков), и, наконец, “find” (находить, найти). Если учитывать именно оригинальную, т. е. русскую фонетику этих слов (а они, по уверениям повествователя, были написаны именно по-русски), то они могут намекать на «всегдашний стиль Найта», т. е. по сути на неизменность прозаического стиля героя и скрывающегося под его маской автора, – стиля, не зависящего в этом отношении от конкретного языка – будь то русский или английский. Иными словами, двигаться «по направлению к Найту», в «поисках» его «подлинности» можно только через стиль его произведений. Для известного своим пристрастием к анаграмматизму Набокова вполне естественно было загадать русско-английское сочетание «всегда Ваш... Knight», т. е. по сути «прощальную» фразу Себастьяна, – перетасованной последовательностью *thy* (ваш), *always* (всегда), *to* (к), *find* (найти). Последние

предлог и инфинитив образуют в слитном прочтении русскую транслитерацию английской фамилии персонажа-писателя: «к-найг-(и)». Той самой, которая фигурирует в заголовке. Как известно, по-английски Knight – рыцарь. Рыцарский подвиг – в том, чтобы найти священную чашу Грааля: она ключ к духовному преображению и счастью. Но найти Грааль под силу только тому, кто по ходу этих поисков сумеет найти себя, обрести свой стиль, решить проблему самоидентификации. Роман написан по-английски, но его нужно читать, как минимум, с англо-русским словарем в руках. Другие варианты малопродуктивны: английская речь здесь – форма инобытия речи русской. Об этом говорит блистающе «отсутствующая» в сюжете, но сквозящая в имени Найта своей тишиной русская Тайна.

Инициалы повествователя и героя в их нераздельности говорят сами за себя: ВС.

## Восток в языке произведений Пушкина

### 3. Мохаммади

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

*Пушкин, восток, произведение, язык, понятие*

**Summary.** Appearance of the east in Russian literature begins with the Pushkin. One can find footprints of the east in compilations such as “Caucasian Prisoner”, “Fountain of Baktchisara”, Caucasus and Arzrum travel accounts and poets. In addition to the language contexts, Pushkin’s compilations are honored with the eastern words and pictures.

Восток в представлениях русского народа – почти сказочное понятие, и Пушкин сыграл важную роль в открытии этого понятия для читателей, знакомых прежде с восточным колоритом по произведениям Байрона.

Следы востока наблюдаются как в произведениях Пушкина, так и в письмах, написанных друзьям во время путешествий в Арзрум и по Кавказу.

Задачей данной работы является анализ восточных мотивов этих произведений и комментариев Пушкина к ним.

Многие исследователи творчества Пушкина указывают на присутствие восточного слога в его произведениях.

«В поэзии 20-х годов и даже позднее большое место занимали произведения, окрашенные “восточным колоритом”. В романтический период написаны “Кавказский пленник” и “Бахчисарайский фонтан”, в период после начала работы над “Евгением Онегиным” – “Подражания Корану”, “В прохладе сладостной фонтанов...” и некоторые другие. Забота о восточном стиле заметна в данных произведениях» (*Томашевский Б. В. Вопросы языка в творчестве Пушкина*).

«Из Горация Пушкин становится... восточным поэтом» (Л. Пумпянский).

Использование восточного слога в произведениях Пушкина может быть связанным с его наблюдениями. Например, кажется, ему нравится восточное понятие Поэта и уважение к нему.

В 1836 г. он публикует в «Современнике» «Путешествие в Арзрум». В одном из эпизодов устами турецкого Паши дается восточное представление о поэте: «Паша, узнав, что перед ним русский поэт, сложил руки на грудь и поклонился мне, сказав через переводчика: “Благословен час, когда встречаем поэта. Поэт брат дервишу. Он не имеет ни отечества, ни благ земных; и между тем как мы, бедные, заботимся о славе, о власти, о сокровищах, он стоит наравне с властелинами земли и ему поклоняются”».

«Кавказский пленник» считается первой романтической поэмой Пушкина, которая была написана в 1820–1821 годах. Впервые в русской литературе Пушкин открыл очарование востока для русского читателя.

Описание природы востока многократно встречается в «Кавказском пленнике».

Пушкин относится к своей героине с нежностью. Он 29 апреля 1822 г. в письме к Н. И. Гнедичу пишет: «Вы видите, что отеческая нежность не ослепляет меня насчет “Кавказского пленника”, но, признаюсь, люблю его, сам не зная за что; в нем есть стихи моего сердца. Черкешенка моя мне мила, любовь ее трогает душу».

Пушкин в своем произведении противопоставлял яркие и впечатляющие картины могучей и дикой природы востока и

быта восточных народов иным картинам, которые отвергали романтики как обыденные, скучные и однообразные.

Из многочисленных существующих вариантов комментариев к «Кавказскому пленнику» самый лучший, наверное, принадлежит самому Пушкину. В его статье «Путешествие в Арзрум» находим следующие слова, написанные через семь лет после издания «Кавказского пленника»: «Здесь нашел я измаранный список “Кавказского пленника” и, признаюсь, перечел его с большим удовольствием. Все это слабо, молодо, неполно; но многое угадано и выражено верно».

Пушкин написал свою известную романтическую поэму «Бахчисарайский фонтан» в 1821–1823 годах.

Первоначально поэма была названа «Гарем», но позднее под влиянием Саади Пушкин изменил название. И в качестве эпиграфа использовал строки великого персидского поэта: «Многие, так же как и я, посещали сей фонтан; но иных уже нет, другие странствуют далече».

Сцены гаремного быта демонстрируют сложившееся в русском обществе отношение к востоку, но Пушкин затрагивает более глубокие пласты психологических и социальных проблем восточной семьи.

Богатый, всесильный, окруженный лаской и заботой многочисленных красавиц, Гирей не чувствует себя счастливым.

Картина гарема, детские забавы ленивой и однообразной жизни жен Гирея и татарская песня, которую поют, – очень живая и обаятельная картина восточной жизни того времени!

Как сцены быта, так и картины восточной природы выписаны с любовью и достоверностью.

Вечная святая грусть и мечта, которая характерна для восточных ночей, кажется, на Пушкина тоже влияет, и это глубокое чувство встречается в описании фонтана.

Отзывы самого Пушкина о «Бахчисарайском фонтане» указывают на интерес к восточному слогу.

Стихотворение Пушкина «В прохладе сладостной фонтанов», найденное в черновой рукописи, было опубликовано в 1911 г.

Стихотворение состоит из двух частей, соответственно двойной теме: первая, «крымская» часть посвящена изображению восточных поэтов при ханском дворе в Бахчисарае, и вторая часть посвящена изображению другого, неизвестного поэта, противопоставляемого первым, «сынам Саади».

Неизвестный поэт противопоставлен «сынам Саади», восточным поэтам персидской культуры. Это значит, что поэт, о котором идет речь, с одной стороны, тесно связан с Крымом, и с другой стороны – Востоком и Персией.

Другим восточным стихотворением Пушкина являются стихи «Из Гафиза». В автографе к этому стихотворению на-

писано: «Шееръ I. Фаргат-Беку». Так оно названо и в двух пушкинских списках произведений. «Шеер» по-персидски значит «стихотворение».

Одним из приемов, используемых Пушкиным для создания восточного колорита, является использование характерной лексики. Например слова: «факир», «гарем», «гяур», «евнух», «чубук», «шербет», «Алкоран» имеют, в основном, персидское и арабское происхождение.

## Стилистика оригинала в меняющемся социо-культурном контексте («русский» Г. Г. Маркес)

Ю. Л. Оболенская

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Перевод становится фактом принимающей культуры, отражающим специфику конкретной культурно-исторической ситуации в стране, а качества перевода в равной степени зависят от литературной и переводческой традиции, от традиции восприятия и оценки того, что переводится, от литературной «моды» и, конечно, от способностей самого переводчика. Каждый перевод, таким образом, отражает в равной степени состояние национальной культуры и языка на определенном историческом этапе и эстетические предпочтения общества, а поэтому помогает восстановить картину духовной и интеллектуальной жизни.

Переводы художественных произведений воплощают результаты взаимодействия культурных традиций и различных национальных и индивидуальных языковых картин или моделей мира. Это взаимодействие культур предполагает участие более или менее широких слоев социокультурных общностей, отражая особенности идейно-политического и духовно-нравственного контекста в стране *осваивающей* новую инокультурную традицию. Именно поэтому переводная литература играет одну из ведущих ролей во взаимодействии культур в переломные моменты развития национальных культур.

Литература Латинской Америки, став в 70-е гг. прошлого века достоянием русской культуры, пополнила ее сокровищницу, которая, в свою очередь, вновь не является неким хранилищем статичных экспонатов – текстов культуры, однажды осуществленных и неизменных. Подлинные шедевры, тексты национальных культур не только живут вечно, постоянно обогащаясь новыми смыслами, но и сами обладают способностью давать жизнь новым текстам

Творческий характер процесса перевода всегда ограничен с одной стороны, возможностями и границами интерпретации содержания текста оригинала (то есть субъективным пониманием и оценкой переводчиком конкретного текста культуры), а с другой – ориентацией на нового адресата – читателя, воспитанного в иной литературной традиции.

Очевидно, что латиноамериканская литература стала достоянием мировой культуры благодаря переводам, а большинство читателей и почитателей Борхеса или Гарсиа Маркеса в России знакомо с ними только по переводам их произведений. Однако в сознании читателей содержание текстов чужой национальной культуры усваивалось и осваивалось, и неизменно оценивалось ими как созвучное «духу времени». Открытием нового мира стало для русского читателя знакомство с романом Г. Маркеса «Сто лет одиночества» в начале 70-х гг. прошлого века. В романтизированном поэтическом переводе Н. Бутыриной и В. Столбова роман повлиял не только на сознание читателей, но и на развитие нашей литературы, породил продолжателей «магического реализма» на русской почве, стал частью нашей национальной литературы и культуры в целом. За девять лет в СССР он переиздается более 10 раз огромными тиражами.

Эпоха социально-политических перемен конца прошлого века повлекла за собой перемены в культурной и духовно-нравственной жизни российского общества. Неизменными остались оригиналы произведений, но изменились остальные стороны данной межкультурной коммуникации: ее адресат стал иным благодаря знакомству с ранее неизвестными текстами отечественной и зарубежной культуры, но-

Кроме того, в стихотворениях Пушкина найдется много общих описаний и картин, имеющих сходство с восточной поэзией.

ظهور شرق در ادبیات روسیه با پوششکین آغاز می شود. در آثاری از قبیل زندانی قفقاز، قواره باغچه سرای و سفرنامه ها و اشعار قفقاز و ارز روم، ردیای شرق پیداست علاوه بر مفاهیم زبانی، آثار پوششکین مزین به کلمات و تصاویر شرقی است.

вый социо-культурный контекст предполагал смену критериев оценки содержания известных произведений и их стилистики.

С конца 80-х гг. XX века на российского читателя обрушился поток изданий произведений отечественных и зарубежных писателей, сюжеты которых, описываемые в них герои и их отношения, и сам язык повествования были далеки от привычно целомудренных повествований в рамках нормативного литературного дискурса. Веничка Ерофеев и многие другие писатели «открывали» читателю глаза на новые возможности художественного текста и наглядно демонстрировали зыбкость понятий *запретная тема* или *печатное и непечатное* слово. Почва для *второго* прочтения ставших уже классическими переводных произведений была подготовлена. Заметим, что публикация нового перевода – это новый культурный контакт читателя с текстом чужой культуры, опосредованный участием переводчика и издателя. Столкновение и сложное взаимодействие переводческих, издательских и читательских позиций, неизбежно актуализирующих смысл оригинала в новой культурно-исторической ситуации, отражает *перевосложение* «Ста лет одиночества» Г. Маркеса, в переводе М. Былинкиной 1995 г.

Известная переводчица с испанского М. Былинкина, руководствуясь благими намерениями представить текст произведения в не искаженном цензурой 70-х гг. виде, воспроизвела эпизоды романа во всех подробностях с грубоватой простотой натуралиста, прибавив жаргонные слова и более крепкие выражения, отсутствующие в оригинале, там, где сочла нужным их употребить. Разумеется, переводчика никто не лишил права на собственную интерпретацию оригинала. Однако обычный читатель не всегда осознает, что читает он не Маркеса, а одно из *субъективных истолкований* его романа. Читатель не сможет оценить качества переводов и провести их сопоставительный анализ с оригиналом и вынужден будет хранить в памяти забористого Маркеса Былинкиной или поэтическую версию романа в дополненном в конце века переводе Бутыриной и Столбова.

На наших глазах вершится история переводов, ломается традиция переводов латиноамериканских писателей, романтизированная экзотика сменяется сниженным натурализмом. В отношении истории переводов романа «Сто лет одиночества», следует заметить, что в результате «переводческой войны» 1995–1997 г. г. в 1997 г. вышел в свет новый вариант перевода Бутыриной и Столбова (без купюр, но и без вульгаризмов!).

Произведения Г. Гарсиа Маркеса сейчас, как и 30 лет назад, востребованы в России. И в этом залог их будущих интерпретаций, более совершенных переводов, развития диалога наших культур. Стилистические и в целом языковые особенности переводов произведений этого латиноамериканского писателя, осуществленных на протяжении почти пяти десятков лет, с одной стороны, отражают влияние на них переводческой традиции, а с другой – характер и особенности определенного этапа языковой и культурной коммуникации. Эта коммуникация происходит на уровне национального и, самое главное, индивидуального сознания, вербальная структура которого обусловлена прежде всего социокультурными факторами, и, конечно, личностью и индивидуальным языковым опытом переводчика.

## Проблема историзмов при переводе на английский язык («Горе от ума» А. С. Грибоедова в переводе Мэри Хобсон)

Н. А. Соловьева

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

**Summary.** This paper tackles the problem of difficulties in translation of A. Griboedov's famous comedy 'Woe from the Wit', especially purely Russian way of life, culture, social activities that create original atmosphere of national mentality and way of thinking. Mary Hobson's translation combines the music of diction with typical Russian details of everyday life, national characters and plausible dramatic dialogues.

Переводы русской классики в Англии имеют длинную и интересную историю. Интерес к русской литературе и культуре поддерживается крупными историками и литературоведами – Э. Кроссом, О. Файджесом. Их авторитет огромен, а последняя книга Орландо Файджеса «Наташин танец» представляет собой замечательный образец проникновения в русскую культуру и литературу с целью не только максимально приблизить их к английскому читателю, но и попытаться заставить их поверить в то, что русская литература и культура – часть мировой. В последние годы появились в Англии переводы Пушкина и Грибоедова. «Онегин» был поставлен как моноспектакль в Лондоне в 2004 г. Показательно, что первая часть поэмы Пушкина была очень хорошо воспринята публикой (кстати, очень хорошо подготовленной, так как в пьесе «Королевская голова» собрались в основном театральные деятели) именно потому, что перевод воспроизводил знакомый всем англичанам байроновский стих. В Англии со времен В. Вулф сложилась традиция представлять русскую литературу через посредников – английских писателей, которые либо напоминали русских, либо были им прямо противоположны. Вторая часть, более драматичная по своему содержанию, была выдержана в другом ключе, близком к оригиналу и была принята с меньшим энтузиазмом. Перевод грибоедовской комедии «Горе от ума» осуществлен Мэри Хобсон, получившей Пушкинскую премию и медаль за перевод. Она была гостем на факультете в феврале 2006 г., где представила свою книгу «Грибоедов» с переводом, вступительной статьей и комментариями. Это, по сути дела, и монография о творчестве Грибоедова, поскольку описана история создания комедии, представлены черновые варианты, объяснены имена героев, даны критические отзывы и выдержки из воспоминаний современников.

Перевод осуществлен необычным способом, и это обстоятельство объясняет успех работы М. Хобсон. Автор перевода – профессиональный музыкант, она окончила Королевский музыкальный колледж. Увлечлась русской литературой после прочтения Толстого, в 62 года (сейчас ей 80) поступила в Лондонский университет на факультет славянских языков, была на стажировке в России и приняла вызов руководителя семинара, который сказал, что на русском языке есть произведения, которые невозможно перевести. Так, она загорелась желанием перевести «Горе от ума». Сложность перевода была преодолена с помощью музыки – она почувствовала внутренний музыкальный ритм и темп произведения. Потом встал вопрос с переводом отдельных реалий русского московского быта и стиля жизни, который ей хотелось сохранить. Поэтому она часто пользовалась словарем Даля.

Остановлюсь на трех весьма показательных русских словах, которые Мэри Хобсон оставила в английской транскрипции, сохранив написание – *верста*, *барин*, *Кузнецкий мост*. Хобсон не хотела передавать расстояние английским словом *миля*, которое хорошо знакомо любому ее соотече-

ственнику. Напротив, чтобы показать совершенно отличную атмосферу, другую страну и другие расстояния, она воспользовалась словом «верста».

Это подчеркивает эмоциональную нагрузку слова и характеризует героя как истинно русского человека.

Слово «барин» она также оставила без перевода. На это есть причины. В английском сознании жив комментарий Байрона по поводу поместий в России, когда богатство хозяина определялось количеством крепостных. Социальная ситуация в России и Англии разные. Обращения Фамусова со слугами игривые, деспотические (с Лизой), покровительственно-пренебрежительные (с Петрушкой) отражают отношения именно барина с крепостными и это нужно было подчеркнуть, чтобы сохранить колорит эпохи и московский стиль разговора и жизни.

Наконец, Кузнецкий мост – особое место в Москве, известное господством французских модных лавок. Для того, чтобы подчеркнуть особый колорит места, который кстати великолепно представлен у Грибоедова, переводчик сохраняет написание по-русски, но опять таки в английской транскрипции. Получается прием двойного удвоения смысла. Для русских это район Москвы, где все подчинено чужеземной моде, а, с другой стороны, английский читатель острее почувствует чужое слово в своем языке и тем самым задумается над его смыслом, объясняемом в комментариях. Перевод сохраняет аромат грибоедовского слова и стиля, внутреннюю музыкальность и живость разговорной речи, когда оперирует понятиями, не существующими в английском языке. Подобным образом Набоков сохраняет стиль русского языка начала XX века в своих произведениях, когда использует теннисные термины английские, но написанные по-русски. Таким образом подчеркивается определенный языковой уровень и стиль жизни русской интеллигенции определенного времени. Для перевода важно не только точное соблюдение адекватного переложения смысла, но сохранения национальной ментальности, без которой подлинник утрачивает многое из того, что обычно называют контекстом текста.

Грибоедовский текст, как известно, переполнен крылатыми выражениями и пословицами. Мне представляется важным тот факт, что Мэри Хобсон не давала английских аналогов русским поговоркам и пословицам (что было бы понятнее англичанину), но точно сохраняла смысл подлинника, пытаясь средствами английского языка передать живую разговорную речь с меткими выражениями и краткими формулировками. В этом ей несомненно помогала английская романтическая поэзия, в которой приближение языка поэзии к языку прозы осуществлялось именно за счет увеличения объема разговорной живой речи простого человека. Стиль и характер монологов и реплик в комедии Грибоедова при переводе на английский язык сохранен благодаря смене мелодики стиха, что также придает оригинальному тексту простоту и изящество.

## Особенности языка «Жизни Артемия Араратского»

Е. В. Суровцева

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

*Мемуары, цитата, стиль, калька*

**Summary.** The Style of the Autobiography «The Life of Artemius of Ararat», written by Armenian in the Russian Language, is considered the Context of the Style of the Russian Prose of the End of XVIII and the Beginning of XIX century (Lomonosov's Theory of Three Styles). Another important Aspects of the Analysis are: literal Translation of Armenian Idioms into Russian; Translation of Armenian Names into Russian; Quotations of the Bible.

Артемий (Арутюн) Богданов (Аствацатурович) Араратский (20.04.1774, селение Вагаршапат – ?) – личность, при-

мечательная во многих отношениях. В конце XVIII века он добирается из Армении до России и оседает в Петербурге.



Там Артемий работает как общественный деятель, при посредстве которого осуществлялось сношение католикоса с русскими правительственными кругами.

В 1813 году вышло первое русское издание автобиографии Артемия. Эта книга была одной из первых книг, которые знакомили русских читателей с современной жизнью Кавказа.

Мемуары Артемия представляют большой интерес как этнографический источник. Не менее интересный аспект изучения – литературоведческий, в том числе с точки зрения литературоведческой компаративистики. Третий аспект, который и стал предметом данного доклада, – лингвистический.

В самом начале книги Артемий говорит, что его книга была написана по-армянски, а потом переведена самим автором на русский язык, однако есть основания полагать, что это своего рода мистификация. Артемий писал свои мемуары по-русски, в Петербурге, возможно, пользуясь своими прежними путевыми записями, сделанными по-армянски. Показательно, что Артемий выучил русский практически без посторонней помощи.

В жизнеописании Артемия встречаются «по чужеземству» автора, как он сам говорит, «нескладные и неправильные речения», а также отдельные экзотические выражения, выдающие его национальную принадлежность. Наиболее яркий пример – употребляемое им выражение «отправить кого-то в Рим в хлопчатой бумаге», которое является калькой с армянского идиоматического выражения, обозначающего «отправить кого-то со всеми почестями». Однако язык книги в целом выдержан в нормах языка русской прозы конца XVIII – начала XIX века. В языке Артемия наблюдается смешение литературных стилей с преобла-

данием «среднего» и «низкого» стилей. Смешение трех стилей – «низкого», «среднего» и «высокого» по системе теории литературных стилей Ломоносова – характерный признак русской прозы того времени. Жанр жизнеописания и жанр путешествия, к которому также примыкает книга Артемия, давали автору достаточно большую свободу в использовании разнообразных языковых средств.

Интересно, что Артемий в русский текст некоторые включает армянские слова, написанные армянской графикой. Иноязычных вставок в тексте всего три (они обусловлены ходом сюжета – странствованиями Артемия, в результате которых он попадал в новые для него условия).

Там, где это оказалось возможным, Артемий пытается перевести кавказские (в основном армянские) названия на русский язык, в некоторых случаях даже пытается объяснить происхождение этих названий. Так, название города Кег-Аркуни значит «царское село», а название монастыря Хор-Вираба значит «глубокая яма», над которой он построен.

Артемий был человеком религиозного мировосприятия. Вся его книга, особенно первая часть, пронизана цитатами из Библии. Цитаты эти условно можно подразделить на прямые (формально оформленные как цитаты – «Если кто ударит тебя в ланиту, обрати ему другую») и скрытые (вплетенные в повествование без каких-либо ссылок на Писание и без графического оформления – «Будите мудры, яко змии, и целы, яко голуби»).

Подводя итоги, хотелось бы вспомнить слова автора одной из рецензий, опубликованной в армянском журнале «Мурч» за 1892 год, высказавшем мысль, что «Жизнь Артемия Арагатского» написана простым понятным языком, без риторических украшений и с некоторым юмором.

## Античный эпос в русских переводах: проблемы поэтики

Т. Ф. Теперик

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

*Эпос, перевод, Гомер, поэтика, точность*

**Summary.** The paper deals with the analysis of existing translations of Ancient epics into Russian. The fact is that translations from Homer were subject to much more extensive study than those from Virgil. But Virgil's Eneida was also translated, and many times so, by diverse and very different Russian poets: Fet, Briusov, Jukovsky, V. Soloviov, Blok. Free artistic translations alternated with so called literal, or precise ones. Literal Brusov's translation was considered a failure precisely because it was not artistic enough. Present study deals with Vladimir Soloviov's translation as an example of the work, which, performed true to the principle of literalism, being precise, stays also artistic; it not only stays authentic to its Latin original, but is rendered in a true language of Russian poetry of the second half of 19<sup>th</sup> century. It illustrates that important is not the method in itself, but the person which happens to use the method.

Переводы античной поэзии на русский язык неоднократно были объектом исследований. Однако вопрос о влиянии жанровой специфики переводимых текстов на поэтику перевода далек от окончательного разрешения. Отчасти это связано с тем, что эта проблема недостаточно разработана теорией перевода. В основном учитывается специфика прозаического или поэтического перевода [1, 72], но не влияние конкретных жанровых особенностей подлинника на качество переведенного текста. История переводов одного автора или, напротив, поэтика перевода как проявление принципов переводчика, – такого рода исследования занимают приоритетное положение, в то время как необходимы и исследования другого рода, отражающие историю и теорию переводов определенных жанров. Особенно это касается переводов античной литературы. Наиболее важное место в русской переводческой традиции античных текстов занимает эпос, так как принцип перевода размером подлинника укрепился в России именно с переводов эпической поэзии. Однако если история переводов Гомера на русский язык изучена хорошо [2], этого никак нельзя сказать о втором после Гомера поэте античности – Вергилии. Отчасти это связано с тем, что переводы Вергилия на русском языке появились позже гомеровских. Последний из них, перевод С. А. Ошерова, был выполнен во второй половине XX века. Этот перевод – результат работы ученого [3], итог достижения нескольких поколений переводчиков, поскольку именно в переводах «Энеиды» приняло участие самое большое количество крупных поэтов в сравнении с переводами других античных произведений. Если относительно Гомера можно ограничиться именами Гнедича, Жуковского и Вересаева, то «Энеиду» Вергилия переводили и Фет, и В. Соловьёв, и Жуковский, и Брюсов, и Блок. Правда, в количе-

ственном отношении эти переводы не равноценны. Полностью «Энеиду» перевел лишь Брюсов. Однако, несмотря на стремление сочетать «подстрочную близость к тексту» с «духом языка» [4], его перевод оказался насильем над русским языком [5, 286]. Стремление максимально приблизиться к подлиннику отдаляло от него, а точность, как это бывало уже не раз в истории перевода, приводила к неточности [6, 27]. Однако означает ли это, что стремление к буквальной точности обречено на неудачу? История переводов «Энеиды» Вергилия показывает, что это не так. После перевода И. Шершеневича, ставшего поводом для программных высказываний Н. Добролюбова о задачах переводческого искусства, появился перевод А. Фета при участии В. Соловьёва (1888 г.). Высокие требования к языку и поэтической силе перевода Добролюбов объясняет развитием литературного языка: «после Пушкина и Лермонтова русский стих может избавиться от принужденной, неестественной расстановки, может идти легко и свободно» [1, 94]. В большей степени качества, предьявляемые им к переводу, заметны в тех частях, которые перевел не Фет, признанный переводчик как с древних, так и с новых языков, член корреспондент Академии Наук (за переводы из римской поэзии), обладатель Пушкинской премии (за перевод полного Горация), а В. Соловьёв, привлеченный к участию в этом переводе в основном из-за ухудшившегося здоровья Фета [7, 158].

Плодом совместной работы обоих переводчиков была только шестая книга, книги седьмая, девятая и десятая переведены Соловьёвым самостоятельно. Как отмечает А. Ф. Лосев, Соловьёв работал над переводом «Энеиды» «ревностно и с любовью». Однако не только это оказалось причиной того, что его перевод оказался «звучнее и легче переводов Фета» [8, 76], требовавшего метрической адекватности латинскому

подлиннику, в том числе и в передаче двухударности многосложных слов, обосновывая ее особенностями латинского гексамetra. Иными словами, Фет стремился не только к лексическому буквализму, но и к имитации всех метрических особенностей подлинника. Соловьёв же, очевидно, находил эти требованиями не столько неосуществимыми, сколько излишними: если русский гексаметр будет слишком похож на латинский, принесет ли это пользу русскому тексту «Энеиды»? Принесет ли пользу читателю имитация латинской фонетики, синтаксической конструкции латинской фразы, тяготевшей, в отличие от русской, к аналитизму? Анализ поэтики перевода В. Соловьёва позволяет ответить на эти вопросы отрицательно. Тенденция к буквализму в его переводе переходит в стремление к *смысловой* точности. Наиболее важный аспект ее – точность в передаче художественного образа, которая важнее буквальных лексических и синтаксических соответствий. Покажем это на конкретном примере. Среди противников главного героя поэмы, Энея, выделяется царь Турн, образ которого неоднозначно интерпретируется специалистами. Одни считают его лишь внешним противником Энея, другие – и внутренним антагонистом. Соловьёв солидаризуется со второй точкой зрения, так как в его переводе акцентируются именно те деструктивные черты в характере Турна, которые приводят его к поражению. После того, как в сновидении фурия возбудила в нем воинственный дух, он «arma amens fremit, arma tunc tectisque requirit» (VII, 460). Ошеров переводит это так: «с криком он ищет меч в изголовье, ищет по дому». Соловьёв: «Просит безумец меча, меча и у ложа и в доме ищет». В первом случае беспокойство и волнение героя передано повторением глагола, во втором – дополнения, при этом, сохранен и очень важный для характеристики Турна эпитет. Художественный поэтический перевод не требует синтаксической адекватности, но он ее, конечно, допускает. Именно этим и руководствовался Соловьёв. В следующем контексте по-разному передано переводчиками сло-

во *strages*. Ошеров: «О Каллиопа, к тебе, к твоим сестрам взываю: песнь помогите сложить о *кровавых подвигах* Турна». Соловьёв: «*Боиню* какую здесь Турн и *трисны* (funera) какие устроил». «Кровавые» подвиги – все же подвиги, в то время как слово «бойня», где отсутствует даже намек на героизм, точнее передает смысл военных действий Турна. Стремление к вербальной точности – не самоцель, оно соединено со стремлением сохранить идейную концепцию поэмы, структуру эпического образа. Поэтому если согласиться с тем, что «буквализм – это неудавшаяся точность» [9, 13], то о переводе Соловьёва можно сказать так: он получился точным не *благодаря* стремлению к буквализму, а *не смотря* на это. Это доказывает лишний раз, что важен не столько сам по себе тот или иной метод, сколько то, в руках у кого этот метод. Неудачи буквализма известных гораздо лучше, чем его достижения, к одним из которых относится, как мы стремились показать, малоизученный перевод «Энеиды» В. Соловьёва.

## Литература

1. *Тонер П. Н.* Перевод в системе сравнительного литературоведения. М., 2001.
2. *Егунов А. Н.* Гомер в русских переводах XVII–XIX вв.
3. *Гаспаров М. Л.* О Сергее Александровиче Ошерове // Мандельштам и античность. М., 1995.
4. *Гаспаров М. Л.* Брюсов и подстрочник. Брюсовские чтения. Ереван, 1980.
5. *Бибихин В. В.* Лосев о литературе вообще и о Вяч. Иванове в частности // Вячеслав Иванов – творчество и судьба. М., 2002.
6. *Теперик Т. Ф.* Ода Горация «К Помпею Вару» в переводе Пастернака. Филологические науки. 2006. № 3.
7. *Теперик Т. Ф.* Владимир Соловьёв: поэтика перевода (на материале перевода «Энеиды» Вергилия) // Владимир Соловьёв и культура Серебряного века. М., 2005.
8. *Лосев А. Ф.* Владимир Соловьёв и его время. М., 1990.
9. *Шервинский С.* От знакомства к родству. Ереван, 1986.

## Иноязычные вкрапления и варваризмы в пьесах А. Н. Островского

Л. В. Чернец

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

*Иноязычные вкрапления, нулевое вкрапление, варваризмы, народная этимология, драма*

Insertions belonging to another language in the early plays of Ostrovskiy are considering to be the symptom of changes in the way of life in Zamoskworetchie – the mechntry district in Moscow where the Scene is laid.

1. Иноязычные вкрапления в художественный текст различаются по объему, воспроизведению на соответствующем языке или транслитерации, соотносению с ближайшим контекстом и др. (см. [3]); в любом случае они участвуют в формировании речевого стиля. В драме практически не применяется «нулевое вкрапление» [4, 139], т. е. вариант, при котором высказывания персонажей на одном языке предваряются указанием на то, что на самом деле говорили на другом языке. Этот прием естественен для эпики – благодаря опосредующей роли повествователя; так, в «Мертвых душах» (гл. 9) автор-повествователь отмечает, что «в разговор обеих дам вмешивалось очень много иностранных слов и целиком иногда длинные французские фразы», однако он «никак не решает внести фразу какого бы ни было чуждого языка в сию русскую свою поэму». Гораздо реже, чем в эпике, в драме встречаются и длинные вставки на иностранном языке: ведь драматург обращается к совокупному театральному зрителю, к партеру и к галерке.

2. Язык (в первую очередь лексика) – чуткий барометр, указывающий на степень интенсивности, характер взаимодействия культур. В то же время между речевым узусом и художественным текстом нет прямых соответствий: Пушкин в «Евгении Онегине» письма героев «переводит» на русский язык (т. е. использует «нулевое вкрапление»), а в «Горе от ума» Чацкий ни слова не говорит по-французски. Сравняя автора комедии «Свои люди – сочтемся!» с Гоголем-драматургом, чей «высокий лирический юмор» ведет к гиперболе и гротеску, Б. Н. Алмазов в 1851 г. назвал Островского «самым спокойным, самым беспристрастным, самым объективным художником» [1, 242–243]. Преобладание скрытых форм авторского присутствия проявляется не только в сюжетосложении, но в самом языке пьес. Действую-

ющие лица «созданы прежде всего как речевые типы; их язык характеризует и групповые, сословные их особенности и индивидуальные черты» [5, 131]. При этом у Островского речь героев, в том числе наиболее колоритных его «русачков», так или иначе отражает проникновение в русский язык варваризмов и иноязычных вкраплений.

3. Показательны в этом плане ранние пьесы, где действие происходит в Замоскворечье, воссоздающие «образ жизни» обитателей доселе неведомой «страны», их «язык, нравы, обычаи, степень образованности» («Записки замоскворецкого жителя»). Купцы и мещане, «мануфактуры», «стракулисты» и «штатунь», их жены и дети, как правило, воспитывались не в «пинсьонах» (одно из исключений – Липочка из «Своих людей...»), с ее «Ком ву зет жоли»). Однако сама жизнь властно вводит в их речь нерусские слова. Условно можно выделить две важнейшие сферы жизни и соответствующие ситуации общения, требовавшие знания нужной лексики. Во-первых, это торговля, финансы, судопроизводство; так, в «Своих людях...» не просто знание профессионализмов, как-то: *вексель*, *дисконт*, *кредитор*, *реестр* (*зрестрик*), но понимание сути операций необходимо, чтобы «подсмолить механику» банкротства. И мужчинам, и женщинам хорошо знакома номенклатура заграничных товаров, в особенности вин (*бальсаец*, *лисабон*, *шампаня*, противопоставляемая в «Бедности не порок» как аристократический напиток *мадере*), а также тканей (вспомним перечень платьев, которые «напроказила», или «настряпала», Липочка: *эроэроновые*, *гроденаллевые*, *гродоафриковые* и т. д.). Во-вторых, это сфера любовно-семейных отношений, «амурные» дела. Для успеха по этой части, как полагают многие молодые герои пьес, знание «французского диалекта» или хотя бы отдельных слов очень важно. В «Бедной не-

весте» Милашин с грустью признает: «Конечно, я не так хорош, как Мерич: не бываю в обществе, не говорю по-французски...». В трилогии о Бальзаминоме в разговоры о любви вплетены слова: *кавалер, амурное письмо, авантажный, антриган, антересан, атанде, афронт*. Замечательно толкование Бальзаминовой «французских слов, очень похожих на русские»: *проминаж, мараль, гольтена, асаже* («Свои собаки грызутся, чужая не приставай»). В особенности выразительна «народная этимология» слова «мараль», взятая драматургом из жизни и поясняемая в ряде пьес: «осмысление иностранного слова «мораль» под влиянием русского глагола «марать» – позорить, бесчестить» [2, 110]. Но не только в комическом ключе звучат иностранные слова. Так, прощание Дуни с Беневоленским («Бедная невеста»): «Адь, мусь!» – выражает то же чувство глубокой грусти и самоиронии, что и произнесенная героиней чуть раньше русская поговорка: «...Завьем горе веревочкой!».

4. Иноязычные вкрапления и варваризмы по-разному представлены в речи многочисленных персонажей; различны и их функции, и ближайший контекст. В целом они немногочисленны, это вставки в мощный поток образной народной речи, изобилующей пословицами и выражениями, требующими знания русских реалий: *понедельничать* («Свои люди...»), *лечь колокол* («За чем пойдешь, то и найдешь»). Но все же заимствования не тонут в этом потоке: перемены (хорошие и плохие) в жизни Замосворечья и в языке его обитателей неизбежны; в ряду симптомов – новые слова и фразы, в том числе иностранные.

### Литература

1. Алмазов Б. Н. Сон по случаю одной комедии // Русская эстетика и критика 40–50-х годов XIX века. М., 1982.
2. Аиукин Н. С., Ожегов С. И., Филиппов В. А. Словарь к пьесам А. Н. Островского. М., 1993.
3. Леонтьев А. А. Иноязычные вкрапления в русскую речь // Вопросы культуры речи. Вып. 7. М., 1966.
4. Листрова-Правда Ю. Т. Иноязычные вкрапления и язык А. С. Пушкина // Филологические записки. Вып. 12. Воронеж, 1999.
5. Филиппов В. Язык персонажей Островского // А. Н. Островский – драматург. М., 1946.

## Роль русско-македонских литературных связей в развитии литературы Македонии (1945–1960-е гг.)

А. Г. Шешкен

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

Самая молодая из всех славянских литератур, македонская литература начала развиваться после 1945 г. вследствие обретения македонцами государственности (в составе федеративной Югославии) и придания македонскому языку статуса государственного языка. За исторически короткий срок (приблизительно за полвека) бурной эволюции эта литература превратилась в яркое самобытное явление со сложным взаимодействием разных «поэтик», включая постмодернизм. Богатый фольклор и обращение к достижениям мировой литературы стали основой успешной эволюции македонской литературы. Интенсивному развитию национального искусства слова способствовало усвоение художественного опыта других литератур. В этом следует видеть проявление специфического для искусства закона развития, ибо без усвоения предшествующих художественных достижений оно вообще не может двигаться вперед. В то же время «при всей открытости для самых разных влияний и импульсов македонская поэзия продемонстрировала готовность воспринимать прежде всего то, что отвечало ее внутренним потребностям и было созвучно ее настроением» [1, 52].

В этом процессе важная роль принадлежит русско-македонским литературным связям, основой для которых стали многовековая традиция христианской православной культуры и популярность русской литературы в македонской среде в межвоенные годы. Такая форма литературных контактов, как художественный перевод, служила быстрому развитию в 1945–1960-е гг. выразительных возможностей молодого литературного языка, самой основы литературы, становлению жанров поэзии, прозы и драмы. В большинстве своем македонские писатели проявили себя и как переводчики.

Первый период развития македонской литературы (1945 – начало 1950-х гг.) проходит под преимущественным влиянием русской (советской) литературы, на долю которой приходится до 80% переводов иностранной книги. Македонские прозаики, не имевшие опоры в собственной традиции, стояли перед проблемой разработки языка, свойственного эпическим жанрам. Поэтому перевод прозы был одновременно школой жанра и школой языка. Классика социализма (М. Горький, В. Маяковский, Н. Островский, А. Фадеев, М. Шолохов) переводится на македонский язык и оказывает существенное влияние на становление новеллистики и романа. Первый роман на македонском языке «Село за семью ясениями» (1952) С. Яневского в качестве художественной модели использовал первую часть «Поднятой целины» М. Шолохова (перев. в 1948 г.). Театральный репертуар в значительной степени состоял из пьес советских и русских авторов. Много и плодотворно занимался переводческой деятельностью основатель Народного театра в Ско-

пье актер, режиссер и постановщик И. Милчин, который прекрасно знал русский язык и русскую театральную культуру. Он перевел для постановки на национальной сцене пьесы Б. Лавреница «За тех, кто в море», В. Иванова «Бронепоезд 14-69», М. Горького «Мещане» и «На дне», А. Островского «Лес» и «Бесприданницу», Н. Гоголя «Ревизор».

Наиболее репрезентативными жанрами македонской литературы вплоть до 1970-х гг. были поэтические. Развитие поэтического перевода с русского языка отразило особенности эволюции и формирования национальной системы стихосложения.

Македонские переводчики в послевоенные годы, как и национальная литература в целом, совершали первые шаги, широко опирались на лексический состав и принципы версификации народной поэзии, стих которой был тесно связан с напевом. При переводе отдавалось предпочтение таким произведениям, которые демонстрировали органичное усвоение фольклорных форм и в то же время способствовали развитию национальных литератур. Так, 1949 г. была переведена «Сказка о рыбаке и рыбке» А. Пушкина, написанная особым «стихом песен западных славян».

В 1950–1960-е гг. после отказа от соцреализма и широкого обращения к опыту мировой литературы русская литература воспринимается по-новому. В ее произведениях и авторах македонские литераторы обнаруживают истоки многих явлений современного искусства слова. В свете опыта экзистенциализма видится проза Ф. Достоевского, оказавшего влияние на становление македонского философско-психологического романа (В. Малеский «То, что было небом». 1958).

Македонская поэзия отходила от фольклорной модели стиха и отдавала предпочтение «собственно литературным» образцам, чему способствовал перевод произведений А. Пушкина (сборник лирики 1953 г.). Г. Сталев в 1956 г. перевел роман в стихах «Евгений Онегин». Перевод этого произведения стал важным фактором обогащения национальной системы стихосложения. В ней успешно развивается силлабо-тоника, в том числе ямб. Столь быстрое обращение молодой литературы к передаче на национальном языке сложного с точки зрения версификации, с богатым подтекстом произведения – свидетельство стремительно развивающейся культуры слова.

Переводится поэзия Серебряного века и советская литература 1920-х годов (А. Блок, С. Есенин, Б. Пастернак, И. Бунин, И. Бабель, Б. Пильняк, Ю. Олеша), а также творчество молодых писателей и поэтов (А. Вознесенский, Е. Евтушенко, Б. Окуджава, Р. Рождественский, В. Аksenov). Лирика С. Есенина и ее перевод С. Ивановским были важным событием в национальной поэзии, которая стремилась к расши-

рению тематики и обогащению жанрового спектра, интересовалась возможностями повышения выразительности, пластичности и метафоричности поэтического языка.

Важными для развития македонской лирики и отражением новой ступени ее эволюции стали в 1960-е гг. переводы самого значительного поэта Македонии Б. Конеского лирики А. Блока («На поле Куликовом», «Незнакомка», «Девушка пела в церковном хоре» и др). Эти переводы можно назвать одними из самых удачных переводов русской поэзии в македонской литературе. Б. Конеский воспроизводит художественный строй стихов А. Блока и достигает созвучия с оригиналом на фонетическом уровне.

В эти же годы македонская поэзия заинтересовалась и возможностями тонического акцентного стиха, который получил

распространение в русской поэзии на рубеже XIX–XX вв. Во второй половине 1950-х гг. появились в переводе Б. Конеского стихотворения Маяковского «Ода революции» и «Владимир Ильич!».

В целом картина восприятия в Македонии русской литературы показывает, что русская литература стала важным фактором в процессе становления молодой славянской литературы. Интерес к конкретным авторам и произведениям был вызван потребностями самой македонской литературы. Перевод способствовал раскрытию заложенных в духе и строе национального языка поэтических возможностей.

## Литература

1. Спасов А. Истражувања и коментари. Скопје.

## Первые переводы русских классиков во Франции в XIX в.

Э. Эндерляйн

Университет имени Марка Блока, Страсбург (Франция)

*XIX век, русско-французские отношения, работы французских и русских литературных переводчиков*

**Summary.** In France, during the 19-th century, the translation of the Russian literary texts are connected with political events caused by sympathetic or antipathic interest for Russia. It's interesting to organize the studies to recognize the first French and Russian translators and their motivations. We can say, that after 1870 when France began to develop the friendship with Russia, the great Russian classic writers were not only translated and largely read, but they began to influence the national literature.

Появление русской переведенной литературы во Франции восходит ко второй половине XVIII века и продолжается в XIX веке. Именно в этот период в сознание французов закладывается образ, предложенный самой действительностью. Тогда, в 1760 г., Вольтер пишет свою сатиру *Русский в Париже*, фактически обобщая – Русские во Франции. Количество приезжих было настолько значительно, что Луи-Себастьян Мерсье видел в этом характерные черты парижской жизни конца XVIII века.

Правомочно, таким образом, задать себе обратный вопрос: насколько хорошо знали русскую литературу во Франции; какие произведения были переведены, кем и для чего? Какое влияние они оказали на формирование образа русского человека во Франции? Мои исследования привели меня к вопросу об отношениях между литературным переводом и и политической обстановкой. Эта проблема рекуррентная, относящаяся к любой эпохе. Дистанцирование во времени позволит нам более объективно взглянуть на это явление в XIX веке.

До 1799 года французы думали о России, как о какой-то очень далекой варварской стране. Только на рубеже веков можно наблюдать изменение отношения к ней. В то же время появляются первые признаки культурного интереса к России.

Первая русская грамматика на французском языке была *la Grammaire russe* Жана Соьера, 1724 г. Французская публика еще пребывала в уверенности, что Россия не имеет собственной литературы, и что ее язык не заслуживает изучения.

В 1800г. появился сборник «Избранное лучших сочинений русской литературы, от ее возникновения до времен Екатерины II», переведенный на французский язык греком живущий в России М. Л. Паппадопуло и гражданином Галле. Если Паппадопуло нанял французского сотрудника, то только потому, что он знал русский язык и практически не знал французского! Но интерес французской образованной публики вырастал и нетерпеливые парижские издатели, не имея книг французского происхождения, начали публиковать иностранные исследования, как например, *Историческая и статистическая схема Российской империи* немца Генриха Шторха в 1800 г. и *Российская империя при царствовании Екатерины II и в конце XVIII века* англичанина Уильяма Тука, который был издан на французском языке в 1801 году в шести томах.

Со смерти Павла I и до сражения в Аустерлице (с 1801 г. по 1805 г.) разворачивалась доброжелательная пропаганда. Французские газеты превозносили публикации, благосклонные к России (A. de Beauchamp), и молчали по отношению к враждебным изданиям (Masson). Из всех писателей, особенно выдающимся для французов, судя по переводам, был Карамзин.

Но вскоре начался перелом. Англия возобновила войну (Трафалгар, 1805 г.). Александр, обеспокоенный восточны-

ми проектами Наполеона, стал питать к нему только враждебные чувства. В октябре 1805 г. русская армия вошла в Вену. Тогда механизм второй коалиции снова заработал. Вынужденный отказаться, по крайней мере, на некоторое время от францужско-русского соглашения, Наполеон разыграл примерно в течение двух лет карту западной мощи против России. Именно в это время *Bulletins de la Grande armée* возрождали образ диких полчищ татар. В литературе тех лет о России не хватает объективности, так как Польша стояла в центре интереса и привлекала симпатию публицистов... Эффект скрытой русофобии со времен похода Суворова значительно усилился после военной кампании 1812 г. и особенно после падения Империи, которое она повлекла за собой.

С тех пор, идеологические соперники Наполеона стали пользоваться популярностью. Безразличие, даже враждебность, по отношению к России вскоре прекратились. Появились сочинения Жозефа де Мэтра, которого в 50 лет король Сардинии назначил послом в Санкт-Петербурге, где он открыл для себя вторую родину. Запоздалая русофилия вдохновила его написать самые прекрасные страницы своих *Soirées de Saint-Petersbourg*, при этом он не оставил свои антинаполеоновские и антиреволюционные пристрастия. В 1821 г. в печать выходит *Dix années d'exil* Мадам де Сталь, которая также была чувствительна к качествам народа, который она открыла, не зная ни его языка, ни его культуры. Шатобриан, который до того времени не знал Россию, написал в брошюре *De Buonaparte et des Bourbons* (1814 г.) о признательности аристократов Александру и восхвалил его в своих *Mémoires d'Outre Tombe*.

Во время Реставрации в начале 1821 г. в журнале *Revue encyclopédique*, впервые встретилось имя Александра Пушкина с одобрительным суждением о поэме *Руслан и Людмила*. Эта публикация появилась благодаря присутствию Кюхельбекера, друга поэта, который находился в то время в Париже для проведения конференций о русской литературе в королевском Атене. В 1825г. в Париже были опубликованы 86 Басен Крылова, опубликованных в оригинальном тексте с одновременным переводом на французский и итальянский языки, благодаря графу Орлову, одного из русских поселенцев во Франции. Отметим также появление научной книги в 1834 г.: аннотированный перевод *Хроники Нестора* в 2-х томах, сделанный Луи Пари, который был изгнан из России за свои либеральные идеи. Но нужно признать ограниченность этих попыток.

А в начале 1837 г. новость о смерти Пушкина резко перевела внимание на литературную Россию. Новый феномен возник в последние годы царствования Луи Филиппа; появилась на парижских бульварах, другая категория русских, еще неизвестных: на этот раз, это революционеры, сбжавшие от преследований Николая. Бакунин и Сазонов, друг Герцена, останавливались в Париже, где встречали Луи Блана и Прудона. Герцен вскоре присоединился к ним. С этого

времени появилась русская эмиграция, близкая к французским противникам России, от которых она получала неожиданную поддержку. Во Франции русский вопрос дал начало многочисленным дебатам в прессе и книготорговле. Литературная Россия становилась предметом внимания, более обширного, чем во времена Наполеона и Реставрации.

Во времена второй Империи, из всех русских писателей во Франции на первом месте стоял Тургенев. *La Revue des deux mondes* не переставала печатать переводы его рассказов (*Фауст, Аннушка, Дневник лишнего человека, Три встречи*); и если эти публикации не появились больше с 1861 г., то это потому что журнал склонялся к Польше в назревающем конфликте. Все происходило так, как будто Тургенев был единственным показательным русским писателем! Французские читатели, не оценившие по достоинству Гоголя, также не признавали еще Толстого, *Севастьяпольские рассказы* которого, опубликованные в 1854 г. и 1855 г., прошли незамеченными. То же самое происходи-

ло с Достоевским: его *Записки из Мертвого Дома* (1862 г.) оставались еще непереуевенными. Оба исполина русского романа будут открыты только после 1870 г. Именно 70-е годы знаменуют разлом во французском сознании. Объяснение напрашивается: после мучительного поражения французов перед пруссами, Россия предстала как держава, которая могла помочь Франции. Наконец в 1886г. пришло окончательное признание: знаменитый сборник *Le roman russe* виконта Мельхиора де Вогье, дипломата и литературного критика, открыл Франции Гоголя, Достоевского и Толстого, что повлекло за собой значительный наплыв русских романов в конце XIX века.

В заключение хочется подчеркнуть, что внутренняя связь между интересом к русской литературе и политическими условиями той или иной эпохи обуславливает количество переводов и их восприятие, но и вырабатывает метаязык, который, в свою очередь, служит опорой диалога культур в безграничном мире литературы.