

Федеральное государственное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова»  
Филологический факультет

*На правах рукописи*

ЯРОВЕНКО ДАРЬЯ СЕРГЕЕВНА

**Т.Л. ЩЕПКИНА-КУПЕРНИК – ПЕРЕВОДЧИК ФРАНЦУЗСКОЙ ДРАМАТУРГИИ  
(ТЕАТР РОСТАНА)**

Специальности: 10.01.01 – русская литература;  
10.01.03 – литература народов стран зарубежья  
(европейская и американская литературы)

ДИССЕРТАЦИЯ  
на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель: доктор  
филологических наук, профессор  
М.В. Михайлова

Москва – 2015

## Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Теоретическое осмысление проблем художественного перевода и явлений неоромантического искусства в русской культуре на рубеже XIX – XX веков.....	30
§ 1. Перевод в России: типы художественного перевода, критерии оценки ..	30
§ 2. Формирование неоромантических тенденций и их развитие в литературе конца XIX – начала XX века .....	63
Глава 2. Роль Т.Л. Щепкиной-Куперник в возникновении «театра русского Ростана».....	82
§ 1. Знакомство Т.Л. Щепкиной-Куперник с эстетикой неоромантизма и поиск стратегии художественного перевода («Les Romanesques» – «Романтики»).....	82
§ 2. Освоение избранного переводческого метода в пьесах «Принцесса Греза» («La Princesse Loontaine») и «Сирано де Бержерак» («Cyrano de Bergerac») .....	105
§ 2. 1. <i>Принцесса Греза как инвариант Прекрасной Дамы</i> .....	105
§ 2. 2. <i>Сирано де Бержерак – идеальное воплощение поэта</i> .....	134
§ 3. Пьеса «Шантеклер» («Chantecler») на русской сцене: причина неудачи .....	174
Заключение .....	204
Библиография .....	212
Приложение .....	228

## Введение

Имя Татьяны Львовны Щепкиной-Куперник (1874-1952), талантливой русской и советской поэтессы, писательницы (в том числе детской), драматурга, мемуариста, журналиста и переводчика, посвятившей литературной деятельности около шестидесяти лет жизни и удостоенной в 1940 г. почетного звания Заслуженного деятеля искусств РСФСР, сегодня оказалось незаслуженно забытым<sup>1</sup>, хотя ее творческое наследие представляет огромную ценность для историков театра и литературоведов, а созданные ею переводы произведений иностранных авторов вошли в ряды классических и во многом даже определили пути развития русской литературы в конце XIX – начале XX в. В первую очередь это относится, конечно, к драматургии Э. Ростана, несмотря на то, что в общей сложности она перевела около 60 пьес и до сих пор герои многих английских, французских, испанских драматургов говорят языком этой переводчицы. Однако о переводческой деятельности Щепкиной-Куперник существуют только упоминания в трудах, посвященных исследованию переводимых ею авторов.

Интересная судьба была определена Щепкиной-Куперник по рождению. Она родилась 12 января 1874 г. в семье О.П. Щепкиной, внучки великого актера М.С. Щепкина, одного из основоположников русской актерской школы, актера Малого театра, что заранее определило ее будущую тесную связь с искусством вообще и театром в частности. Ее мать прекрасно играла на фортепиано и даже стала любимой ученицей известного пианиста, дирижера и основателя Московской консерватории Н.Г. Рубинштейна. Неординарной личностью был и отец будущей писательницы и переводчицы, известный киевский адвокат, публицист и театрал Л.А. Куперник. Он

---

<sup>1</sup> Однако в последнее время все же начали появляться публикации ее произведений и исследования о ее творчестве. Произведения Щепкиной-Куперник: Избранные стихотворения и поэмы / Сост. Д. Рейфилд. М.: ОГИ, 2008. 360 с.; Счастливая женщина, Одна из них // Женская драматургия Серебряного века: Антология / Сост., вступит. статья и коммент. М.В. Михайловой. СПб.: Гиперион, 2009. 566 с.; Барышня с фиалками // Современная драматургия. 2009. № 1. С. 210-238; работы о ней: Рейфилд Д. Забытая поэтесса: Татьяна Львовна Щепкина-Куперник // Щепкина-Куперник Т.Л. Избранные стихотворения и поэмы / Сост. Д. Рейфилд. М.: ОГИ, 2008. С. 3-44; Михайлова М.В. «Милая Таня» // Современная драматургия. 2009. № 1. С. 206-209; Михайлова М.В. Чеховские мотивы в драматургии Т.Л. Щепкиной-Куперник // Slavic Almanac. The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. 2010. Nom 16. № 1. С. 56-59.

активно сотрудничал в печати, играл на сцене сам, являлся организатором и председателем Киевского драматического общества (куда приглашал для работы талантливую театральную молодежь из разных городов).

Тесная дружба связывала Льва Абрамовича со многими представителями артистического мира того времени, бывавшими в доме Куперников: начинающим оперным певцом Ф.И. Шаляпиным, композитором П.И. Чайковским, в архиве которого были обнаружены наброски оперы по одноактной пьесе Т.Л. Щепкиной-Куперник «Вечность в мгновении», художником М.В. Нестеровым.

Однако брак Л.А. Куперника с О.П. Щепкиной оказался недолгим. После рождения ребенка супруги разошлись, но, несмотря на это, Лев Абрамович до конца жизни принимал активное участие в жизни дочери. Более того, значительную часть детства и юности девочка провела в Киеве у отца, сыгравшего значительную роль в становлении ее личности. Повлияла на самоопределение Т.Л. Щепкиной-Куперник и выбор ею будущей сферы деятельности и семья тетки, А.П. Щепкиной, актрисы Малого театра и близкого друга М.Н. Ермоловой, и ее мужа, С.П. Черневского, талантливого режиссера того же театра.

Воспитываясь в семье, где царил культ великого Щепкина, невозможно было не полюбить театр. И юная Таня не устояла перед его магией: «Я увидела Ермолову, – щепкинская кровь заговорила во мне, и театр занял отныне все мои мысли и мечты»<sup>2</sup>. Читательский кругозор Щепкиной-Куперник определили и трагедии Шекспира, и заурядные водевили, т. е. он был достаточно широк. Тогда же начались занятия литературой: «С детства я постоянно писала какие-то стихи, сочиняла для собственного употребления драмы и трагедии, которые мы, дети, и разыгрывали»<sup>3</sup>.

Но официальная творческая биография писательницы началась в 1888 г. с прочитанного в Киевском драматическом обществе одним из

---

<sup>2</sup> Цит. по: Сизов А. Татьяна Львовна Щепкина-Куперник // Щепкина-Куперник Т.Л. Из воспоминаний о русском театре. М.: Детская литература, 1956. С. 3.

<sup>3</sup> Цит. по: Эвентов И. Т.Л. Щепкина-Куперник и ее воспоминания // Щепкина-Куперник Т.Л. Из воспоминаний. М.: Всероссийское театральное общество, 1959. С. 5.

артистов по случаю столетия со дня рождения М.С. Щепкина ее стихотворения. У публики оно вызвало бурную реакцию, – «Автора, автора!» – кричали все. П. Быков писал в юбилейной статье, посвященной 25-летнему юбилею ее деятельности: «Много было наивного в этом стихотворении, но еще больше искренности, простоты и задушевности и не мало хороших поэтических строк. Слабо, но все-таки горело в них вдохновение, были в них намеки на несомненное дарование»<sup>4</sup>. Вот как спустя годы сама поэтесса вспоминала об этом: «...Мне было жутко, и стыдно, и сладко, как бывает от первого поцелуя. Да это и был первый поцелуй моего будущего...»<sup>5</sup>.

После окончания Киевской гимназии в 1891 г. Щепкина-Куперник возвращается в Москву: она решила стать актрисой, но решение это было связано не только с желанием добиться славы и известности. В некоторой степени поступление в театр стало вынужденной мерой, так как непростые отношения с отцом, давно живущим с другой семьей, и матерью ставили ее в зависимое материальное положение и вынудили начать самостоятельно зарабатывать на жизнь<sup>6</sup>. Громкая фамилия помогла ей без труда поступить в драматический театр Ф.А. Корша. И там Татьяна Львовна, зарекомендовавшая себя как подающее надежды юное дарование в двенадцать лет, смогла подтвердить право на великую фамилию и в качестве актрисы. Первое же ее появление на сцене было отмечено в газете «Русские ведомости»: «В понедельник 21 сентября (1892 года) на сцене театра г. Корша в одноактной пьесе г. Корнеева “Откликнулось сердечко”, в роли резвухи Нины, с большим успехом дебютировала г-жа Щепкина, правнучка знаменитого артиста. Полная неподдельной веселости и оживления, игра молоденькой дебютантки произвела весьма благоприятное впечатление и

---

<sup>4</sup> Быков П. Т.Л. Щепкина-Куперник. К двадцать пятой годовщине ее музы // Солнце России. 1913. № 46. С. 13.

<sup>5</sup> Щепкина-Куперник Т.Л. Из воспоминаний / Вступ. ст. И. Эвентова. М.: Всероссийское театральное общество, 1959. С. 41.

<sup>6</sup> Из воспоминаний дочери актрисы М.Н. Ермоловой М.Н. Зелениной, близкого друга Т.Л. Щепкиной-Куперник. Об этом см.: Зеленина М.Н. Воспоминания о Т.Л. Щепкиной-Куперник // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 1292. Л. 4 об.

вызвала шумное одобрение публики»<sup>7</sup>. А «Московские ведомости» добавляли: «<...> выказала недюжинный талант и много природных качеств для приобретения успеха на сцене. <...> Вся роль живой девушки была прекрасно передана дебютанткой, вызвавшей игрой своей общее одобрение»<sup>8</sup>. По признанию самой Щепкиной-Куперник, это был один из немногих случаев, когда два различной политической ориентации издания сошлись в своих предпочтениях<sup>9</sup>.

Но, несмотря на успех, актерская карьера Щепкиной-Куперник продлилась всего лишь один сезон, успешно совпав с ее дебютом в роли драматурга. Уже 20 октября 1892 г. в Малом театре была поставлена ее первая пьеса «Летняя картинка», в которой играли А.П. Щепкина и Ф.П. Горев. От этой пьесы повеяло необычной свежестью и простотой, которые поразили публику, и первый успех вдохновил начинающую писательницу. Возможно, именно в этот момент Щепкина-Куперник впервые осознала, что цена зрительских аплодисментов для нее в качестве драматурга гораздо выше, чем аплодисменты, раздающиеся после ее собственных выступлений на сцене. Позже Щепкина-Куперник вспоминала: «<...> никто не писал в нашей семье по профессии. Щепкины большинство посвящали себя сценической деятельности <...>»<sup>10</sup>. Однако она сразу же поверила в правильность выбранного пути и с тех пор «стояла на своих ногах»<sup>11</sup>. С этого времени Щепкина-Куперник решила целиком посвятить себя писательской деятельности, уверенная, что литература ей «и в старости не изменит»<sup>12</sup>, памятуя, как опасен для актрисы возраст.

Работа в качестве корреспондента в таких известных периодических изданиях тех лет, как «Русские ведомости», «Северный курьер», «Русская мысль», «Артист», «Новое время», сыграла важную роль в деле ее

<sup>7</sup> Цит. по: Сизов А. Татьяна Львовна Щепкина-Куперник. С. 4.

<sup>8</sup> Цит. по: Щепкина-Куперник Т.Л. Театр в моей жизни. М.-Л.: Искусство, 1948. С. 74.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Цит. по: Фидлер Ф.Ф. Татьяна Львовна Щепкина-Куперник // Первые литературные шаги. Автобиографии современных русских писателей. М.: Типография Т-ва И.Д. Сытина, 1911. С. 73.

<sup>11</sup> Щепкина-Куперник Т.Л. Автобиография и список переведенных произведений // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 1264. Л. 1.

<sup>12</sup> Щепкина-Куперник Т.Л. Театр в моей жизни. С. 80.

профессионального образования и дала возможность попробовать себя в разных литературных жанрах.

С 1895 по 1915 г. Щепкина-Куперник выпустила более десятка стихотворных и прозаических сборников (поэтические – «Из женских писем», 1898 (переизд. в 1903 г.); «Мои стихи», 1901; «Облака», 1912; и др.; прозаические – «Незаметные люди», 1900; «Около кулис», 1903, и др.). Благоклонно отзывались о ее стихах Б.Л. Пастернак, а о прозаических произведениях и драматургии – А.П. Чехов. Рассказы и очерки о судьбах женщин, актрис («закулисные» трудности которых она знала не понаслышке), детей, простых людей были пронизаны трогательным лиризмом и в то же время говорили больше, чем обличающие действительность рассказы многих современников. Ее стихи были особенно проникновенны, некоторые даже становились народными песнями (например, стихотворение «На родине», 1905 (более известное, как «От павших твердынь Порт-Артура»); «Песня брюссельских кружевниц»<sup>13</sup>). Драматические произведения Щепкиной-Куперник с успехом ставились в театре: «Одна из них», «Месть Амура», «Барышня с фиалками», «Флавия Тессини», «Счастливая женщина». Они были «очень сценичны и имели всегда большой успех: в них были те “мера и грация”, которые так ценились в театральной литературе»<sup>14</sup>. Кроме того, их отличали яркие персонажи, жизненный и захватывающий сюжет. В пьесах Щепкиной-Куперник играли выдающиеся актеры того времени: Е.Н. Рощина-Инсарова, В.А. Мичурин-Самойлова, В.Н. Давыдов, Ю.М. Юрьев и др.

В своих произведениях Щепкина-Куперник провозглашала идеалы добра и сострадания, сочувствовала «маленькому» человеку, показывала трагедию социальной несправедливости, ставила перед собою цели культурного и эстетического воспитания молодого поколения. Об

---

<sup>13</sup> О блестящем исполнении со сцены «Песни брюссельских кружевниц» М.Н. Ермоловой вспоминает А.А. Реформатский в беседе с В.Д. Дувакиным. Об этом см.: Реформатский А.А. Воспоминания: 1920-е гг. Беседа 1/2. М., 20.11.1973. Зв. диск, 95 мин. (Устные мемуары. Отдел устной истории Научной библиотеки МГУ).

<sup>14</sup> Зеленина М.Н. Воспоминания о Т.Л. Щепкиной-Куперник // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 1292. Л. 6 об.

удивительных свойствах характера писательницы дочь актрисы М.Н. Ермоловой и близкий друг Т.Л. Щепкиной-Куперник М.Н. Зеленина вспоминала: «Ее хорошая любовь к людям, особенно возможность душевная жалеть бестенденциозно, попросту, от души, всегдашняя готовность в жизни помочь, ободрить, приласкать “проникали” в ее вещи, делали их доступными, нужными для людей, и публика ее любила»<sup>15</sup>.

К молодому поколению обращалась писательница и в литературно-театральных воспоминаниях, которые являются богатым источником для изучения истории русского театра. Ею написано большое количество книг о актерах и деятелях театра, многих из которых она лично знала («Дни моей жизни», 1928; «О М.Н. Ермоловой», 1940; «Театр в моей жизни», 1948; воспоминания о К.С. Станиславском, М.Г. Савиной и др.).

В 1904 г. Т.Л. Щепкина-Куперник вышла замуж за адвоката (тогда присяжного поверенного) Н.Б. Польшова, брата известного ученого-почвовода Б.Б. Польшова. Муж был разносторонним человеком, увлекался философией, эстетикой, искусством, поэзией. Их квартира в Петербурге долгое время являлась местом встречи различных представителей интеллигенции, которые даже получили название «салона Щепкиной-Куперник». Здесь в середине 20-х гг. выступал с философскими (в частности, кантианскими) и эстетическими докладами М.М. Бахтин<sup>16</sup>, бывал поэт В.А. Рождественский<sup>17</sup>.

Щепкиной-Куперник удавалось талантливо проявлять себя в различных сферах литературного творчества, однако ее переводческая деятельность, ставившая своей целью знакомство соотечественников с произведениями зарубежных авторов, даже в какой-то степени отодвинула на второй план собственные произведения писательницы. Ее вклад в развитие русской переводной литературы огромен. Особенно активно переводческая деятельность писательницы развивалась в послереволюционные годы.

---

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Подробнее об этом см.: Бахтин М.М. М.М. Бахтин: беседы с В.Д. Дувакиным. М.: Согласие, 2002. Научная библиотека МГУ фонозапись, подготовка текста и составление, 2002. С. 162-163 (Третья беседа).

<sup>17</sup> Там же. С. 205 (Четвертая беседа).

Отчасти это было связано с временем, в которое ей пришлось жить и творить. Профессия переводчика позволяла материально поддерживать существование, поскольку продолжать писать в том духе и в той манере, как она это делала до революции, было немислимо. Советская власть нашла ее произведения «не соответствующими потребностям дня»<sup>18</sup>, а героев – «слишком интеллигентными»<sup>19</sup>. Тяжелым периодом в жизни и творческой биографии Т.Л. Щепкиной-Куперник стало уже время Первой мировой войны и тем более первые послереволюционные годы: она чувствовала свою ненужность и как писательница, и как человек. На помощь в трудную минуту пришла М.Н. Зеленина, сумевшая, благодаря многочисленным знакомствам, найти для Щепкиной-Куперник работу – заказ на выполнение перевода пьесы У. Шекспира «Цимбелин». С этого момента начался окончательный поворот литературной деятельности Татьяны Львовны к художественному переводу, которым она теперь стала заниматься профессионально. Кроме того, по ее собственному признанию, переводческая деятельность, которой она решила посвятить себя, имела первостепенную значимость для просвещения и обогащения советской культуры, которой она хотела приносить пользу.

Безусловно, одним из главных достоинств Т.Л. Щепкиной-Куперник-переводчика была ее удивительная способность к иностранным языкам. Распространено мнение, что она специализировалась только на романских языках (французском, испанском, итальянском), потому что культура этих стран была ей близка и созвучна собственным эстетическим представлениям. Овладению новыми и совершенствованию в уже известных языках Щепкиной-Куперник, обладающей природным лингвистическим даром, помогло обучение в Лозаннском университете, куда она записалась в 1896 г., чтобы прослушать курс лекций по литературе. О процессе обучения

---

<sup>18</sup> Цит. по: Григорьев А. «Сирано де Бержерак» перевели // Ростан Э. Сирано де Бержерак: четыре перевода. Героическая комедия в пяти действиях в стихах / Пер. с фр. Т. Щепкиной-Куперник, В. Соловьева, Ю. Айхенвальда, Е. Баевской. Вст. статья И. Гуляевой. Сост. А. Григорьева. Ярославль: Северный край, 2009. С. 674.

<sup>19</sup> Там же.

двадцатидвухлетней студентки пишет английский славист Д. Рейфилд: «Кажется, Куперник тихо провела целый год над учебниками, так что ко времени возвращения в Россию она овладела почти всеми главными литературными языками Западной Европы»<sup>20</sup>. М.Н. Зеленина вспоминала: «Помимо французского языка, она хорошо знала немецкий, английский, позднее, в связи с постоянными переводами классиков, – испанский, итальянский; попутно, пожив в Польше как-то летом, она одолела польский; в 42-м году, боля радикулитом и принужденная лежать в постели, она в течение месяца занималась шведским языком и уже начала читать и понимать прозу»<sup>21</sup>. Но лучше всего Щепкина-Куперник знала французский язык, благодаря тому что в доме ее отца в юношеские годы с ней жила француженка. Позднее Щепкина-Куперник могла себе позволить частые заграничные поездки, и она выезжала в Париж, где жила месяцами, выезжая в города, курорты юга и севера страны, «изучая нравы, обычаи, природу Франции и чувствуя себя как дома»<sup>22</sup>.

Кроме того, Щепкина-Куперник была прекрасно знакома с шедеврами мировой литературы. Будучи подростком, она тайком перечитала все собранные в библиотеке отца книги, поэтому уже к двадцати годам «хорошо изучила классиков русской и иностранной литературы»<sup>23</sup>. Благодаря переводам Щепкиной-Куперник русская литература обогатилась не только пьесами особенно любимого ею У. Шекспира («Сон в летнюю ночь», «Как вам это понравится», «Ромео и Джульетта», «Король Лир», «Буря», «Много шума из ничего», «Зимняя сказка» и др.), но и Ж.-Б. Мольера («Мнимый больной», «Любовная досада», «Мизантроп»), Лопе де Веги («Звезда Севильи», «Девушка с кувшином»), Тирсо де Молины («Благочестивая Марта», «Кавалер в зеленом»), Д. Флетчера («Укрощенный укротитель»), П. Кальдерона («Дама-невидимка», «Дама сердца прежде всего»,

---

<sup>20</sup> Рейфилд Д. Забытая поэтесса: Татьяна Львовна Щепкина-Куперник. С. 13.

<sup>21</sup> Зеленина М.Н. Воспоминания о Т.Л. Щепкиной-Куперник // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 1292. Л. 6.

<sup>22</sup> Там же. Л. 5 об.

<sup>23</sup> Там же. Л. 4 об.

«Апрельские и майские утра»), а также произведениями П. Бомарше, К. Гоцци, Ф. Шиллера, В. Гюго, Р. Шеридана, Л. Кэрролла, лирикой Петрарки, Р. Бернса, Дж. Байрона и многих других. Из переведенных ею в советские годы пьес не менее тридцати были переведены стихами. Иногда она переводила стихами даже то, что в оригинале было прозаическим произведением: такой стала, например, «Монна Джиованна» М. Метерлинка, а К. Гольдони стал единственным автором, переведенным ею в прозе («Самодуры»).

Но особые творческие отношения связали Щепкину-Куперник и поэта и драматурга, главу французского неоромантического движения Эдмона Ростана (1868-1918). Их знакомство произошло при необычных обстоятельствах. В начале 1894 г. актриса московского театра Ф.А. Корша Л.Б. Яворская (1871-1921) предложила начинающей писательнице отправиться вместе с нею в путешествие по Европе. Сначала девушка отказалась, так как у нее просто не было средств на поездку, однако М.А. Саблин, один из издателей газеты «Русские ведомости», сотрудницей которой являлась Щепкина-Куперник, узнав о ее отказе, тут же выдал ей необходимую для поездки сумму денег. В письме отцу из Рима Щепкина-Куперник писала: «20/1 avr. 1894 Hotel de Milan. Rome. Как это случилось, я до сих пор хорошенько не понимаю. Мне и не снилась возможность такого путешествия. Собралась я буквально за два дня до того, как уехала. М-ме Яворская уговорила меня поехать с нею; все начали мне твердить, что с моей стороны глупо не воспользоваться таким случаем <...>»<sup>24</sup>. За время поездки актриса и писательница посетили Варшаву, Неаполь, Флоренцию, Париж...

Именно в Париже Яворская и Щепкина-Куперник встречают уже успешного прославиться автора пьесы «Романтики» («Les Romanesques», 1891<sup>25</sup>) Э. Ростана. Воспитанный на историях о легендарных трубадурах Джауфре Рюделе и Бертроне де Борне (чьи жизнеописания лягут в основу его

---

<sup>24</sup> Щепкина-Куперник Т.Л. Письма к отцу (1891-1896) // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 343 (Часть 2). Л. 55.

<sup>25</sup> Далее названия пьес будут даваться на русском языке, за исключением особо оговоренных случаев.

пьесы «Принцесса Греза») и книгах В. Гюго, Ростан чувствовал духовную близость к романтической эстетике, возродить которую он пытался в конце XIX в. Его «посвящение» в литераторы состоялось в 1888 г. (в один год с дебютом Щепкиной-Куперник в роли поэта): в Париже в «Театре Клюни» (Théâtre Cluny) был поставлен его водевиль «Красная перчатка» («Le gant rouge», 1888) на сюжет одного модного романа, написанный в соавторстве с будущим шурином Анри Ле. Однако после этого краткосрочного успеха Ростан решил оставить данный жанр и писать пьесы александрийским стихом на более возвышенные сюжеты. Многие значило для его формирования как драматурга знакомство с будущей женой – поэтессой Роземондой Жерар, которая стала его музой. Ее черты нашли отражение практически во всех героинях его романтических произведений.

Фигура Эдмона Ростана явно выделялась на общем фоне эпохи fin de siècle. Французский литературовед Э. Риппер убежден, что судьбой предначертано Ростану «появиться на бледном горизонте окутанной туманом Франции как символ воодушевления, молодости, радости, огня; как и его петуха [Шантеклера. – Д.Я.], связанного с утром, пробуждением и светом, его трудно было представить в сумерках...»<sup>26</sup> [перевод мой. – Д.Я.]. Исследователем явно уловлена особенность пафосного, «духоподъемного» романтизма ростановского толка, противостоящего упадническим настроениям декаданса, в основном и определяемого по их тональности.

Во Франции конца XIX – начала XX в. основной тон в литературе задавала поэзия, которая, по сути, и открывала эру модернизма. В прозе и драматургии этот процесс происходил значительно медленнее. Ничего не предвещало когда-то блестящей французской драме нового расцвета, драматургия в целом находилась в упадке. Современный театр не мог уже удовлетворять вкусам публики, потому что натуралистический театр перестал быть актуальным к этому времени, а символистский был понятен и

---

<sup>26</sup> Ripert E. Edmond Rostand, sa vie et son oeuvre. Paris: Hachette, 1968. P. 193.

«Mais son destin était sans doute d'être apparu sur l'horizon terne de la France embrumée, comme un symbole de l'enthousiasme de la jeunesse, de la joie, de la lumière ; comme son coq lié au matin, à l'éveil de la clarté, il était malaisé de l'imaginer dans un crépuscule...».

доступен лишь избранным ценителям. Э. Рипер, характеризуя атмосферу, царившую во французской литературе того времени, указывал: «Мы в 1890 г. Франция в это время погружена в литературу печальную. Речь идет о натуралистических романах Золя, Гонкуров, о психологическом романе Поля Бурже, о символистской поэзии, театре Ибсена, не говоря уже о русских романах»<sup>27</sup> [перевод мой. – Д.Я.]. Несмотря на прежнюю значимость «Комеди Франсез» (Comédie-Française) и «Одеона» (Théâtre de l'Odéon), главенствующие роли для большинства зрителей стали играть театры Больших бульваров: «Жимназ» (Théâtre du Gymnase), «Варьете» (Théâtre des Variétés), «Ренессанс», или «Театр Сары Бернар» (Théâtre de la Renaissance). Возрос успех оперетты. И, следовательно, на первый план выдвинулись пишущие для широкой публики драматурги (Поль Эрвье, Жан Ришпен, Октав Мирбо и др.). Произведения, которые создавались для сцены тех лет, не отличались особенной глубиной, не ставили своей целью решение мировых проблем, а создавались преимущественно для развлечения зрителя, используя при этом не самые сложные приемы: публике предоставлялась возможность наблюдать сцены из частной жизни, в которых главную роль играли интриги, нелепые совпадения, часто подаваемые в сатирическом освещении, любовные треугольники, переживания участников которых были не лишены эротического подтекста. Очевидно, что требовалось что-то иное, что давало бы возможность соединить оптимизм, веру в высокие человеческие чувства со значимостью поднимаемых проблем, причем не социального, а общечеловеческого свойства (подобную проблему у нас решал М. Горький, создавший героический возвышенный вариант неоромантизма<sup>28</sup>).

Основополагающие принципы не только собственного творчества, но и французского неоромантизма в целом, с присущим ему воплощением

---

<sup>27</sup> Ripert E. Edmond Rostand, sa vie et son oeuvre. Paris: Hachette, 1968. P. 47.

«Nous sommes en 1890. La France d'alors est à la littérature triste, qu'il s'agisse du roman naturaliste de Zola, des Goncourt, ou du roman psychologique de Paul Bourget, de la poésie symboliste, du théâtre ibsénien, pour ne rien dire du roman russe».

<sup>28</sup> Подробнее см.: Венгеров С.А. Этапы неоромантического движения: Статья первая // Русская литература XX века (1890-1910) / Под ред. проф. С.А. Венгерова: В 2 томах. М.: XXI век – Согласие, 2000. Т. 1. 510 с.

идеального мира героики и благородства, были сформулированы Ростаном в самых ранних его произведениях (конец 80-х – середина 90-х гг. XIX в.): «Сочетание истории и легенды, обращение к прошлому, в котором торжествовал идеал; выдвижение героя, формирующего мир в соответствии с идеалом; поэтика контрастов; принципы создания характера через антиномии – вот черты “неоромантического” стиля Ростана»<sup>29</sup>. Романтичные, благородные, самоотверженные, охваченные высокими стремлениями герои драматурга предвосхитили запросы публики, нуждающейся в рассказе о подлинных героях, их любви и поклонении красоте. Последователь Гюго, Ростан-неоромантик выступил как борец с «крушением гуманизма», наблюдаемым в буржуазной действительности, несправедливостью. Он хотел заставить поверить в высокую духовность человека, возвеличивал нравственный идеал, с новой остротой поднимал проблему героической личности, размышлял о месте иллюзии и мечты в повседневной жизни.

Ростана часто обвиняли в надуманности и подражании. Эти нападки отчасти были обоснованы. Обычно писатель прибегал к литературным и историческим сюжетам предшествующих эпох: «Принцесса Греза» («La Princesse Lointaine», 1895), «Самаритянка» («La Samaritaine», 1897), «Сирано де Бержерак», («Cyrano de Bergerac», 1897), «Орленок» («L'Aiglon», 1900), «Шантеклер» («Chantecler», 1910). Так, по мнению литературоведа А. Михайлова, пьеса «Романтики» – это «пословица» Мюссе в костюмах и декорациях Вагто»<sup>30</sup>, а «Шантеклер» – «поэтичнейшая аллегория в духе средневековых поэм и народных сказок»<sup>31</sup>. Но ошибочно было бы расценивать эти «заимствования» как следствие скудости таланта или отсутствия воображения. Щепкина-Куперник высказывает совершенно иную точку зрения: «Я не думаю, что это было заимствование: Ростан слишком

---

<sup>29</sup> Цит. по: Кармалова Е.Ю. Неоромантизм в культуре серебряного века: Учебное пособие. Омск, 2005. С. 38.

<sup>30</sup> Михайлов А. Драматургия Эдмона Ростана // Ростан Э. Сирано де Бержерак: Пьесы [Пер. с фр. Т. Щепкиной-Куперник; предисл. и примеч. А. Михайлова]. М.: Эксмо, 2007. (Библиотека всемирной литературы). С. 10.

<sup>31</sup> Там же. Однако следует отметить, что сценическая судьба пьесы «Шантеклер» в России будет оспаривать данную восторженную характеристику, высказанную исследователем.

богат на выдумку, чтобы заимствовать у других»<sup>32</sup>. Скорее, это был вполне обоснованный для художника поиск новой драматургической основы, призванной возродить французский театр, наполнить его глубокими чувствами и переживаниями, отличными от «дешевого» репертуара тех лет.

Из Парижа Щепкина-Куперник и Яворская привезли в Россию «Романтиков» Ростана, произведение, которое актриса попросила для нее перевести. Вскоре пьеса «обошла все русские театры»<sup>33</sup>. С этого момента можно отсчитывать начало знакомства русской публики с творчеством Э. Ростана. Вообще роль Л.Б. Яворской в творческой судьбе писательницы была чрезвычайно важна. Позже Щепкина-Куперник вспоминала: «Большое влияние имела на мою литературную деятельность артистка Л.Б. Яворская. Она первая заставила меня переводить Ростана, для нее я перевела его всего почти, начиная с “Романтиков” и “Принцессы Грезы”. Но на этом не останавливалась ее неистощимая энергия; она наталкивала меня сплошь да рядом на какую-нибудь тему, будила мысль <...>»<sup>34</sup>.

Личное знакомство с Э. Ростаном, образом его мыслей, эстетическими взглядами, совпавшими в тот момент с настроениями самой Щепкиной-Куперник, явились залогом возникновения яркого творческого «дуэта» писателя и переводчика. Оно дало возможность начинающей писательнице впервые попробовать себя в новом качестве и определило выбор дальнейшего направления развития литературной карьеры.

Щепкина-Куперник, с которой у Ростана обнаружилось много «фактических» совпадений в биографии (схожий тип семей, общение с великими людьми эпохи, любовь к театру, стремление к изображению характеров незаурядных, романтическая устремленность натур, «легкость» писательской манеры), настолько поразила французского драматурга, что он передал ей рукописи своих пьес, которые вскоре были переведены писательницей и сразу же поставлены на российской сцене: «Романтики» в

---

<sup>32</sup> Щепкина-Куперник Т.Л. Театр в моей жизни. С. 98.

<sup>33</sup> Там же. С. 107.

<sup>34</sup> Цит. по: Фидлер Ф.Ф. Татьяна Львовна Щепкина-Куперник // Первые литературные шаги. Автобиографии современных русских писателей. С. 72.

1894 г. в театре Ф.А. Корша в Москве, «Принцесса Греза» в 1896 г. в петербургском театре «Литературно-художественного кружка» А.С. Суворина (роли Сильветы и Мелисинды играла Л.Б. Яворская). О важности подобной духовной и творческой близости между переводчиком и автором произведений Щепкина-Куперник будет говорить на лекциях в секции переводчиков: «<...> очень важна конгениальность поэта и переводчика. Я не советую вам братья за переводы поэтов, которые ничего вам не говорят, а тем более таких, которые вам не по душе»<sup>35</sup>. Кроме того, переводчик, преследующий исключительно цели материальные, по мнению Щепкиной-Куперник, совершает «насилие над собственным дарованием»<sup>36</sup> и наносит оскорблению автору текста.

В итоге 1897 г. Ростан пишет Щепкиной-Куперник письмо: «Зная Ваш талант и восхитительную манеру, с которой Вы перевели “Романтиков” и “Принцессу Грезу”, я горячо желаю, чтобы впредь Вы, и только Вы способствовали знакомству с моими произведениями в России. Итак, я Вам пришлю рукописи моих пьес за несколько дней до их первой постановки в Париже, чтобы Вы могли их перевести и поставить в ближайшее время»<sup>37</sup> [перевод мой. – Д.Я.].

Самым значимым результатом этого сотрудничества явился перевод героической комедии «Сирано де Бержерак» (1897), невероятный театральный успех которой почти перечеркнул все остальные произведения драматурга и сохранил его имя в памяти потомков (особенно русских читателей) как «автора одного произведения». Примечательно, что даже сам Эдмон Ростан не рассчитывал на подобный успех. В беседе с другом, актером Гийо де Сэ, он делился своими сомнениями: «Я всегда был недоверчив к Судьбе; я оптимист по отношению ко всем вещам, но

<sup>35</sup> Щепкина-Куперник Т.Л. Лекции по истории театра, литературы и перевода // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 129 (Часть 2). Л. 103.

<sup>36</sup> Там же.

<sup>37</sup> Rostand E. Два письма к Т.Л. Щепкиной-Куперник // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 987. Л. 2.

«Connaissant votre talent et l'admirable façon dont vous avez traduit les Romanesques et la Princesse Lointaine, je désire vivement que vous, et vous seule, fassiez désormais connaître mes oeuvres en Russie. Je vous adresserai donc, quelques jours avant leur première à Paris, les manuscrits de mes pièces pour que vous puissiez les traduire et les faire représenter au plus tôt». Полный текст письма см. в Приложении данной работы.

пессимист по отношению к самому себе. Я всегда ожидал худшего, и малейшее внезапно появившееся благо меня поражало чрезвычайно. Накануне генеральной репетиции «Сирано», я говорил своим друзьям: «Это будет самый прекрасный провал года»<sup>38</sup> [перевод мой. – Д.Я.]

Триумф пьесы «Сирано де Бержерак», поставленной в театре «Порт-Сен Мартен» (Théâtre de la Porte-Saint-Martin) в том же году, вполне определенно угадал ожидания публики. Друг Ростана Поль Фор вспоминал позже: «На следующий день и каждый вечер на протяжении месяцев в зале Порт-Сен-Мартен все та же толпа в иступленном восторге. Имя Ростана вышло за пределы Парижа. Сирано летит из города в город, становясь мгновенно чем-то национальным»<sup>39</sup> [перевод мой. – Д.Я.]

Люди в преддверии нового века пожелали отринуть меркантильное и суетное. И «Сирано де Бержерак» подарил им веру в героическое, возвышенное, честное, дремлющее во многих. Произошло поистине невероятное: поэт, живший в далеком XVII в., стал образцом: «Вот как надо жить – как Сирано»<sup>40</sup>. М. Дабади даже утверждает, что «Сирано и Ростан – без сомнения, один и тот же человек»<sup>41</sup> [перевод мой. – Д.Я.]

Ростан верно спрогнозировал потребность общества в идеалах: в своих произведениях он создал образ Прекрасной Дамы (Сильвета, Мелисинда, Роксана), живущей сильными чувствами, ждущей глубокой страсти и способной ее переживать, и образ Непонятого поэта, Поэта-изгнанника, смелого, бесстрашного защитника слабых, открытого сильным чувствам, готового на самопожертвование и самоотречение ради счастья любимой и –

---

<sup>38</sup> Edmond Rostand à Guillot de Saix Цит. по: Ripert E. Edmond Rostand, sa vie et son oeuvre. P. 76.

«J'ai toujours été méfiant vis-à-vis du Destin; je suis optimiste pour l'ensemble des choses et pessimiste pour moi-même. J'ai toujours attendu le pire, et le moindre bien survenu me surprend énormément. La veille de la répétition générale de *Cyrano*, je disais à mes amis : "Ce sera le plus beau four de l'année" ».

<sup>39</sup> Faure P. *Vingt ans d'intimité avec Edmond Rostand*. Paris: Librairie Plon, 1928. P. 10.

«Le lendemain, et chaque soir, durant des mois, c'est, dans la salle de la Porte-Saint- Martin, la même foule en délire. Le nom de Rostand dépasse Paris. *Cyrano* vole de ville en ville, devient instantanément quelque chose de national».

<sup>40</sup> Горький М. Цит. по: Мокульский С.С. Мастер драматического перевода // Т.Л. Щепкина-Куперник. Избранные переводы: В 2 томах. Т. 1. М.: Художественная литература, 1957. С. 9.

<sup>41</sup> Dabadie M. *Lettre à ma nièce sur Edmond Rostand*. Toulouse: Edouard Privat, Editeur, 1970. P. 15.

шире – ради защиты высокого состояния духа, благородного героя (Рюдель, Бертран, Сирано де Бержерак, Шантеклер).

Произведения Э. Ростана, пронизанные неоромантическим пафосом, оказались своеобразной «отдушиной» для Франции тех лет. Но содержащиеся в них смыслы и идеалы оказались прямо соотносимыми с настроениям русской публики, которая восприняла их благодаря звучным стихам Щепкиной-Куперник.

Во многом благодаря литературному и переводческому таланту Щепкиной-Куперник на рубеже конца XIX – начала XX в. родилось такое явление, как «русский театр Ростана», удовлетворившее духовный «голод» русского читателя по определенному типу неоромантизма с присущими ему возвышенностью, пафосом оптимизма, новой героикой, выдвижением на первый план яркой личности. Т.Л. Щепкиной-Куперник были переведены все самые известные произведения драматурга, среди которых пьесы «Два Пьеро, или Белый ужин» («Les Deux Pierrots», 1890), «Романтики», «Принцесса Греза», «Самаритянка», «Сирано де Бержерак», «Орленок», «Шантеклер», поэтический сборник «Шалости музыки» («Les Musardises», 1890), поэма-пантомима в двух сценах «Священная роща» («Le Bois sacré», 1908), циклы стихотворений «День причудницы» («La Journée d'une Précieuse», напис. до 1914) и «За Грецию» («Pour la Grèce», 1897)<sup>42</sup>. Именно в работе над текстами Ростана формировался подход Щепкиной-Куперник к переводческой деятельности.

«Вольности» при переводе допускались Щепкиной-Куперник во многих местах, и часто они оказывались самыми удачными в пьесах. Благодаря переводчице неоромантический посыл, проявляющийся в жажде Благородного и Возвышенного, был не только донесен до русской публики, но и значительно углублен, что получило отклик в творчестве многих литераторов и деятелей культуры рубежа веков. Стоит подчеркнуть, что

---

<sup>42</sup> Помимо пьес самого Э. Ростана, Т.Л. Щепкина-Куперник впоследствии переводила произведения, написанные им в соавторстве с женой Р. Жерар («Добрый дьяволенок»), и прозу их старшего сына М. Ростана («Любовь Казановы»).

«привитый» ею посредством переводческой деятельности на русскую почву неоромантизм героического типа сыграл огромную роль в формировании литературного облика и интенций многих писателей и поэтов Серебряного века (таких как М. Горький, А. Блок, Н. Гумилев, отчасти Ф. Сологуб и др.<sup>43</sup>).

**Степень изученности проблемы.** В последнее время наблюдается возрастание интереса к именам забытых женщин-писательниц Серебряного века, в числе которых можно назвать и Т.Л. Щепкину-Куперник. К исследованию биографии и творчества писательницы обращались М.В. Михайлова, Д. Рейфилд, И. Эвентов<sup>44</sup>.

Оценка некоторых переведенных Т.Л. Щепкиной-Куперник пьес Э. Ростана дается в исследованиях И.Б. Гуляевой<sup>45</sup>, Вл.А. Лукова<sup>46</sup>, А.Д. Михайлова<sup>47</sup>. Однако в призму исследовательского анализа попадает в основном созданный ею перевод наиболее известного в России произведения – пьесы «Сирано де Бержерак». Переводческая стратегия Щепкиной-Куперник дается в данных работах в сравнении с другими переводами (в частности, речь идет о сравнительном анализе переводов пьесы «Сирано де Бержерак» В.А. Соловьева, Ю.А. Айхенвальда,

---

<sup>43</sup> Нельзя не сказать о серьезном влиянии произведений Э. Ростана, оказанном на творчество М. Цветаевой (в частности, на первый сборник ее стихов «Вечерний альбом» (1910)). Нужно вспомнить и том, что поэтесса пробовала сделать собственный перевод пьесы «Орленок», но, к сожалению, рукописи не сохранились. Однако знакомство Цветаевой с пьесами драматурга состоялось не через перевод: поэтесса читала и любила именно французские тексты Ростана. Подробнее о значении Ростана в творчестве поэтессы см.: Стрельникова Н.Д. Круг чтения и его отражение в ранней лирике М. Цветаевой (1910-1913). Дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2009. 217 с.

<sup>44</sup> Эвентов И. Т.Л. Щепкина-Куперник и ее воспоминания // Щепкина-Куперник Т.Л. Из воспоминаний. М.: Всероссийское театральное общество, 1959. С. 3-20.

<sup>45</sup> Гуляева И.Б. Драматургия Эдмона Ростана в восприятии русской критики. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1997. 280 с.; Гуляева И.Б. Русская судьба «Сирано де Бержерака» // Ростан Э. Сирано де Бержерак: четыре перевода. Героическая комедия в пяти действиях в стихах / Пер. с фр. Т. Щепкиной-Куперник, В. Соловьева, Ю. Айхенвальда, Е. Баевской. Вст. статья И. Гуляевой. Сост. А. Григорьева. Ярославль: Северный край, 2009. С. 8-23.

<sup>46</sup> Луков Вл.А. Эволюция драматургического метода Эдмона Ростана. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1975. 254 с.; Луков Вл.А. Эдмон Ростан: Монография. Самара: Изд-во СГПУ, 2003. 268 с.; Луков Вл.А. Ростан в тезаурусе русской культуры // Электронный ресурс. Режим доступа: <http://modfrancelit.ru/rostan-v-tezauruse-russkoj-kulturyi-statya-vl-a-lukova/> (Дата обращения: 20.05.2014); Луков Вл.А. Шантеклер: поэтическая драма Э. Ростана // Электронный ресурс. Режим доступа: <http://modfrancelit.ru/shantekler-poeticheskaya-drama-e-rostana-statya-vl-a-lukova/> (Дата обращения: 20.05.2014).

<sup>47</sup> Михайлов А. Драматургия Эдмона Ростана // Ростан Э. Сирано де Бержерак: Пьесы [Пер. с фр. Т. Щепкиной-Куперник; предисл. и примеч. А. Михайлова]. М.: Эксмо, 2007. 800 с. (Библиотека всемирной литературы). С. 7-24.

Е.В. Баевской, предпринятом И.Б. Гуляевой<sup>48</sup>, а также о исследовании Е.Э. Тропп<sup>49</sup>). Попытка дать более развернутое представление о особенностях и эволюции переводческих принципов Т.Л. Щепкиной-Куперник, используемых в разное время и с различными произведениями, принадлежит автору вступительной статьи к книге переводов С.С. Мокульскому<sup>50</sup>. Приемы передачи Т.Л. Щепкиной-Куперник национально-культурных реалий при осуществлении перевода стихотворений Р. Бернса рассматриваются в работе Ю.А. Осиповой<sup>51</sup>, а в исследовании А.В. Гарамян<sup>52</sup> анализируются особенности воссоздания ею в переводах комедий У. Шекспира субъективно-комического эффекта.

Собственно же лингвокультурная и литературоведческая оценка Т.Л. Щепкиной-Куперник как переводчика французской драматургии на раннем этапе<sup>53</sup> ее переводческой деятельности не была произведена подробным образом с выявлением характерных черт ее переводческой манеры, иллюстрируемых в данном сочинении разбором наиболее значимых для русской культуры и оставивших яркий след в отечественной критике и литературе пьес «Романтики», «Принцесса Греза», «Сирано де Бержерак» и «Шантеклер»<sup>54</sup>. К тому же перспективность разрешаемых в данном

---

<sup>48</sup> Гуляева И.Б. «Сирано де Бержерак» на русском языке (Анализ четырех переводов героической комедии Э. Ростана). М., 1996. 30 с.

<sup>49</sup> Тропп Е.Э. «Сирано де Бержерак» Э. Ростана и русский театр. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2010. 24 с.

<sup>50</sup> Мокульский С.С. Мастер драматического перевода // Т.Л. Щепкина-Куперник. Избранные переводы: В 2 томах. Т. 1. М.: Художественная литература, 1957. С. 5-14, 577-579.

<sup>51</sup> Осипова Ю.А. Сопоставительно-семантический анализ лексики, обозначающей национально-культурные реалии (на материале произведений Р. Бернса и их переводов на русский язык). Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2003. 218 с.

<sup>52</sup> Гарамян А.В. Особенности передачи субъективно-комического эффекта в переводах комедий У. Шекспира при отсутствии прямых межъязыковых соответствий. Дисс. ... канд. филол. наук. Пятигорск, 2004. 169 с.

<sup>53</sup> Условно считаем окончанием данного периода первые послереволюционные годы, когда перевод стал профессией Т.Л. Щепкиной-Куперник и основной сферой деятельности, и переводчица стала отходить от принципов вольного перевода в сторону большей приближенности к оригиналу.

<sup>54</sup> Стоит отметить, что для французской литературы принципиально важными в творчестве Ростана оказались пьесы «Сирано де Бержерак», «Орленок» и «Шантеклер». Причина данного выбора видится в различии русской и французской культур, обусловившего в порубежную эпоху неполное совпадение запросов публики и, как следствие, иное восприятие отдельных произведений Ростана, несмотря на то, что Щепкина-Куперник по-прежнему практически одновременно с появлением пьес во Франции переводила их для актрисы Л.Б. Яворской, игравшей в них главные роли (премьера пьесы «Орленок» с ее участием, например, состоялась в Петербурге уже через год после французской). Однако упомянутый «Орленок», «Самаритянка» (представленная в ней вольная трактовка евангельского сюжета была встречена настороженно), «Два Пьеро, или Белый ужин» не прозвучали в России столь ярко, как избранные для анализа пьесы.

исследовании проблем заключается не просто в лингвистическом анализе и сопоставлении двух текстов (французского оригинала и русского перевода), но и в культурологическом осмыслении привнесенных Щепкиной-Куперник в перевод смыслов.

Таким образом, особенности переводческой деятельности Т.Л. Щепкиной-Куперник в отечественном литературоведении, творческая индивидуальность ее как переводчика явно изучены недостаточно. Как видно из представленных работ, исследователи лишь упоминали ее имя и некоторые переводческие особенности при анализе и осмыслении рецепции драматургии Э. Ростана в России, однако полноценных научных трудов, посвященных профессиональной деятельности Т.Л. Щепкиной-Куперник, не создано.

**Актуальность исследования.** Предлагаемое диссертационное исследование является первой обстоятельной научной работой, дающей анализ ранней переводческой деятельности Т.Л. Щепкиной-Куперник на примере неоромантических пьес Э. Ростана. В смежных исследованиях имя переводчицы упоминалось только в контексте осмысления произведений французского драматурга (например, в диссертации И.Б. Гуляевой «Драматургия Эдмона Ростана в восприятии русской критики», в исследованиях о Э. Ростане Вл.А. Лукова и др.). В данной же работе фокус смещается с автора оригинального текста на его переводчика, повлиявшего на вхождение этих творений (пьесы «Романтики», «Принцесса Греза», «Сирано де Бержерак», «Шантеклер») в иную культурную среду и восприятие их в соответствии с историко-литературными запросами эпохи. Особенно важно, что данное диссертационное исследование не ограничивается рассмотрением наиболее известных в России пьес Ростана («Принцесса Греза» и «Сирано де Бержерак»), но и впервые подробно анализирует причины успеха и неудачи таких пьес, как «Романтики» и «Шантеклер». Кроме того, диссертация расширяет и уточняет представление

о русско-французских культурных связях, ярко отразившихся в творческом сотрудничестве Щепкиной-Куперник и Ростана.

**Научная новизна** диссертационного исследования обусловлена тем, что в нем впервые подробно рассматривается фигура Т.Л. Щепкиной-Куперник-переводчика как сотворца, обладающего определенным видением неоромантической эстетики и нашедшего собственную стратегию перевода роستانовских пьес, что обусловило активное вхождение произведений французского драматурга в русскоязычный культурный контекст в конце XIX – начале XX в.

**Объект** исследования – переводы Т.Л. Щепкиной-Куперник четырех пьес Э. Ростана: «Романтики» («Les Romanesques»), «Принцесса Греза» («La Princesse Lointaine»), «Сирано де Бержерак» («Cyrano de Bergerac»), «Шантеклер» («Chantecler»).

**Предмет** исследования – творческая деятельность Т.Л. Щепкиной-Куперник с точки зрения привнесенных ею в переводы смыслов, повлиявших на возникновение особого русского восприятия произведений Э. Ростана, определение роли и места переведенных ею пьес в русской литературе и культуре конца XIX – начала XX в.

**Материалом** исследования стали переведенные Т.Л. Щепкиной-Куперник на русский язык пьесы «Романтики», «Принцесса Греза», «Сирано де Бержерак», «Шантеклер», архивные материалы, отражающие рецепцию переведенных произведений и постановок на русской сцене, статьи критиков, характеризующие эти постановки и работу переводчика.

**Цель** работы – анализ переводов Т.Л. Щепкиной-Куперник четырех пьес Э. Ростана с точки зрения формирования основных переводческих стратегий в начальный период ее переводческой деятельности, анализ ее переводческих принципов и установление динамики их развития, а также выявление роли переводчицы в оформлении неоромантической эстетики особого типа в русской культуре.

Для достижения поставленной цели в ходе исследования решаются следующие задачи:

– охарактеризовать основные черты неоромантической эстетики, ее функционирование посредством переводной литературы в иной социокультурной среде;

– произвести сопоставительный анализ французского текста пьес Э. Ростана и их русского перевода посредством включения подстрочника;

– выявить специфику переводческой стратегии Т.Л. Щепкиной-Куперник, сформировавшейся на рубеже XIX и XX вв., и механизм ее взаимодействия с неоромантической эстетикой Э. Ростана;

– определить характер изменений переводческих принципов Т.Л. Щепкиной-Куперник;

– проанализировать реакцию французской и русской критики на произведения Э. Ростана и их переводы, осуществленные Т.Л. Щепкиной-Куперник и опубликованные в России;

– обозначить факторы, повлиявшие на популярность или не востребованность переведенных Т.Л. Щепкиной-Куперник произведений Э. Ростана, в том числе с позиции выбранных в работе критериев оценки художественного перевода;

– исследовать причины возникновения такого явления, как «русский театр Ростана», и пути дальнейшего функционирования неоромантической эстетики и мифопоэтики, проникнувших посредством переводов Т.Л. Щепкиной-Куперник в русский литературный и культурный контекст.

**Методологическая база исследования** – комплексный исследовательский подход, включающий в себя биографический, историко-литературный, историко-культурологический, сравнительно-исторический методы анализа. Особое значение имели работы А.Н. Веселовского, В. Беньямина, М.Л. Гаспарова, В.Г. Гака, Ю.Д. Левина, исследования З.Г. Минц, Л.А. Колобаевой, И.Б. Гуляевой, Вл.А. Лукова и др.

**Практическая значимость** исследования заключается в возможности его использования при чтении лекционных курсов и проведении практических занятий по истории русской и зарубежной литературы конца XIX – начала XX в.; на специальных курсах, посвященных компаративистике, а также спецкурсах по истории и теории перевода и истории театра.

**Апробация** основных представленных в работе положений проводилась в формате докладов на следующих конференциях:

1) апрель 2009 г. Международный молодежный научный форум «ЛОМОНОСОВ-2009». Секция «Филология» (Москва) – доклад «Романная “трилогия” З.Н. Гиппиус (“Без талисмана”, “Победители”, “Сумерки духа”»);

2) февраль 2010 г. Вторая международная научно-практическая конференция «Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков» (Санкт-Петербург) – доклад «Причины успеха пьесы Эдмона Ростана “Сирано де Бержерак” во Франции и в России (к вопросу о национальных вариантах неоромантизма)»;

3) апрель 2010 г. Международный молодежный научный форум «ЛОМОНОСОВ-2010». Секция «Филология» (Москва) – доклад «Сирано, говорящий по-русски (о переводе Т.Л. Щепкиной-Куперник пьесы Э. Ростана “Сирано де Бержерак” и ее рецепции в русской критике)»;

4) апрель 2012 г. Международный молодежный научный форум «ЛОМОНОСОВ-2012». Секция «Филология» (Москва) – доклад «“Принцесса Греза” Э. Ростана: русская версия»;

5) декабрь 2012 г. IV Международный симпозиум «Русская словесность в мировом культурном контексте» (Фонд Достоевского). Секция «Проблемы художественного перевода» (Москва) – доклад «“Монолог Персинэ” и “Стансы Рюделя” как два варианта реализации одного переводческого приема (о переводах Т.Л. Щепкиной-Куперник пьес Э. Ростана “Романтики” и “Принцесса Греза”»);

б) апрель 2013 г. Международный молодежный научный форум «ЛОМОНОСОВ-2013». Секция «Филология» (Москва) – доклад «Два варианта реализации Т.Л. Щепкиной-Куперник одного переводческого приема (“Монолог Персинэ” и “Стансы Рюделя” из пьес Э. Ростана “Романтики” и “Принцесса Греза”»);

7) апрель 2014 г. Международный молодежный научный форум «ЛОМОНОСОВ-2014». Секция «Филология» (Москва) – доклад «Пьеса Э. Ростана “Шантеклер”: русское восприятие», а также в следующих публикациях:

- 1) **Перевод пьесы Э. Ростана «Романтики» Т.Л. Щепкиной-Куперник // Вестник ЦМО МГУ. Филология. Культурология. Педагогика. Методика. М.: ЦМО МГУ, 2013. № 1. С. 104-110. (журнал, рекомендованный ВАК).**
- 2) **Перевод пьесы Э. Ростана «La Princesse Lointaine» («Принцесса Греза») Т.Л. Щепкиной-Куперник: русское прочтение // Вестник Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина. Филология. СПб.: ЛГУ, 2014. № 2 (Т. 1). С. 243-251. (журнал, рекомендованный ВАК).**
- 3) **Рецепция пьесы Э. Ростана «Шантеклер» в русской критике начала XX века // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 8 (38): В 2 частях. Ч. 2. С. 214-217. (журнал, рекомендованный ВАК).**
- 4) **Романная «трилогия» З.Н. Гиппиус («Без талисмана», «Победители», «Сумерки духа») // Материалы XVI Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция «Филология». М.: МАКС Пресс, 2009. С. 586-588.**
- 5) **«Кипящая льдистость» Зинаиды Гиппиус (К 140-летию со дня рождения) // Литературная учеба. 2009. № 6. С. 64-70.**
- 6) **Сирано, говорящий по-русски (о переводе Т.Л. Щепкиной-Куперник пьесы Э. Ростана «Сирано де Бержерак» и ее рецепции в русской**

- критике) // Материалы XVII Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция «Филология». М.: Издательство Московского университета, 2010. С. 692-694.
- 7) Причины успеха пьесы Эдмона Ростана «Сирано де Бержерак» во Франции и в России (к вопросу о национальных вариантах неоромантизма) // Актуальные вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков: материалы второй международной научно-практической конференции. Электронная книга. СПб., 2010. С. 733-737.
- 8) История создания и значение образа главного героя пьесы Э. Ростана «Cyrano de Bergerac» // Долг и любовь. Сборник филологических работ в честь 65-летия профессора М.В. Михайловой / Статьи, рецензии, эссе, публикации. М.: Кругъ, 2011. С. 270-277.
- 9) «Принцесса Греза» Э. Ростана: русская версия // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2012» / Отв. ред. А.И. Андреев, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов, К.К. Андреев, М.В. Чистякова. [Электронный ресурс]. М.: МАКС Пресс, 2012. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM); 12 см. - Систем. требования: ПК с процессором 486+; Windows 95; дисковод DVD-ROM; Adobe Acrobat Reader.
- 10) Два варианта реализации Т.Л. Щепкиной-Куперник одного переводческого приема («Монолог Персинэ» и «Стансы Рюделя» из пьес Э. Ростана «Романтики» и «Принцесса Греза») // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2013» / Отв. ред. А.И. Андреев, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов, К.К. Андреев, М.В. Чистякова. [Электронный ресурс]. М.: МАКС Пресс, 2013. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM); 12 см. - Систем. требования: ПК с процессором 486+; Windows 95; дисковод DVD-ROM; Adobe Acrobat Reader.

- 11) Пьеса Э. Ростана «Шантеклер»: русское восприятие // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2014» / Отв. ред. А.И. Андреев, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов, М.В. Чистякова. [Электронный ресурс]. М.: МАКС Пресс, 2014. 1 электрон. опт. диск (DVDROM); 12 см. - Систем. требования: ПК с процессором 486+; Windows 95; дисковод DVD-ROM; Adobe Acrobat Reader.

**Структура работы.** Диссертационное исследование состоит из введения, двух глав, заключения, библиографии и приложения. Данная структура обусловлена поставленными задачами и спецификой выбранной методологии. Во Введении обосновывается выбор темы исследования, в центре которого стоит фигура переводчицы Т.Л. Щепкиной-Куперник, оставившей богатое литературное и переводческое наследие, роль которого должна быть по заслугам оценена, в частности, современными исследователями творчества Э. Ростана, литературоведами, теоретиками перевода и историками театра. Кроме того, в данной части работы раскрываются причины удачного сотрудничества автора и переводчика, сыгравшего важную роль в обретении пьесами Ростана своего места в русском литературном и культурном контексте. Также во введении формулируются цели и задачи диссертации, раскрывается ее научно-практическая значимость.

В первой главе рассматриваются теоретические аспекты одного из основополагающих для данной работы понятий – неоромантизма, а именно: дается определение неоромантизма, сформулированное различными исследователями, рассматривается формирование неоромантических тенденций в литературе конца XIX – начала XX в., прослеживается их функционирование в произведениях писателей разных стран. Также в этой главе исследуется история формирования переводческих принципов, возникновение разных типов художественного перевода и обосновываются

выбранные для анализа переводческой деятельности Т.Л. Щепкиной-Куперник критерии оценки.

Вторая глава, занимающая основную часть данного исследования, посвящена практическим аспектам работы Т.Л. Щепкиной-Куперник над переводами пьес Э. Ростана «Романтики», «Принцесса Греза», «Сирано де Бержерак», «Шантеклер». В ходе сопоставительного анализа русского и французского текстов выявляются основные переводческие стратегии Щепкиной-Куперник, которые эволюционируют и отчасти видоизменяются в зависимости от характера произведения и времени работы над ним. Так, при работе над первой пьесой «Романтики» Э. Ростана Щепкина-Куперник знакомится с эстетикой неоромантизма и ищет ключ к созданию удачного художественного перевода. При работе над «Принцессой Грезой» и «Сирано де Бержераком» ее переводческая стратегия «оттачивается», тогда как отказ от уже избранной и отсутствие новой приводят к иному результату при работе над пьесой «Шантеклер». Делается предположение о том, что переведенные Щепкиной-Куперник пьесы Ростана оказали в свою очередь влияние на формирование образов-символов русского модернизма (в частности, образ Прекрасной Дамы у А. Блока, одинокого поэта, поэта-изгоя, желавшего уйти в мир мечты, у старших символистов 90-х годов и т. п.).

Помимо сопоставительного анализа текстов, привлекаются архивные материалы, критические отзывы современников, а успех или неприятие пьес в русскоязычном пространстве конца XIX – начала XX в. объясняются возникшими прецедентами литературного и вышедшими за рамки литературы использования содержащихся в произведениях Ростана интенций.

Полученные выводы позволяют охарактеризовать причины рождения «русского театра Ростана». В Заключение даются основные результаты исследования, намечаются перспективы дальнейшего изучения переводческой деятельности Т.Л. Щепкиной-Куперник, ставятся новые вопросы изучения произведений Э. Ростана и формулируются положения для

возможного компаративистского анализа творчества символистов и неоромантических пьес французского драматурга.

В Приложении представлены два сохранившихся письма Э. Ростана к Т.Л. Щепкиной-Куперник (РГАЛИ), которые не были ранее полностью опубликованы, однако представляют большой интерес для исследователя творчества Ростана и Щепкиной-Куперник.

Общий объем работы – 229 с. Библиографический список включает 232 источника.

# **Глава 1. Теоретическое осмысление проблем художественного перевода и явлений неоромантического искусства в русской культуре на рубеже XIX – XX веков**

Исследование творчества Э. Ростана и анализ переводческой деятельности Т.Л. Щепкиной-Куперник невозможен без теоретического рассмотрения двух важных явлений: неоромантизма в широком и узком понимании и художественного перевода, поскольку особенности первого повлияли на характер созданных драматургом пьес, а уровень развития второго определил специфику сделанных переводов, вместе же они способствовали формированию значимых образов-символов в русской культуре на рубеже веков.

## **§ 1. Перевод в России: типы художественного перевода, критерии оценки**

Перевод как особый вид человеческой деятельности появился тогда, когда возникли группы людей, говорящих на разных языках. Необходимость к общению и совместному проживанию вынудила людей прибегнуть к переводческой практике.

История перевода показывает, что переводческая деятельность активно развивалась во всех цивилизациях Востока и Запада, а сама профессия переводчика появилась в 4 тыс. до н. э. в шумерской цивилизации. Тем не менее перевод как точная академическая наука не сложился до сих пор, споры велись в разное время с разной степенью интенсивности, но, главное, продолжают вестись до сих пор.

Распространение письменных переводов обеспечило взаимное проникновение и обогащение различных культур и вообще обогатило представление человека о многообразии мира, в котором он жил.

Первый литературоведческий критический анализ художественных переводов сложился во времена Римского государства, а Цицерон (106 в. до

н. э. – 43 в. до н. э.), переводивший труды Платона и Демосфена, был первым, кто затронул теоретические вопросы в осмыслении этого вида деятельности, выступив против дословного перевода.

В IV в. н. э. Святой Иероним, почитаемый ныне и православной, и католической церковью в качестве святого и одного из своих учителей, совершил перевод Ветхого завета на латинский язык, взяв за основу «Септуагинту» (написанную, в основном, на древнееврейском языке, исключая отдельные книги на древнегреческом и арамейском), определив тем самым важную веху в развитии переводов сакральных текстов.

Переводческая деятельность особенно активизировалась благодаря возникновению книгопечатания. Считается, что в это же время, а точнее в 1539 г., впервые используется глагол *traduire* ('переводить'). В 1540 г. в трактате французского переводчика и гуманиста Э. Доле (1509-1546) появляются слова, обозначающие процесс перевода – *traduction* ('перевод') – и человека, его осуществляющего, – *traducteur* ('переводчик').

Уже тогда выбор между первостепенной значимостью красоты и верностью первоисточнику, между буквальной точностью и передачей смысла подлинника являлся спорным. Как следствие, в Средние века и эпоху Возрождения серьезные дискуссии были вызваны необходимостью выбора между буквальным и вольным переводом. Конечно, эта проблема со времен Цицерона значительно усложнилась. Анализ обоих видов проводился с серьезных литературоведческих позиций. К тому же к спору о буквальном и вольном переводе добавилась проблема *непереводимости*, связанная с внутренним содержанием перевода художественного текста: образами, национальным колоритом, авторскими особенностями и стилем. Благодаря идеям ученых античного мира и Средних веков сложились две различные тенденции в понимании цели переводчика: либо создавать текст, основанный на дословном воспроизведении оригинала (переводы Библии и трактатов

Аристотеля), либо же передавать «дух» оригинала («не от слова к слову, а от значения к значению»<sup>55</sup>).

Одним из родоначальников искусства перевода во Франции стал Жак Амно (XVI в.), который был переводчиком Плутарха и заложил основы «приятного» перевода, процветавшего до середины XIX в. и повлиявшего на русскую переводческую мысль. «Приятный» перевод, по мнению французских переводчиков, заключался в следующем: иноязычные писатели лишены совершенного вкуса, и исправление и переделка текста будут иметь исключительно положительное значение. Таким образом, терялось авторское своеобразие, оригинальные особенности, фактически создавался новый текст, «неблагозвучные» слова заменялись синонимами, не всегда отражающими суть значения (например, перевод названия «Бахчисарайский фонтан» А.С. Пушкина переводчиком Ж.-М. Шопеном звучал как «Фонтан слез»). Французский философ, просветитель, писатель и драматург Дени Дидро (1713-1784) открыто признавался, что «переводил, не глядя в переводимую книгу, а лишь прочитав ее дважды и проникнувшись ее духом»<sup>56</sup>.

Перевод в России развивался под влиянием не только переводчиков-профессионалов, но и ведущих писателей XVIII-XX вв. В этом заключается характерная особенность русской переводческой культуры.

Кроме того, как замечает исследователь Ю.Д. Левин, на перевод также влияли процессы, протекающие внутри самой литературы: «Классицизм, романтизм, реализм и т. д. в разные эпохи определяли стиль как оригинальной литературы, так и переводной, причем это проявлялось не только в выборе произведений для перевода, но и в переводческих принципах»<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Цит. по: Макарова Л.С. Введение в переводоведение (французский язык). Майкоп: Издательство АГУ, 2002. С. 17.

<sup>56</sup> Там же. С. 18.

<sup>57</sup> Левин Ю.Д. Об исторической эволюции принципов перевода (К истории переводческой мысли в России) // Международные связи русской литературы. Сб. статей / Под ред. М.П. Алексеева. М.-Л.: Издательство Академии наук СССР, 1963. С. 6.

Собственно в России история письменного перевода началась с момента возникновения книжности, усвоения кирилло-мефодиевского наследия, основную часть которого составляли книги сакрального содержания. Это переводы с болгарского, польского, латинского, греческого и других языков. Благодаря исследованию переводов священных текстов можно составить представление о системе переводческих норм, которые использовались в Древней Руси.

К этому времени относят разделение двух взглядов на перевод сакральных текстов, а именно *конвенциональный* и *неконвенциональный* подходы. В первом случае целью переводчика было создать текст с понятным для большинства смыслом, во втором случае – сохранить изначальную структуру текста путем ее пословного перевода.

В XI-XIV вв. доминирующей тенденцией в переводе был конвенциональный перевод, цель которого – передача смысла оригинала понятными для адресата средствами языка (например, переводы Иоанна Дамаскина).

В XIV-XV вв. понятие чистоты и правильности перевода связывается с верностью греческому оригиналу, язык подвергается грецизации и архаизации.

В XVI в. активно развивалась переводческая деятельность Максима Грека (его большой труд – перевод Псалтыри). Обязательным стало соблюдение норм русского языка и доступность, понятность переводных текстов, но при этом по-прежнему было важным сохранение смысла греческого оригинала.

В конце XVII в. формируется круг книжников, стремящихся примирить конвенциональный и неконвенциональный подход к переводу текстов (Карион Истомин, Иов Новгородский, Дмитрий Ростовский и другие).

XVIII в. оказывается важным в истории России временем перемен и реформ, связанных с правлением Петра I. Начинается новая эпоха развития русской литературы и, как следствие, перевода. Просветительская

направленность государственных преобразований находит отражение и в деятельности переводчиков, благодаря которым не владеющие иностранными языками русские читатели могли приобщиться к достижениям западного мира.

С этого времени и приблизительно до 30-х гг. XIX в., понятие переводной литературы и переводного произведения начинает идентифицироваться с собственно оригинальным творчеством. Основной посыл переводческой деятельности XVIII столетия наиболее полно выразил В.К. Третьяковский (1703-1768): «Переводчик от творца только именем рознится»<sup>58</sup>.

Русские писатели, которые зачастую являлись одновременно и переводчиками, обращались к западноевропейскому наследию современных авторов, в основном французских, и к античному наследию. Переводы художественных произведений сопровождалась предисловиями, в которых они пытались обосновать и систематизировать собственные принципы работы.

Однако эти робкие попытки теоретического взгляда на художественный перевод грешили некоторой абстрактностью. В целом, основными поднимаемыми вопросами было объяснение необходимости осуществления перевода того или иного произведения или обоснование различных лексических преобразований (стоит уточнить, что переводчики тех лет оказались в непростой ситуации – значительный пласт терминов и понятий просто не имел аналогов в русском языке, что приводило к необходимости заимствования, калькирования, замены путем косвенного описания или поиску более или менее родственного понятия для незнакомого слова).

М. Попов (1742-1790), благодаря которому русские читатели получили возможность познакомиться с «Освобожденным Иерусалимом» (1575) Торквато Тассо, так определял свои переводческие принципы в предисловии

---

<sup>58</sup> Цит. по: Чуковский К.И. Высокое искусство. СПб.: Авалон, Азбука-классика, 2008. С. 21.

к нему: «Главное мое попечение было выразить авторские мысли верно, ясно и чисто: слог старался я наблюдать таков, какового требовало вещество и положения сея поэмы...»<sup>59</sup>.

Деятель раннего русского Просвещения Антиох Кантемир, ставший видной фигурой и в сфере переводческой деятельности, сформулировал в предисловии перевода «Писем» Горация (1742) свои принципы, которые объединяло стремление к буквализму и вольному обращению (замене стихов).

Но в этот период, по мнению Ю.Д. Левина, только В. Третьяковский делал попытки последовательного освоения теоретических вопросов перевода. В предисловии к переводу «Аргениды» Джона Баркляя, увидевшему свет в 1751 г., Третьяковский выдвинул требование необходимости конвенционального подхода, а в предисловии к своему собранию сочинений «К читателю» (1751) он высказался о возможности существования «хороших» (правда, не стоит забывать, что оценку «хороший» нужно понимать не с точки зрения современных критериев, а сквозь призму эстетических взглядов XVIII в., допускающих абсолютную вольность переводчика по отношению к оригинальному тексту) переводных стихотворений, по поводу же перевода прозы говорил, что он «не токмо не теряет ничего силы и красоты пред подлинником, но еще иногда несколько их подлиннику придает, а иногда и равняется с высотой оногo»<sup>60</sup>. В переводе «Телемахида», ставшей из прозаического романа Франсуа Фенелона «Похождения Телемака» эпической гекзаметрической поэмой, наиболее ярко отразились переводческие принципы Третьяковского. Помимо этого, писатель провел последовательный анализ своих теоретических воззрений, практически воплотившихся в тексте «Телемахида», в большом рассуждении под названием «Предъизъяснение об ироической пииме» (1766).

---

<sup>59</sup> Цит. по: Левин Ю.Д. Об исторической эволюции принципов перевода (К истории переводческой мысли в России). С. 9.

<sup>60</sup> Там же. С. 10.

Необходимо сделать важное замечание, связанное с тем, что, несмотря на приравнивание переводчика к творцу, в это же время существовал и точный, буквальный перевод, правда, в тех местах, где оригинальный «текст представлялся переводчику абсолютно совершенным»<sup>61</sup>. Примером могут послужить отрывки из произведений Расина, переводимые А.П. Сумароковым, отдельные места «Сида» Хераскова и «Наука о стихотворении и поэзии с французских стихов Боало-Депреовых стихами же» самого Тредиаковского.

В противовес к этим двум подходам к переводимым текстам существовал принцип русификации. У истоков подобного преобразования стоял В.И. Лукин (1737-1794), создававший переводы французских пьес, стремясь максимально их приблизить к русским реалиям. Лукин преследовал и нравственно-дидактические цели, которые, по его мнению, не могут быть достигнуты, когда зрители думают, «что не их, а чужестранцев осмеивают»<sup>62</sup>. Свои рассуждения, так же как и его современники, Лукин представил в предисловии к комедии «Награжденное постоянство» (переделка «L'amante amant» Кампистриона), где он сформулировал качественное отличие перевода-переделки от подражания: «Подражать значит брать или характер, или некоторую часть содержания, или нечто весьма малое и отделенное и так несколько заимствовать; а переделывать значит нечто включить или исключить, а прочее, то есть главное, оставить и склонять на свои нравы»<sup>63</sup>. Подобные экзерсисы Лукина сыграли важную роль в деле закладки фундамента будущей русской национальной комедии.

Учитывая указанные выше направления поисков в сфере перевода, закономерным кажется проведение различных «состязаний» переводчиков, которые отстаивали правильность собственной избранной эстетической позиции (например, переводческое «состязание» М.В. Ломоносова, В.К. Тредиаковского и А.П. Сумарокова, переводивших 143 псалом).

---

<sup>61</sup> Там же. С. 13.

<sup>62</sup> Там же. С. 17.

<sup>63</sup> Там же.

На рубеже XVIII-XIX вв., благодаря рождению сентименталистской эстетики, возникает понятие об индивидуальном авторском стиле. В это время особенно выделяется фигура Н.М. Карамзина, пропагандиста иностранных литератур, который знакомит русских читателей с выдающимися авторами и их произведениями («Юлий Цезарь» Шекспира, «Эмилия Галотти» Лессинга, речи Демосфена, Цицерона и др.). Карамзин в предисловии к переводу «Юлия Цезаря» пишет: «Мыслей автора моего нигде не переменял я, почитая сие для переводчика непозволенным»<sup>64</sup>. С точки зрения сентименталистского восприятия действительности он обновляет и совершенствует стилистические формы, стараясь передать авторскую индивидуальность. Заслуга Карамзина несомненна и в развитии критики переводов, но стоит оговориться, что особенностью его критики являлся не анализ с точки зрения стилистической верности оригиналу, а с позиции отступления или следования нормам родного литературного языка. Таким образом, можно считать, что благодаря деятельности Карамзина в области «очищения» и усиления благозвучности русского языка, был осуществлен непосредственный переход к «пушкинской» эпохе.

В XIX в. переводческое дело поднимается на еще более высокий уровень, что связано с его важной ролью в становлении и развитии русской национальной культуры и литературного языка. В начале века был по-прежнему распространен переводческий принцип Дени Дидро. Так, В.А. Жуковский писал по поводу перевода «Дона Кихота»: «Встречаются излишки – отчего их не выбросить. Когда переводишь роман, самый приятный перевод и есть самый верный»<sup>65</sup>. Но постепенно эта тенденция сходила на нет: все заметнее становится размежевание между оригинальной и переводной литературой, и, соответственно, сам переводчик-творец отходит на второй план, выводя на авансцену автора произведений.

---

<sup>64</sup> Там же. С. 18.

<sup>65</sup> Цит. по: Макарова Л.С. Введение в переводоведение (французский язык). С. 18.

Переводчиками были: В.А. Жуковский, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, И.С. Тургенев... Но XIX столетие примечательно тем, что впервые появляется особый вид литератора – переводчик-профессионал (А.В. Дружинин, И. Введенский и др.). Следствием активной переводческой деятельности в XIX веке явилось появление в 50-60-х гг. собраний сочинений западноевропейских поэтов: Шиллера, Шекспира, Гете, Байрона и других (под редакцией Н.В. Гербеля). Переводные произведения этого периода, по преимуществу поэтические, естественно входят в литературный процесс, дополняют картину нашей национальной литературы. Кроме того, переводы, осуществленные К.Н. Батюшковым, В.А. Жуковским, Н.И. Гнедичем, стали показательными для дальнейшего развития литературы.

Для В.А. Жуковского перевод являлся одной из составляющих творчества. Его поэтические взгляды были сформулированы в статьях «О басне и баснях Крылова» (1809) и «Радамист и Зенобия, трагедия... Кребилльона. Перевел с французского С. Висковатов» (1810). Так, в первой из названных статей Жуковский приходит к следующей мысли: «переводчик в прозе есть раб; переводчик в стихах – соперник»<sup>66</sup>, а в «Радамисте и Зенобии...» развивает ее: «<...> подражатель-стихотворец может быть автором *оригинальным*, хотя бы он не написал и ничего собственного»<sup>67</sup> и «<...> переводчик стихотворца есть в некотором смысле сам творец оригинальный. Конечно, первая мысль, на которой основано здание стихотворное и план этого здания принадлежат не ему <...> но уступив это почетное преимущество оригинальному автору, переводчик остается творцом *выражения* <...> Их [выражения автора оригинального. – Д.Я.] не найдет он в собственном своем языке; их должен он сотворить. А сотворить их может только тогда, когда, наполнившись идеалом, представляющимся ему в творении переводимого им поэта, преобразит его, так сказать, в

---

<sup>66</sup> Цит. по: Левин Ю.Д. Об исторической эволюции принципов перевода (К истории переводческой мысли в России). С. 20.

<sup>67</sup> Там же.

создание собственного воображения; когда руководствуемый автором оригинальным, повторит с начала до конца работу его гения...»<sup>68</sup>.

Суммируя эти высказывания, можно сделать вывод о том, что для раннего Жуковского, как и для многих его предшественников, было не столько важно точное следование оригинальному тексту, сколько реконструкция переводчиком того «идеала», который имеется в подлиннике. В творчестве Жуковского эти взгляды нашли отражение в таких произведениях, как «Людмила», «Сельское кладбище», «Ундина» и многих других, ставших жемчужинами нашей литературы. В них иноязычный текст со своим колоритом и образностью прошел сквозь призму творческого мировидения переводчика и перестал быть «чужим» под его пером. Но, безусловно, Жуковский, как чуткий писатель, понимал односторонность такого подхода к переводческой деятельности и в дальнейшем пытался эволюционировать в сторону точного перевода.

Проблема выбора «правильного» подхода к переводу, действительно, была животрепещущей. В предисловии к переводу «Нравственных рассуждений» Ларошфуко Б.В. Голицын писал, что всякому переводчику «должно хорошо узнать своего автора, познакомиться с его мыслями и оборотами и уметь перенести их на свой отечественный язык, удерживая все красоты подлинника»<sup>69</sup>.

Продолжателями голицынской линии становятся позже А.С. Грибоедов (например, статья «О разборе вольного перевода Бюргеровой баллады “Ленора”»), П.А. Катенин (например, полемическое «Письмо к издателю “Сына отечества”»), в котором он впервые настоял на необходимости передачи просодической формы), декабрист В.К. Кюхельбекер.

Исследователь Ю.Д. Левин выделяет конец 20-х гг. как конец «приятного» перевода и начало нового периода в истории переводческой мысли в России. Действительно, к этому времени уже были осуществлены

---

<sup>68</sup> Там же.

<sup>69</sup> Там же. С. 23.

переводы Н.И. Гнедичем «Илиады» (1829), П.А. Вяземским романа Б. Константа «Адольф» (1829), В.К. Кюхельбекером шекспировских трагедий «Ричард II», «Макбет», «Генрих IV» и т. д., основным принципиальным отличием которых стало стремление максимально сохранить «дух» оригинала со всеми присущими ему стилистическими и композиционными особенностями. Так, Кюхельбекер в предисловии к переводу «Макбета» признавался: «Все то, что представляло нам *отличительные черты особенного, личного*, так сказать, *слога нашего поэта*, как-то: его любимые обороты, иносказания, картины – *мы старались передать по возможности близко*; а игру слов такую же или равносильною игрою. Сверх того обращали внимание на то, чтобы каждому стиху английскому у нас соответствовал стих русский <...>. Самые перерывы стихов и рифмические вольности Шекспира мы часто выражали, если не теми же, по крайней мере подобными. Стихам рифмованным у нас соответствуют рифмованные же <...>. Вот правила, которые мы соблюдали свято»<sup>70</sup>.

Но подобная позиция тоже не лишена некоторой уязвимости, связанной с уклонением в другую крайность – буквализм. Однако Ю.Д. Левин считает, что для переводческой культуры проблема «переводческого буквализма – явление кризисное», которое предшествует «переходу к более высокому ее этапу»<sup>71</sup>.

Велика и своеобразна была заслуга А.С. Пушкина в развитии переводческой мысли. Анализируя эволюцию перевода в XVIII – начале XIX в. в незаконченной статье «О Мильтоне и Шатобриановом переводе “Потерянного рая”» (1837), он писал: «Стараясь передать Мильтона слово в слово, Шатобриан, однако, не мог соблюсти в своем переложении верности смысла и выражения. Подстрочный перевод никогда не может быть верен»<sup>72</sup>. Но перевод как вид творческой деятельности выполнял для Пушкина несколько иную функцию – с помощью переводческой практики он обогащал

---

<sup>70</sup> Там же. С. 29.

<sup>71</sup> Там же. С. 30.

<sup>72</sup> Цит. по: Чуковский К.И. Высокое искусство. С. 61.

и использовал возможности родного языка и литературы. Поэтому в этих поисках поэт часто «превосходил» оригинал и создавал некие особые промежуточные формы, которые нельзя отнести исключительно к переводу или считать собственно авторскими.

Размышления В.Г. Белинского о переводе и его роли в жизни народов, претерпевшая некоторую эволюцию, также сыграли важную роль в истории перевода. Первая статья, посвященная данной теме, появилась в 1838 г. (о «Гамлете» Шекспира в переводе Н. Полевого). Если попытаться выразить кратко идеи Белинского, то их можно свести к следующим рассуждениям: поскольку литература является отражением духовной жизни народа, то, соответственно, «поэтический»<sup>73</sup> перевод – средство для духовного общения между различными народами и культурами. Для осуществления такого «поэтического» перевода необходимо прекрасно владеть не только языком оригинала, но и языком перевода, являясь одновременно и литератором, способным опозитизировать иноязычный текст в соответствии с потребностями своей страны, и ученым.

Позже Белинский, склонявшийся в статьях конца 30-40-х гг. к переводческой вольности, занял другую позицию: в переводном произведении должен чувствоваться автор с его особенностями, а не своеобразие переводчика. Таким образом, формулировалась важная идея о том, что «творцом» должен оставаться автор, переводчик же должен занимать скромную позицию и отступать в тень. Как следствие, знаковым становится появление с 40-х гг. критических разборов переводов, которые оценивались с точки зрения правильного истолкования и передачи оригинальных идей автора. Сторонниками взглядов Белинского явились А.В. Дружинин, И. Введенский, М.Л. Михайлов и др.

Продолжил и развил идеи Белинского Н.А. Добролюбов, считавший, что «переводчик должен быть не только поэтом, но и ученым, он должен

---

<sup>73</sup> Цит. по: Левин Ю.Д. Об исторической эволюции принципов перевода (К истории переводческой мысли в России). С. 34.

изучить переводимое произведение и с т о р и ч е с к и как выражение определенной эпохи, исторически сложившихся быта и нравов, как составной элемент данной национальной литературы»<sup>74</sup>.

Михайлов же конкретизировал мысль Белинского о таком явлении, которое мы могли бы назвать «художественный перевод». В 1856 г. Дружинин писал, что «слить оба условия в одном труде, в одно время передать и поэзию, и букву подлинника есть труд, едва ли доступный силам человеческим»<sup>75</sup>, а Михайлов в 1859 г. утверждал: благодаря тому пути, который уже прошла переводческая мысль и сам русский язык, «буквальная верность не исключает возможности поэтической верности»<sup>76</sup> (то есть он и в форме видел определенный элемент содержания, хотя позже все-таки отдаст предпочтение «поэтическому» переводу перед точным).

Вторая половина XIX столетия не была уже столь богата на теоретические размышления в области перевода и собственно талантливые переводы. Охладела к этой проблеме и журнальная критика. Пожалуй, только статья П.И. Вейнберга, посвященная байроновскому «Дон Жуану» в переводе П.А. Козлова, может считаться серьезной теоретической работой последней трети XIX в., в которой он сводит разрозненные теории своих предшественников, отдавая предпочтение передаче содержания перед внешней формой. Утрате явной заинтересованности в переводной литературе способствовало также мощное развитие русской литературы.

Особую позицию занимал А.А. Фет, бывший сторонником переводческого буквализма, не разделяемого его современниками. Наблюдая небрежность по отношению к формальным особенностям оригинала при переводе на русский язык и «рыночный успех»<sup>77</sup> таких произведений, Фет только укреплялся в своих взглядах. Но его стремление переводить буквально часто оборачивалось нехудожественностью результата. В середине XX в. К.И. Чуковский, анализируя переводы Фета, утверждал, что

---

<sup>74</sup> Там же. С. 45.

<sup>75</sup> Цит. по: Там же. С. 46.

<sup>76</sup> Там же.

<sup>77</sup> Там же. С. 54.

«искусство перевода никогда не давалось ему»<sup>78</sup>. Однако Н.С. Пяткова опровергает подобную одностороннюю позицию по отношению к его переводческой деятельности. Анализируя переводы Секста Проперция, исследовательница замечает: «Создав очень близкий, практически точный перевод элегий Проперция, сохранив формальное сходство, Фет, тем не менее, допускает значительные расхождения с оригиналом, что служит дополнительным опровержением теории о “Фете-буквалисте”»<sup>79</sup>. Часть расхождений Пяткова объясняет естественной разницей между русским и латинским языками, но другие связаны с тем, что поэт, «почувствовав особую контаминацию элегического и эпического начал в творчестве Проперция и передав ее на русской почве, внес в перевод характерные черты романтической традиции»<sup>80</sup> (христианские религиозные образы, фольклорные черты, усиленная поэтизация образов и т. д.). Важную роль сыграл перевод Шопенгауэра, осуществленный поэтом, в творчестве А. Белого, о чем он писал в своих мемуарах: «Шопенгауэр заинтересовал меня Фетом: я читал Шопенгауэра в переводе Фета (и потому ненавидел поздний перевод Айхенвальда); узнав, что Фет отдавался Шопенгауэру, я открыл Фета; и Фет стал моим любимым поэтом на протяжении пяти лет»<sup>81</sup>. И даже более того, Белый считал фигуру Фета-переводчика основополагающей в его формировании как символиста. В очерке «Почему я стал символистом...» (1928) он признается: «<...> Фет [в конце 1890-х гг. – Д.Я.] заслоняет всех прочих поэтов; он открывается вместе с миром философии Шопенгауэра; он – шопенгауэровец; в нем для меня –

---

<sup>78</sup> Цит. по: Чуковский К.И. Высокое искусство. С. 291.

<sup>79</sup> Пяткова Н.С. А.А. Фет – переводчик Секста Проперция. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 2010. С. 21.

<sup>80</sup> Там же. С. 22.

<sup>81</sup> Цит. по: Сошкин Е. Между могилой и тюрьмой: «Голубые глаза и горячая лобная кость...» на стыке поэтических кодов // Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/document/542513.html#T5> (Дата обращения: 15.08.2014).

гармоническое пересечение мирозерцания с мироощущением: в нечто третье. Конечно, он для меня – “символист”»<sup>82</sup>.

Конец XIX в. становится временем развития модернизма и символизма в литературе, а в переводческой практике усиливается внимание к технике и форме перевода, поэтому двадцатому столетию достались в наследство богатство и разнообразие средств, способствовавших формированию новых тенденций в переводческой сфере. Основные направления переводческой практики этого периода можно представить как с новой силой вспыхнувшее противоборство между сторонниками двух традиций: вольного (которому следовали В. Жуковский, А. Введенский, И. Анненский, А. Блок, Б. Пастернак) и буквального перевода (к сторонникам которого причисляют В. Брюсова, К. Чуковского, М. Лозинского, С. Маршака). Приверженцы последнего ставили в укор последователям вольного перевода отсутствие у них должного «трепета» перед оригинальными произведениями. Появлялись даже такие иронические замечания: «Заходер желал бы, чтобы на титулах его книг крупными буквами писали “Переводчик – Борис Заходер”, а ниже, в уголке, “Автор – Вильям Шекспир”»<sup>83</sup>.

Особенно важен тот факт, что переводчиками становились писатели и поэты, в частности, разнообразно проявившие себя в этой сфере поэты-символисты, для которых переводческая деятельность стала «разновидностью перевоплощения»<sup>84</sup>, дававшей «возможность вживаться в другую эпоху, говорить от имени другого поэта»<sup>85</sup>. Большое значение имела переводческая деятельность В. Брюсова и его статья «Фиалки в тигеле» (1905), ставшая своеобразным манифестом его теоретических взглядов на перевод. В работе критиковались переводы стихотворений М. Метерлинка, сделанные Г. Чулковым. Брюсов настаивал на предельном внимании к форме

---

<sup>82</sup> Белый А. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития // Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. М.: Республика, 1994. С. 428.

<sup>83</sup> Цит. по: Сервиновский В.Д. Сын ошибок трудных // Книжное обозрение. 2012. . № 380. С. 13.

<sup>84</sup> Бахнова Ю.А. Поэзия Оскара Уайльда в переводах поэтов Серебряного века. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 2010. С. 11.

<sup>85</sup> Там же.

оригинала, в которую поэт включал «стиль языка, образы, размер и рифму, движение стиха, игру слогов и звуков»<sup>86</sup>. Признавая наличие произведений, где главную роль играют не образы, а звуки и рифмы, он в то же время понимал, что стремление передать все обозначенные элементы стиля бессмысленно и невозможно: «Передать создание поэта с одного языка на другой – невозможно; но невозможно и отказаться от этой мечты»<sup>87</sup>. Пессимистическую настроенность Брюсова современные теоретики перевода видят в эстетических принципах самого символизма и указывают на кризисное состояние, в котором оказался перевод на рубеже XIX-XX вв., связанное в некоторой мере и с историческими причинами.

В дальнейшем заявленные Брюсовым в статье «Фиалки в тигеле» теоретические воззрения на перевод продолжают уточняться и расширяться. В 1916 г. он следующим образом формулирует критерии оценки переводов: «<...> стихотворный перевод должен не только верно передавать содержание оригинала, но и воспроизводить все характерные отличия его формы. Первой задачей по отношению к *форме* являлся выбор стиха, соответствующего *метру* и *ритму* подлинника, насколько это осуществимо при разнице стихосложения <...>»<sup>88</sup>. Для содержательного аспекта, по мнению Брюсова, было важно «сохранить и в стихотворной передаче подстрочную близость к тексту, поскольку она допускается духом языка, сохранить все образы подлинника и избегать всяких произвольных добавлений»<sup>89</sup>. А в 1923 г. появилась его статья «Верхарн на прокрустовом ложе» о переводе Г. Шенгели, в которой автор выказывал оптимизм и склонялся к тому, что поэтический перевод все же может быть полноценным.

В теоретических рассуждениях В.Я. Брюсова заключались две важные идеи. Во-первых, сам подход его к переводу был не только поэтическим, но и научно-обоснованным. Как истинный филолог, Брюсов тщательно изучал

---

<sup>86</sup> Брюсов В.Я. Фиалки в тигеле // Брюсов В.Я. Сочинения: В 2 томах / Сост. Е.Д. Максимова, Р.Е. Помирного. М.: Художественная литература, 1987. Т. 2 (Статьи и рецензии). С. 99.

<sup>87</sup> Там же.

<sup>88</sup> Брюсов В.Я. Объяснение редакции // Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней в переводе русских поэтов / Под ред. В.Я. Брюсова. М.: Моск. арм. ком., 1916. С. 16.

<sup>89</sup> Там же.

творческий путь писателя, эпоху, в которую он жил, взгляды, способные оказать влияние на его деятельность, и т. д. Рассуждения подобного рода встречались еще в XIX в. (у Дружинина, Вейнберга, Михайлова, Добролюбова и др.), но, пожалуй, только у Брюсова, а затем и у А.А. Блока, воплотились в полной мере. Во-вторых, своеобразным был подход Брюсова к самим текстам подлинников: он считал необходимым выделение некоего лейтмотива, основного посыла переводимого произведения (это могут быть образы героев, композиционное решение или звукопись стиха и т. д.): «<...> так как в стихотворном переводе невозможно передать все стороны, все составные элементы оригинала, то должно было стремиться к тому, чтобы в каждом отдельном случае сохранить существенное для данного места и опустить второстепенное»<sup>90</sup>. Эта «теория существенного элемента»<sup>91</sup>, как ее называет Ю.Д. Левин, стала отправной точкой для построения собственных теорий многих поколений блестящих переводчиков двадцатого столетия (например, для Е.Г. Эткинда).

Повлияли на последующее развитие перевода и опыты других крупных писателей-символистов, таких как Ф. Сологуб, К. Бальмонт, М. Волошин. Большим уважением пользовалась у русских поэтов-переводчиков поэзия П. Верлена, наиболее удачно которую донести до русского читателя, по мнению Е.В. Багно, удалось Сологубу: «Принцип “золотой середины”, стремление “соблюсти меру в субъективизме” – вот те основы, на которых, каждый по-своему, строили свою переводческую деятельность Сологуб, Брюсов и Анненский. Однако <...> придется признать, что к этой середине более других был близок Сологуб (в то время как версии, выполненные Брюсовым, скорее отвечают принципам формальной эквивалентности, а версии Анненского – динамической)»<sup>92</sup>. Однако на этот счет существуют и другие мнения.

---

<sup>90</sup> Цит. по: Левин Ю.Д. Об исторической эволюции принципов перевода (К истории переводческой мысли в России). С. 58.

<sup>91</sup> Там же. С. 59.

<sup>92</sup> Багно Е.В. Цит. по: Стрельникова А.Б. Ф.Сологуб – переводчик поэзии П. Верлена. Дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 2007. С. 13.

Представителями же крайних позиций, по мнению А.Б. Стрельниковой, становятся В. Брюсов, стремившийся при работе к буквализму, и К. Бальмонт, сторонник метода абсолютного субъективизма.

Основными особенностями последнего принято считать многословие и своевольничанье. Однако часто его переводы «оказываются максимально приближенными к оригиналу, приближенными настолько, что больше напоминают метризованный подстрочник»<sup>93</sup>. При этом, что касается переводов Бальмонта с испанского, то исследователь переводческих принципов поэта В.С. Полилова определяет его метод как «синкретический», поскольку переведенная им, например, драма Кальдерона «Жизнь есть сон» «тяготеет к буквализму»<sup>94</sup>, а перевод отрывка из «Вызова Дьявола» Хосе Соррильи указывает на близость Бальмонта к школе советского периода. К буквальному переводу причисляет исследователь переводов Бальмонта с английского языка А.С. Иванова «Балладу Редингской тюрьмы» О. Уайльда. Но в его творчестве отражена и другая, идущая из XIX в., традиция «вольного» перевода. К ней переводчик прибегал при желании полнее выразить именно дух оригинального произведения (к ним А.С. Иванова относит «Оду к Западному ветру», «Строки, написанные во время правления Кэстльри» П.Б. Шелли). Подводя итог, исследовательница замечает: «Несмотря на то, что его метод включал в себя изменение формы оригинала (главным образом его строфики), творческое отношение к жанру, пересказ подлинника, Бальмонт искал метод переложения, при котором форма и содержание переводимого текста составляли гармоничное единство. Решение этой задачи было очень актуальным для теории перевода начала века, – и Бальмонт зачастую успешно ее решал»<sup>95</sup>.

Безусловно, творческая индивидуальность поэта-переводчика влияет на переводимые им тексты, таким образом, произведения иноязычных авторов в

---

<sup>93</sup> Полилова В.С. Рецепция испанской литературы в России первой трети XX в. (К. Бальмонт, Б. Ярхо). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2012. С. 13.

<sup>94</sup> Там же. С. 23.

<sup>95</sup> Иванова А.С. К.Д. Бальмонт – переводчик английской литературы. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб.: ИРЛИ (Пушк. дом РАН), 2007. С. 19.

данном случае невольно, а иногда и намеренно, приобретают не только новые, специфически национальные, но и индивидуально-личные черты. Или, как у Сологуба, наблюдается обратный процесс: «Происходит смена акцентов: доминирующей становится не подчеркнуто индивидуальная творческая позиция Ф. Сологуба-поэта, но ориентация на общенациональное сознание, в результате чего П. Верлен вписывается в пространство русской культуры»<sup>96</sup>.

В итоге можно констатировать, что благодаря переводческим «опытам» поэтов-символистов русская литература открыла для себя лирику французских символистов, испанские народные песни, по-новому зазвучали драмы У. Шекспира...

Важной вехой в переводческой культуре двадцатого столетия явилось создание в 1918 г. по инициативе М. Горького, лично никогда не занимавшегося переводами, но активно ими интересовавшегося и осознававшего их важную роль в литературном процессе, издательства «Всемирная литература». Перед издательством была поставлена конкретная задача – объединить вокруг себя ученых, литераторов и переводчиков, которые смогли бы открыть для советского читателя неизвестных авторов со всего мира и пересмотреть созданные ранее переводы Данте, Байрона, Сервантеса, Золя и многих других. К.И. Чуковский, получивший задание составить первый свод принципов художественного перевода, подготовил ряд материалов, который, вместе со статьями Н.С. Гумилева, в 1919 г. был издан в брошюре под названием «Принципы художественного перевода». А в 1930 г. вышла книга «Искусство перевода», составленная из дополненной работы К.И. Чуковского и исследования А.В. Федорова «Приемы и задачи художественного перевода».

Благодаря инициативе Горького значительно возросло качество русского перевода. Кроме того, переводческая деятельность стала не только профессиональной, но и хорошо оплачивалась государством. Благодаря

---

<sup>96</sup> Стрельникова А.Б. Ф.Сологуб – переводчик поэзии П. Верлена. С. 188.

активному развитию переводческой мысли в России в XX в. появились крупнейшие мастера и теоретики перевода, многие из которых впоследствии создали собственные школы: Е. Эткинд, А.В. Федоров, К.И. Чуковский, П.Г. Антокольский, М.Л. Лозинский, Н.М. Любимов, Б. Лившиц, М.Л. Гаспаров, С.Я. Маршак, В. Левик, Ю.Д. Левин<sup>97</sup>.

Подводя итог, можно сказать, что история переводческой мысли в России к началу 20-х гг. XX в. прошла довольно большой и сложный путь развития. Путь этот не был свободен от неудачных опытов, связанных, в основном, с тем, что многие теории были хороши лишь на бумаге, на практике же далеко не всем удавалось воплотить в жизнь мечту об «идеальном» переводе. Но осуществлялись и многочисленные открытия – блистательные переводы зарубежной классики, которыми может гордиться не только наша переводческая школа, но и вся русская литература в целом. Только методом проб и ошибок зачастую достигается желаемое, та самая «мечта», о которой писал В.Я. Брюсов. Не могла отказаться от этой «мечты» – соединить «красоту» и «верность» в гармоничное единство – и Т.Л. Щепкина-Куперник, работая над переводами пьес Э. Ростана. О том, насколько ей это удалось, будет проанализировано во второй главе данного диссертационного исследования. Чтобы этот анализ был полноценным, необходимо коснуться существования видов переводов, как они обозначены в современной науке.

Изучением закономерностей и особенностей переводческой деятельности занимается теория перевода, или переводоведение. В переводоведении, как обширной многоуровневой дисциплине, выделяют общую, частные, специальные теории перевода, историю практики и теории перевода, критику перевода, теорию машинного перевода, методику преподавания перевода и некоторые другие.

---

<sup>97</sup> В числе одной из первых в этом ряду мастеров советской переводческой школы исследователь Т.А. Казакова указывает Щепкину-Куперник. Подробнее см.: Казакова Т.А. Теория перевода (лингвистические аспекты) // Электронный ресурс. Режим доступа: [file:///C:/Users/A4F7~1/AppData/Local/Temp/Rar\\$EX00.565/%D0%9A%D0%90%D0%97%D0%90%D0%9A%D0%9E%D0%92%D0%90%20%D0%A2\\_%20%D0%90.htm](file:///C:/Users/A4F7~1/AppData/Local/Temp/Rar$EX00.565/%D0%9A%D0%90%D0%97%D0%90%D0%9A%D0%9E%D0%92%D0%90%20%D0%A2_%20%D0%90.htm) (Дата обращения: 12.03.2014).

Переводчик становится вторичной языковой личностью, вовлеченной в сложный процесс, основной задачей которой оказывается адекватное перенесение информации из одной языковой коммуникации и картины мира в другую с использованием своих знаний иностранного языка.

В зависимости от того, какой текст оказывается перед переводчиком (разговорный, официально-деловой, общественно-информативный, религиозный, научный, художественный), должны быть избраны способы и принципы работы. Только глубокое понимание функционально-стилевой нагруженности того или иного произведения словесного творчества может стать гарантией успешного перевода. Каждому стилю будет соответствовать свой набор выразительных средств, терминов, сравнений, образов и т. д.

И все же несмотря на то, что в последнее время теория перевода обрела более или менее единый понятийный аппарат, разработала ряд последовательных методик преподавания, она по-прежнему с оговоркой может считаться наукой точной. Зерно скрыто в самой природе перевода: подход к каждому конкретному тексту, его иноязычное преобразование, критерии оценки – не единообразны. В переводе таится много именно неуниверсального, привнесенного творческой индивидуальностью переводчика, степенью оригинальности автора. Неслучайно процесс работы над переводом называют «магическим актом»<sup>98</sup>, «заговором»<sup>99</sup> между переводчиком и переводимым текстом. В этом неразрешимая трудность и привлекательность переводческой деятельности.

Возвращаясь к типу художественного перевода<sup>100</sup>, который предпочитала в процессе работы над текстами Ростана Т.Л. Щепкина-Куперник, – необходимо сказать, что это особый, многокомпонентный вид межъязыковой коммуникации. Для осуществления такого типа перевода

---

<sup>98</sup> Дугли Р. Муха в янтаре (Перевод как магический акт. Заметки о поэтике перевода) // Вопросы литературы. 2009. № 2. С. 87.

<sup>99</sup> Там же.

<sup>100</sup> Художественный перевод, в отличие от перевода *специального*, функционирует в сфере художественной литературы, не решает информационно-коммуникативных задач, обслуживая различные предметные области знаний со своей терминологией, а опирается на литературоведчески ориентированную теорию, требует от переводчика особого таланта интерпретатора, литературных способностей и развитого лингвистического «чутья». Обычно разделяются художественные переводы прозы и поэзии.

недостаточно просто хорошего знания своего и иностранного языка, необходим и еще ряд важных качеств: литературный талант, мощная лингвистическая база, владение сведениями из разных сфер знаний (история, культурология и т. д.), умение как бы «одеться» в оригинал, проникнуться его «духом», увидеть мир произведения глазами иноязычного сознания и в то же время «изнутри», что позволяет не только передать вложенные смыслы, но и отразить индивидуальность создавшего его автора. Неслучайно художественный перевод относят к сфере творчества.

Крупнейшими переводчиками с французского языка являлись и являются у нас И.Ф. Анненский, П.Г. Антокольский, М.Л. Лозинский, Н.М. Любимов, Б. Лившиц, Н. Галь, Н. Немчинова, Е.Г. Эткинд, А. Тарковский и некоторые другие. Это, действительно, мэтры художественного перевода, ставшие для русского читателя настоящими «проводниками» в мир французской жизни, нравов, культурного колорита. Многие из них создали свои собственные школы.

Текст, предназначенный для перевода, как и любой другой текст, является сложным соединением различных составляющих, имеющих разную природу. Так, М.Л. Гаспаров в статье, посвященной одному из аспектов творчества А.А. Фета, указывал, следуя за систематизацией, предложенной в 20-х гг. Б.И. Ярхо, что «в строении всякого текста выделяются три уровня, каждый с двумя подуровнями. Первый, верхний, – идейно-образный, семантический: во-первых, идеи и эмоции <...>, во-вторых, образы и мотивы (потенциально каждое существительное, обозначающее лицо или предмет, – это образ, каждый глагол – мотив). Второй уровень, средний, – стилистический: во-первых, лексика, во-вторых, синтаксис. Третий уровень, нижний, – фонический, звуковой: во-первых, метрика и ритмика, во-вторых, собственно фоника, звукопись. Различаются эти уровни по тому, какими сторонами нашего сознания мы воспринимаем относящиеся к ним явления. Нижний, звуковой, уровень мы воспринимаем слухом <...>. Средний, стилистический, уровень мы воспринимаем чувством языка: чтобы сказать,

что такое-то слово употреблено не в прямом, а в переносном смысле, а такой-то порядок слов возможен, но необычен, нужно не только знать язык, но и иметь привычку к его употреблению. Наконец, верхний, идейно-образный, уровень мы воспринимаем умом и воображением: умом понимаем идеи и эмоции, зрительным воображением представляем себе синий свод, а слуховым – говор вод»<sup>101</sup>.

Приведение такой большой цитаты обосновано: она объясняет сложность подхода к тексту, который должен в идеале осуществлять переводчик. Ему нужно увидеть все эти уровни и подуровни, правильно их осмыслить, а потом филигранно воспроизвести на языке собственном. Если допустить, что все-таки такой подход к переводу небольших поэтических произведений еще возможен, то, конечно, трудно достижимым он кажется для перевода объемных поэтических пьес. Тем не менее, о свойственной художественному тексту глубине помнить переводчику необходимо, так как только такое целокупное осознание оригинального произведения может послужить залогом удачного «перевода» текста в иную лингвокультурную среду.

В другой статье, посвященной анализу необычного стихотворения Д.С. Усова, под названием «Переводчик» Д.С. Усова: с русского на русский», М.Л. Гаспаров, рассуждая о количестве привнесенного в «переведенный» текст, подсчитывает, каков в процентном соотношении «коэффициент точности “перевода”»<sup>102</sup>, понимая под ним «долю сохраненных знаменательных слов от общего числа знаменательных слов оригинала»<sup>103</sup> и каков «коэффициент вольности»<sup>104</sup> – «доля привнесенных слов от общего числа слов перевода»<sup>105</sup>. Таким образом, Гаспаров получает математически выверенные доказательства преобразований Д.С. Усова. Безусловно, выполнение подобных расчетов в нашей работе не представляется

---

<sup>101</sup> Гаспаров М.Л. Фет безглагольный: композиция пространства, чувства и слова // Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 142.

<sup>102</sup> Гаспаров М.Л. «Переводчик» Д.С. Усова: с русского на русский // Избранные статьи. С. 199.

<sup>103</sup> Там же.

<sup>104</sup> Там же.

<sup>105</sup> Там же.

возможным и не является необходимым. Нам будет важно обнаружить возможные преобразования текстов и их последующее влияние на русскую литературу или даже укоренение в культуре в целом.

Художественный перевод стихотворной речи, которая обладает рядом ярких черт, занимает особую область в науке о переводе. Основными признаками поэтических произведений являются:

- а) эмоциональная окрашенность, максимально подчеркивающая субъективность в описании явлений и фактов;
- б) однородность ритмической основы стиха;
- в) зависимость от основного поэтического образа и жанровой направленности произведения (баллада, элегия и т. д.).

Поиск буквальной (вербальной) приближенности к оригиналу невозможен, поэтому стремление к нему зачастую оказывается причиной неудач при переводе. Необходимо делать преобразования: либо добавлять, либо изымать, но только квалифицированный переводчик может добиться гармоничного и полноценного поэтического перевода. Перевод – это «всегда процесс смыслового обогащения текстов»<sup>106</sup>, – пишет Р. Дутли, подчеркивая обоюдное вовлечение текстов в этот процесс. Переведенные стихи не должны выглядеть как «тень» оригинала, у читателя не должно быть постоянного ощущения того, что перед ним не самостоятельное произведение, но набор слов, литературных приемов, штампов, общих и «темных» мест. Критерий определения качества перевода очень точно был подмечен в антологии Г.М. Энценсберга «Музей современной поэзии»: «Если перевод сам по себе не является поэзией, он не может быть переводом поэзии»<sup>107</sup>. Что касается переводов Щепкиной-Куперник, то позже она и сама признавалась, что при работе с пьесами Э. Ростана еще недостаточно понимала требования, предъявляемые к художественному переводу. Тогда, по ее мнению, главное достоинство хорошего перевода было таково: если

---

<sup>106</sup> Дутли Р. Муха в янтаре (Перевод как магический акт. Заметки о поэтике перевода). С. 87.

<sup>107</sup> Цит. по: Там же.

«вы совершенно забываете, что это перевод, и вам кажется, что перед вами подлинник, – как в театре, когда игра великого артиста заставляет вас забыть, что его страдания и радости – только сценическое искусство»<sup>108</sup>, то, значит, переводчик выполнил свою задачу.

Конечно, не все может быть переведено. Проблема неперевода встала еще перед литераторами далекой античности, но не утратила своей актуальности до сих пор. Наиболее последовательно теоретики перевода говорят о понятиях «эквивалентности» и «адекватности». Под «эквивалентностью» перевода понимают относительное сохранение разнородных качеств исходного текста: грамматический, лексический, стилевой, коммуникативный, жанровый, прагматический аспект и т. д., то есть перенесение того, что выражено в оригинале эксплицитно и имплицитно. Но, безусловно, степень эквивалентности будет различной для разных типов текстов, жанров и видов процесса перевода: «Текст перевода никогда не может быть полным и абсолютным эквивалентом текста подлинника»<sup>109</sup>.

Понятие «адекватности» перевода, по мнению исследователей К. Райс и Г. Фермера, – это «качественная оценка соответствия исходного текста и текста перевода на основе учета цели перевода и условий его реализации»<sup>110</sup> (иными словами, верная передача смысла и формы с сопутствующими этому «отклонениями» – буквализмом и вольностью), в отличие от эквивалентности, которую «следует понимать как отношения между отдельными знаками или целыми текстами, контактирующими в процессе перевода языков»<sup>111</sup>. Таким образом, понятие «адекватности» является более широким, чем понятие «эквивалентности», но одно не исключает другого.

Глубинные проблемы перевода исследователи Ян де Ваард и Юджин А. Найда рассматривают на примере существования на разных

---

<sup>108</sup> Щепкина-Куперник Т.Л. Лекции по истории театра, литературы и перевода // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 129 (Часть 2). Л. 103.

<sup>109</sup> Бархударов Л.С. Цит. по: Макарова Л.С. Введение в переводоведение (французский язык). С. 30.

<sup>110</sup> Там же. С. 32.

<sup>111</sup> Там же.

языках библейского текста с точки зрения «конфликта между формальным соответствием и функциональной эквивалентностью»<sup>112</sup>, или «динамической эквивалентностью». При работе следует ориентироваться на то, что «реципиенты должны в такой степени понимать перевод, чтобы им было понятно, как первоначальные реципиенты должны были понимать оригинал»<sup>113</sup>. Исследователи призывают избегать упрощения понимания хорошего перевода только в рамках верности форме и верности смыслу: «Любое выражение всякого языка состоит из совокупности форм, которые сигнализируют о значении на разных языковых уровнях – лексическом, грамматическом, стилистическом. Переводчик должен стараться применить функционально эквивалентную совокупность форм, которая бы так точно, как только возможно, соответствовала значению оригинала»<sup>114</sup>. Поскольку буквальный перевод может привести к искажению смысла, возникновению семантической пустоты, заполняемой неверным содержанием, семантической темноты, двусмысленности, отсутствующей у автора, нарушению грамматики или стилистики языка-реципиента<sup>115</sup>, то он должен «точно передавать, кто, что и кому сказал, при каких обстоятельствах и с какой целью, и форма перевода на язык-реципиент должна быть такой, чтобы не искажалось содержание и чтобы верно воспроизводились стилистические особенности текста <...>»<sup>116</sup>.

Выбирать приходится самому переводчику. Беря на себя такую ответственность за будущий текст, он сам определяет, что нужно переводить, а что требует замены. Такую роль оценщика и «цензора», несомненно, играла Щепкина-Куперник при работе с пьесами Э. Ростана «Романтики», «Принцесса Греза», «Сирано де Бержерак», «Шантеклер».

Небезынтересно, что в 1936 г., уже спустя много лет после работы над

---

<sup>112</sup> Ваард, Ян де, Найда Юджин А. На новых языках заговорят: Функциональная эквивалентность в библейских переводах / Пер. с англ. Е.Л. Алексеева, Е.Д. Савенкова под ред. А.А. Алексеева. СПб.: Российское библейское общество, 1998. С. 42.

<sup>113</sup> Там же. С. 43.

<sup>114</sup> Там же.

<sup>115</sup> Об этом см.: Там же. С. 44-45.

<sup>116</sup> Там же. С. 47.

пьесами Ростана, читая лекции в секции переводчиков, Щепкина-Куперник так сформулировала основные задачи, стоящие перед переводчиком поэтических текстов: «Мне лишнее повторять <...> всем вам знакомую аксиому: перевод должен обладать наивозможнейшей адекватностью с подлинником»<sup>117</sup>. Для соблюдения этого условия, по ее мнению, требуются:

- а) точная передача смысла;
- б) максимально возможное сохранение духа языка и воспроизведение авторского стиля;
- в) сохранение образов, данных поэтом;
- г) одинаковое число строк;
- д) одинаковый метр и размер;
- е) одинаковое чередование рифмы;
- ж) сохранение enjambements;
- з) характер рифм<sup>118</sup>.

Данные пункты входят в своего рода «программу минимум» Щепкиной-Куперник. Но при желании, считает она, переводчик может идти и дальше в работе над текстом: он может, например, «стараться находить рифмы в звуковом соответствии с рифмами подлинника, подыскивать подходящие слова для передачи жаргонов <...>»<sup>119</sup>.

В силу того, что и единой системы анализа качества перевода нет, каждый исследователь сам избирает для себя критерии оценки. Обычно, что, безусловно, имеет логические основания, качество перевода определяется при сопоставлении с текстом оригинала. Но ведь создать абсолютно идентичное произведение не удастся в любом случае, а сравнивать лингвистические особенности разных языков можно лишь с определенной долей условности. Задача переводчика – получить в результате своей работы полноценное произведение, способное равноправно войти в литературное наследие родного языка, обогатить его культуру. К сожалению, дословный

---

<sup>117</sup> Щепкина-Куперник Т.Л. Лекции по истории театра, литературы и перевода // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 129 (Часть 2). Л. 102.

<sup>118</sup> Там же.

<sup>119</sup> Там же.

подстрочный перевод, несмотря на свою истинность и верность оригиналу, никогда не может стать полноправным литературным произведением.

Поскольку основной целью данной работы является не подробный лингвистический анализ переводов французских пьес, а выявление культурологического вклада Т.Л. Щепкиной-Куперник в русскоязычный дискурс, то в этой связи кажется интересным и имеющим право на научное признание критерий В. Бенямина, обоснованный в статье «Задача переводчика»<sup>120</sup> (1923), которая явилась предисловием к «Парижским картинам» Ш. Бодлера. Само по себе эссе довольно сложно, местами автор уходит в философию и некоторую утопичность. Находятся исследователи, считающие сами переводы бодлеровских стихов менее удачными, чем предшествующая им статья<sup>121</sup>. И это подтверждает значимость данной работы для переводческой мысли.

По мнению Бенямина, задача переводчика состоит «в нахождении той интенции в отношении языка перевода, которая будит в нем эхо оригинала»<sup>122</sup>. И.О. Шайтанов считает, что именно Бенямин, рассуждая все о той же проблеме непереводимости, восходящей к компаративистике, впервые посмотрел на отношения между оригиналом и переводом в ином ракурсе. Принимая за отправную точку в своих рассуждениях не верность подлиннику, как это было принято ранее, а анализ переводного текста, он «развернул понятие ответственности переводчика, увидев его главную задачу в ответственности не по отношению к иноязычному оригиналу, а к своему собственному языку»<sup>123</sup>.

Об этом же позднее будет говорить и Т.Л. Щепкина-Куперник, когда сама станет учителем молодого поколения переводчиков: «Знать язык не

---

<sup>120</sup> Анализ данной работы см.: Шайтанов И. Переводим ли Пушкин? // Вопросы литературы. 2009. № 2. С. 5-26.

<sup>121</sup> См.: Глазова А. Вальтер Бенямин и гуманитарии // НЛО. 2003. № 60 / Электронный ресурс. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/60/glaz.html> (Дата обращения: 10.05.2014).

<sup>122</sup> Бенямин В. Задача переводчика // Учение о подобию. Медиаэстетические произведения: Сб. статей / Пер. с нем. И. Болдырева, А. Белобратова, А. Глазовой, Е. Павлова, А. Пензина, С. Ромашко, А. Рябовой, Б. Скуратова, И. Чубарова / Филологический ред. переводов Л.В. Белобратов / Ред. Я. Охонько / Сост. и послесловие И. Чубаров, И. Болдырев. М.: Издательский центр РГГУ, 2012. С. 263.

<sup>123</sup> Шайтанов И. Переводим ли Пушкин? С. 10.

значит только понимать слова и их сочетания, но и чувствовать дух языка, улавливать стиль произведения, я бы сказала, переводчик должен, несомненно, обладать литературным дарованием и чутьем, особенно это важно для переводчика-поэта. Лишенный этих качеств переводчик может дать перевод добросовестный, но никогда не даст перевода художественного <...>»<sup>124</sup>.

Таким образом, для исследователя, занимающегося анализом переводных текстов, при их сопоставлении нужно отталкиваться не от самого оригинала, а от перевода, поскольку повторно созданное произведение равноправно входит в иноязычную среду, оставляя при этом текст-источник за границами данного литературного процесса. Безусловно, связь оригинала и перевода не утрачивается, но возникновение третьего пространства – пространства функционирования перевода в качестве оригинального произведения в собственной культурной среде – значительно расширяет и углубляет представление о переводной литературе. Важным становится, что получают язык, литература и культура, для которых совершается перевод. А далее, по мнению И.О. Шайтанова, акцент неизбежно должен сместиться с того, что «приобретается в процессе культурного обмена, на то, что происходит с приобретенным в новых условиях “усвояющей среды”»<sup>125</sup>.

Но для такого успешного вхождения произведения в иноязычный контекст важно не только высокое качество перевода и глубокое понимание переводимого материала, но и наличие так называемых «встречных течений» в «принимающей» литературе, о которых впервые заговорил А.Н. Веселовский. Без взаимодействия разных культур, без их движения друг к другу невозможно дальнейшее развитие культурных феноменов. Данная теория была сформулирована в 1889 г. в работе «Дуалистические поверья о мироздании»: «Объясняя сходство мифов, сказок, эпических сюжетов у

---

<sup>124</sup> Щепкина-Куперник Т.Л. Лекции по истории театра, литературы и перевода // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 129 (Часть 2). Л. 101.

<sup>125</sup> Шайтанов И. Классическая поэтика неклассической эпохи. Была ли завершена «Историческая поэтика»? // Вопросы литературы. 2002. № 4. С. 82-135 / Электронный ресурс. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2002/4/shai.html> (Дата обращения: 10.09.2014).

разных народов, исследователи расходятся обыкновенно по двум противоположным направлениям: сходство либо объясняется из общих основ, к которым предположительно возводятся сходные сказания, либо гипотезой, что одно из них заимствовало свое содержание из другого. В сущности, ни одна из этих теорий в отдельности не приложима, да они и мыслимы лишь совместно, ибо заимствование предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречные течения, сходное направление мышления, аналогичные образы фантазии»<sup>126</sup>.

И хотя в призме исследований автора находились не собственно проблемы перевода, а исследование взаимосвязанных культур и литератур и их влияние (часто многократное) друг на друга, функционирование в разных историко-культурных условиях схожих сюжетов и мотивов, роль заимствований, данная теория помогает объяснить и причины, способствующие удачному вхождению того или иного произведения в иноязычную среду: «Влияние чужого элемента всегда обуславливается его внутренним согласием с уровнем той среды, на которую ему приходится действовать. Все, что слишком резко вырывается из этого уровня, останется непонятным или поймется по-своему, уравнивается с окружающей средой»<sup>127</sup>.

Таким образом, «усвоение», а иначе говоря, востребованность того или иного переведенного произведения в иной культурно-языковой среде является доказательством наличия в принимающей литературе и культуре необходимых элементов, способствовавших принятию «чужого»: «Согласно Веселовскому, усваивающая культура таит в себе множество возможностей. Разнообразные мотивы и сюжеты не пребывают здесь в статическом состоянии, но постоянно воспроизводятся и переосмысляются. Привнесенные извне тексты возмущают данную среду, приводят ее в

---

<sup>126</sup> Веселовский А.Н. Дуалистические поверья о мироздании // Разыскания в области русского духовного стиха / Сборник отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1889. Выпуск 5. С. 115.

<sup>127</sup> Веселовский А.Н. Цит. по: Топорков А.Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века. М.: Индрик, 1997. С. 361.

движение, заставляют перестраиваться и реструктурируют ее элементы»<sup>128</sup>. Позже к этой мысли вернется и В.М. Жирмунский: «Чтобы влияние стало возможным, должна существовать потребность в таком идеологическом импорте, необходимо существование аналогичных тенденций развития, более или менее оформленных, в данном обществе и данной литературе»<sup>129</sup>.

О роли переводчика в процессе культурного обмена говорят в связи с переводом библейского текста Ян де Ваард и Юджин А. Найда, подчеркивая, что она заключается в том, чтобы «передать намерения автора»<sup>130</sup>: «Большинство переводчиков вполне согласится с этим положением, но не все способны обнаружить те трудноуловимые и глубоко таящиеся предвзятые идеи, которые способны подорвать самые добросовестные намерения придерживаться непредвзятости в работе. Например, большое значение имеет то, как понимает переводчик задачу, которую сам автор ставил перед собой?»<sup>131</sup>. Но авторы книги говорят и о важной роли реципиентов, считая их «вовсе не пассивной “мишенью” коммуникации»<sup>132</sup>, но активными участниками этого сложного процесса, которые «в стремлении понять текст, особенно при наличии в нем образных оборотов, <...> неизбежно опираются на закономерности родного языка и обычаи родной культуры. Как ни странно, правильному пониманию текста препятствуют не языковые различия, а культурные»<sup>133</sup>.

В случае с переведенными Т.Л. Щепкиной-Куперник пьесами Ростана можно говорить о свершившемся культурном «возмущении» иноязычной среды, уже отчасти подготовленном эстетикой Вл.С. Соловьева и его учением о Софии. Вскоре в творчестве русских поэтов-символистов были отражены вновь явленные и переосмысленные Ростаном средневековые сюжеты, миф о поклонении Прекрасной Даме, возникновение своеобразного

---

<sup>128</sup> Там же. С. 364.

<sup>129</sup> Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Л.: Наука, 1979. С. 74.

<sup>130</sup> Ваард, Ян де, Найда Юджин А. На новых языках заговорят: Функциональная эквивалентность в библейских переводах. С. 37.

<sup>131</sup> Там же.

<sup>132</sup> Там же. С. 39.

<sup>133</sup> Там же. С. 40.

двойничества, нового типа любовного треугольника в соответствии с национальной литературной традицией и собственным идейно-художественным видением.

В.Г. Белинский, формулируя собственное представление о наиболее удачном художественном переводе, писал: «Правило для перевода художественных произведений одно – передать дух переводимого произведения, чего нельзя делать иначе, как передавши его на русский язык так, как бы написал его по-русски сам автор, если бы он был русским. Чтоб так передавать художественные произведения, надо родиться художником»<sup>134</sup>. Взаимная творческая близость и родство «духа», являющиеся, по Белинскому залогом создания удачного перевода, оказались определяющими в возникшем творческом союзе Т.Л. Щепкиной-Куперник и Э. Ростана. Такие встречи двух талантливых художников слова можно считать решающими как для них самих, так и для создания уникальных прецедентов в истории национальных литератур.

Однако, несмотря на то, что, как пишет В. Беньямин, «перевод является самостоятельной формой»<sup>135</sup> и «задачу переводчика также можно рассматривать самостоятельно, четко отграничивая ее от задачи поэта»<sup>136</sup>, авторство никогда не остается за переводчиком даже при всей гениальности выполненной работы.

Сопоставление французского и русского текстов в данной работе будет осуществляться с помощью включения подстрочного перевода и привлечения литературных и надлитературных фактов функционирования произведений в целом и их концептуально важных элементов в частности, что позволит дать в ходе исследования:

1) оценку с позиции соответствия оригиналу (О), делая акцент на формальные признаки,

---

<sup>134</sup> Цит. по: Рябова М.Ю. Теория художественного перевода в России (X-XX вв.): Учебное пособие по спецкурсу. Кемерово: КГУ, 1999. С. 3.

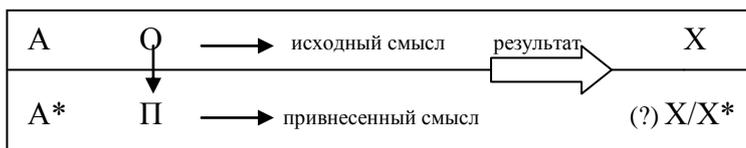
<sup>135</sup> Беньямин В. Задача переводчика // Учение о подоби. Медиаэстетические произведения. С. 263.

<sup>136</sup> Там же.

2) оценку с позиции «обогащения» оригинала переводом (П), выявляя привнесенные смыслы,

3) данные о *появлении* ( $X^*$ ) / *не появлении* ( $X$ ) нового прочтения произведения.

Теперь представим выше сказанное в виде условной схемы, где автор – А, а переводчик – А\*:



И.О. Шайтанов пишет: «Высшее пожелание каждому переводу – стать фактом поэзии на своем языке. Но когда это случается, перевод приобретает большую (слишком большую?) свободу по отношению к оригиналу»<sup>137</sup>. Будет ли это рассуждение верным для оценки переводческой деятельности Т.Л. Щепкиной-Куперник? Получили ли новую «жизнь» и «большую свободу» пьесы Э. Ростана в русской культуре? Собственно, ответы на эти вопросы и составят содержание данной работы.

<sup>137</sup> Шайтанов И. Переводим ли Пушкин? С. 13.

## § 2. Формирование неоромантических тенденций и их развитие в литературе конца XIX – начала XX века

В данной работе уже неоднократно употреблялись понятия «неоромантизм» и «неоромантический». Остановимся более подробно на рассмотрении данного явления для того, чтобы выявить его основные черты и проследить их влияние на переводы Щепкиной-Куперник и далее, как следствие, на восприятие пьес Ростана русской культурой определенного периода.

Пожалуй, из всех литературоведческих терминов, определений, формулировок стилевых тенденций, направлений и школ сложнее всего очертить именно «неоромантизм». Исследователь Вл.А. Луков пишет: «Неоромантизм – одно из самых знаменательных и вместе с тем трудноопределимых явлений в художественной культуре Европы, затронувшее также Россию, США и ряд других регионов планеты, в которых сильно влияние европейской культуры на рубеже XIX-XX веков, открывающем новейшую историю человечества»<sup>138</sup>. В широком плане неоромантизмом часто обозначаются именно модернистские тенденции литературы, подробное описание чего будет дано ниже. Но отдельные литературоведы настаивают на выделении неоромантизма как особого стилового течения.

На фоне распространяющихся упаднических настроений и пессимизма в таком понимании явление неоромантизма знаменовало собою восстановление жизнеутверждающего пафоса литературы. Новый тип художественной личности – смелой, талантливой, целеустремленной, оказавшейся в неблагоприятных обстоятельствах, социальной изоляции, но живущей вопреки условностям, проповедующей собственные идеалы, – стал новым вариантом романтического героя. Писатели-неоромантики зачастую

---

<sup>138</sup> Луков Вл.А. Неоромантизм во Франции // Информационно-гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2012. № 1 / Электронный ресурс. Режим доступа: [http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/1/Lukov\\_Neo-romanticism/](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/1/Lukov_Neo-romanticism/) (Дата обращения: 02.09.2014).

черпали вдохновение в работах своих предшественников (принципы построения сюжета, некоторые жанры), что во многом было обусловлено интересом к стилизации предшествующих эпох, воссозданию и транскрипции исторических событий под определенным углом зрения.

Впервые речь о неоромантизме зашла в берлинской артистической среде в 90-е гг. XIX в. Вероятно, «модное словечко»<sup>139</sup> позаимствовали у французских критиков, которые, правда, были менее оптимистично настроены по отношению к нему. Неоромантизм получил в Германии довольно быструю известность, так как его эстетические интенции совпали с духовными запросами современников – у литературной общественности, уставшей от позитивизма и натурализма, появился стимул возобновить богатую немецкую романтическую традицию. Стоит оговориться, что на формирование немецкого неоромантизма, в свою очередь, оказала влияние философия Ницше и его понятие о «сверхчеловеке», а также философские идеи Г. фон Гофмансталя<sup>140</sup> и творчество Р. Вагнера<sup>141</sup>.

Отрицая натуралистическое бытописание, немецкие авторы не отрицали натурализма как такового. Вероятно, они мечтали о его «видоизменении» под влиянием французских импрессионистов и символистов, так как видели в природе этих явлений нечто сходное: «Каждый натуралист в глубине своей является романтиком, даже если не принимает определения романтизм...»<sup>142</sup>, – утверждал венский писатель Ф. Фелс.

Но уже к середине 90-х гг. немецкие литературные критики, так и не определившись с единым пониманием неоромантизма, остановились на том, чтобы использовать его лишь при анализе театральных пьес (например, для характеристики «Потонувшего колокола» Г. Гауптмана).

---

<sup>139</sup> Зарубежная литература конца XIX – начала XX в.: Учебное пособие: В 2 томах / Под ред. В.М Толмачева. М.: Академия, 2008. Т. 1. С. 63.

<sup>140</sup> Принципиальное значение имела, в частности, работа Г. фон Гофмансталя «Поэт и наше время» (1907). Подробнее см.: Луков Вл.А. Французский неоромантизм: Монография. М., 2009. 102 с.

<sup>141</sup> Подробнее см.: Луков Вл.А. Неоромантизм // Знание. Понимание. Умение. 2012. № 2. С. 309-310.

<sup>142</sup> Цит. по: Зарубежная литература конца XIX – начала XX в.: Учебное пособие: В 2 томах / Под ред. В.М Толмачева. Т. 1. С. 64.

В Англии «неоромантизм» понимался иначе – как «модификация традиции английского “авантюрного романа”»<sup>143</sup> в творчестве У. Коллинза, А. Конан-Дойла и др. Сам термин «неоромантизм» (new romanticism) употреблялся достаточно редко, чаще заменяясь понятием «романтическое возрождение» (romantic revival). Неоромантизм стал атрибутом и даже аналогом «массовости» с присущими ему в английской литературе экзотизмом и приключенческим сюжетом.

Первое упоминание о неоромантизме в России приписывают Д.С. Мережковскому (статьи «Неоромантизм в драме», «Новейшая лирика», 1894) в связи с разговором о мистериях Метерлинка и фольклорных пьесах Гауптмана. Новых романтиков Мережковский называет «нарушителями классических преданий»<sup>144</sup> и «новыми идеалистами»<sup>145</sup>, выказывающими таким образом свой протест против позитивизма и натурализма. Однако в своем основополагающем труде «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» он избегал употребления этого термина.

А. Белый в статьях из сборника «Арабески» (1911), наоборот, не признает особой роли неоромантизма, считая его лишь закономерным следствием развития символизма. Позже этого вопроса коснется А. Блок в статье «Крушение гуманизма» (1919) и в речи «О романтизме» того же года, в которых символизм (неоромантизм) рассматривается как более конкретный вариант широкого типологического понятия «романтизм». Взаимное влияние друг на друга в это время оказывали концепции поэта-младосимволиста и В. Жирмунского (наиболее полно его концепция представлена в работе «Немецкий романтизм и современная мистика», 1914). Сложившиеся литературные школы «романтизма» и «символизма» Жирмунский рассматривает как частное проявление романтического мироощущения, имеющего в своей основе мистическое чувство существования непреодолимой пропасти между Богом и человеком.

---

<sup>143</sup> Там же. С. 65.

<sup>144</sup> Цит. по: Там же. С. 65.

<sup>145</sup> Там же.

Важной вехой в литературоведческом осмыслении природы неоромантизма стал двухтомный труд под названием «Русская литература XX века: 1890-1910», вышедший в 1914 г. под редакцией историка литературы С.А. Венгерова (1855-1920). Стоит обратить особое внимание на то, что вышеперечисленные авторы являлись современниками Ростана и Щепкиной-Куперник, поэтому их видение данного явления представляется особенно важным.

Значение этого труда для своего времени невозможно переоценить, поскольку данное издание явилось первым систематизированным сводом основных направлений и течений русской литературы конца XIX – начала XX в. В данной работе впервые было заявлено о необходимости использования термина «неоромантизм» для описания процессов, всколыхнувших русскую литературу на рубеже веков.

Назвав время расцвета неоромантизма эпохой «переоценки всех ценностей»<sup>146</sup>, Венгеров выделяет этапы неоромантического движения. Если проследить эти этапы и связать их с соответствующими именами, то можно сделать вывод о том, что редактор включает в неоромантизм и символизм, и синтетический модернизм, и богоискательство, тем самым растворяя эти понятия в более широком определении как не соответствующие всему многообразию современных художественных явлений. Объясняя выбор в пользу неоромантизма как выражающего характер эпохи понятия, Венгеров пишет, что «если мы его применим к характеристике русского литературного движения 1890-1910 годов, то получим термин, вполне подходящий под ту общность психологии, которая всегда наблюдается у людей одной эпохи, какими бы различными они нам ни казались по целому ряду других особенностей своего миропонимания»<sup>147</sup>, поскольку эти люди имеют общее

---

<sup>146</sup> Русская литература XX века. 1890-1910 / Под ред. С.А. Венгерова; Послесл., подгот. текста А.Н. Николукина. М.: Республика, 2004. (Общее обозначение для рассматриваемого С.А. Венгеровым в Томе 1 периода 1890-х гг.). С. 7.

<sup>147</sup> Венгеров С.А. Этапы неоромантического движения: Статья первая // Русская литература XX века. 1890-1910 / Под ред. С.А. Венгерова; Послесл., подгот. текста А.Н. Николукина. С. 17.

устремление «прочь от постылой плоскости серого прозябания»<sup>148</sup>. Главными признаками этой, так называемой, «общности психологии» являются «влечение к чрезвычайности», «богоискательство» и «чувственность»<sup>149</sup>. Различные писатели на рубеже 1890-1910 гг. стремились к этой чрезвычайности по-своему: «<...> одни в форме стремления к утонченному и изысканному, другие в форме влечения к яркому и колоритному, но все в форме отвлечения от ежедневного и обыденного. Бальмонт уносился в “бесконечности”, Брюсов в экзотику, Гиппиус жаждала того, чего не бывает на свете, Блок отдался уже форменно романтическому культу “Прекрасной Дамы”, Сологуб жил в им самим созданном призрачном мире и создал целую, чрезвычайно характерную теорию “творимой легенды”»<sup>150</sup>.

По мнению Венгерова, используя для характеристики культуры рубежа веков термин «символизм», мы оставляем за ее пределами произведения таких авторов, как Л. Андреев и М. Горький. Для литературоведа «символизм» не определяет творческую манеру и содержание произведения, но является вообще сущностью искусства. Удачнее оказывается термин «модернизм», поскольку он представляет собою более общее понятие, проливающее свет на особенности стиля и дающее даже некоторое объяснение сюжетов двух названных писателей. Зато термин «неоромантизм», хотя и не определяет особенностей поэтики, но более адекватно выражает заявленную в искусстве порубежной эпохи идею синтеза и умонастроения.

Однако венгеровское понимание русской культуры конца XIX – начала XX в. исключительно как «неоромантической» встретило и критические отклики. По мнению оппонентов, опасность в заявленном исследователем расширенном контексте заключалась в том, что объединение таких полярных имен, как Горький, Андреев и даже Арцыбашев, совершенно размывало

---

<sup>148</sup> Там же.

<sup>149</sup> Не прибегая к термину «неоромантизм» В.Я. Брюсов называет схожие с концепцией Венгерова черты «неоромантического» искусства, говоря о символизме: мистическое созерцание и повышенную чувственность.

<sup>150</sup> Там же. С. 18.

границы обозначенной сферы. Не соглашались многие и с попыткой вывести определение «неоромантизма» из общих свойств человеческой психики. Литературовед П.Н. Сакулин писал по этому поводу: «<...> те же самые свойства души, на которых зиждется романтика, служат почвой и для других иррациональных проявлений жизни и творчества: аскетизма, масонства, мистики, философского идеализма»<sup>151</sup>. Другие же ученые были уверены в том, что при осмыслении современного литературного процесса вполне достаточно термина «символизм», ибо в нем уже содержится указание на главную особенность стиля художественных произведений.

Однако осознание русского символизма именно как продолжателя дела романтизма оказалось близким не только С.А. Венгеру, но и исследователям, не разделявшим эстетических принципов символизма. Относящий себя к реалистическому лагерю Иванов-Разумник (Р.В. Иванов) писал: «<...> в преддверии XX века на русской почве действительно появляется тот истинный романтизм, к которому тщетно стремились в первой половине XIX в. представители русской интеллигенции, в то время еще типичные реалисты по типу сознания»<sup>152</sup>.

Спустя десятилетие после выхода труда С. Венгерова В. Чешихин-Ветринский в «Литературной энциклопедии», выпущенной в 1925 г. издательством Л.Д. Френкеля, характеризует это понятие следующим образом: «Неоромантизм в общем смысле слова может быть определен как возрождение в конце XIX и начале XX века литературных настроений первой четверти и половины XIX века в Европе»<sup>153</sup>. Он возникает как «реакция реализму и выродившемуся из него плоскому натурализму, связывающему творчество со всем данным в действительности, случайным, мелочным и внешним»<sup>154</sup>. Представители неоромантического «движения», по его словам, «хотят дать простор мистическим и запредельным стремлениям души,

---

<sup>151</sup> Цит. по: Кармалова Е.Ю. Неоромантизм в культуре серебряного века. С. 5.

<sup>152</sup> Там же. С. 6.

<sup>153</sup> Чешихин-Ветринский В. Неоромантизм // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2 томах. М.-Л.: Изд-во Л.Д. Френкеля, 1925. Т. 1. С. 514-515. / Электронный ресурс. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-5141.htm> (Дата обращения: 02.09.2014).

<sup>154</sup> Там же.

тяготению ее и к неясному музыкальному началу, и к тайным силам, ее взрывающим и потрясающим (дионисианство), и к безграничному революционному индивидуализму»<sup>155</sup>. И относит автор к представителям неоромантизма (который видит не только в литературе) следующие имена: в музыке – Вагнера, в философии – Ницше, в драме – Ибсена, Метерлинка, Д’Аннунцио, в поэзии – Бодлера, Верлена, Метерлинка, в прозе – Эдгара По, Кнута Гамсуна, Пшибышевского и др. Стоит заметить, что практически все основные имена деятелей культуры, которых мы относим ныне уже традиционно к модернизму, автор включает в неоромантизм, понимая его, как всеобъемлющее течение некоего «движения сопротивления».

Чешихин-Ветринский приписывает символизму лидирующую позицию в новом «неоромантическом времени»<sup>156</sup>, хотя и отмечает, что оно не всюду «окрашено “символизмом” Брюсова, Блока, Белого, Сологуба и других»<sup>157</sup>. Далее он допускает включение в «неоромантизм» таких «блестящих продолжателей реалистического течения – как мечтательно меланхоличный Чехов и академический Бунин, бурный Максим Горький, фантастический Леонид Андреев, яркий, к народности тяготеющий Ремизов и т. п.»<sup>158</sup>, но указывает, что «это совпадение едва ли полно»<sup>159</sup>. Поэтому в итоге автор начинает сомневаться в точности и верности самого термина «неоромантизм»: «Необыкновенное разнообразие подобных сильных дарований все-таки плохо мирится с термином, предлагаемым от времени, все-таки существенно отличного от нашего, когда не были так резко обострены все социально-экономические отношения»<sup>160</sup>.

Подобная «расплывчатость» по отношению к неоромантизму была присуща не только Чешихин-Ветринскому, таковым было, видимо, распространенное представление критиков и историков литературы того периода.

---

<sup>155</sup> Там же.

<sup>156</sup> Там же. С. 515.

<sup>157</sup> Там же.

<sup>158</sup> Там же.

<sup>159</sup> Там же.

<sup>160</sup> Там же.

Таким образом, в сознании представителей Серебряного века понятие «неоромантизма» было связано с некой мироощущенческой общностью (мистицизм, чувственность, стремление к «чрезвычайному»), с особым типом культуры, связанным с более узким пониманием ее романтического наполнения (религиозно-эстетическая утопия, дискуссии об индивидуальности и соборности, искусстве и бытии, рациональном и иррациональном восприятии действительности), с отождествлением его с символизмом.

В отличие от исследователей начала XX в., понимавших «неоромантизм» как некое мироощущение, отечественные литературоведы позже вновь обратились к данному определению при характеристике английской и французской литературы, сузив в определенной степени значение этого термина.

В английском «неоромантизме» было выделено несколько направлений<sup>161</sup>: морализм (Дж. Рескин), эстетизм (О. Уайльд) и «литература действия» (Р.-Л. Стивенсон, Дж. Конрад, Р. Киплинг). Несмотря на эстетические различия, в произведениях представителей английского неоромантизма выделяются некоторые общие черты: особый тип героя (сильная личность, преодолевающая социальные и иные преграды, но, однако, духовно более слабая, чем романтическая, менее масштабная, несклонная к глубокому осмыслению действительности); возникновение ситуации двоемирия (попытка посмотреть на мир под иным углом зрения, вовлечение героя, жаждущего подвига, в экстремальные или авантюрные обстоятельства); выдвижение в качестве доминирующей темы – существование художника, артиста.

Применительно к французской литературе говорят, в первую очередь, о пьесах Э. Ростана. Черты французского неоромантизма помимо собственно художественного творчества писателя нашли отражение и в его вступительной речи в академию в 1903 г. («Discours de réception à l'Académie

---

<sup>161</sup> Классификация приводится по книге: Кармалова Е.Ю. Неоромантизм в культуре серебряного века. С. 36.

Française le 4 juin 1903»<sup>162</sup>). Показательно, что творившим также в духе неоромантизма драматургам Ф. Коппе, А. де Борнье, Ж. Ришпену не удалось, однако, достичь роستانовского успеха и признания.

Переводчик и литературовед Г.Е. Бен (1934-2008) в «Краткой литературной энциклопедии» словарную статью начинает с определения неоромантизма как «условного, неустойчивого наименования ряда эстетических тенденций, возникших в литературе европейских стран в конце 19 – начале 20 вв. как реакция на *натурализм*, а также иногда на пессимизм и “безверие” *декадентства*»<sup>163</sup>. Автор подчеркивает, что поскольку неоромантизм не стал обособленным литературным течением, то он вынужденно прибегает к стилистическим и идейным достижениям реалистической и декадентской традиции. В то же время важно то, что Бен подчеркивает противопоставление неоромантизма не только натурализму, но и декадентству. Использование отдельных элементов не означает полное совпадение с тем или иным направлением, их порождающих. Таким образом, наблюдается отличие характеристики неоромантизма Беном, сделавшим попытку отделить его и, возможно, даже уравнивать в правах с другими течениями рубежа XIX-XX вв.

Кроме того, у этого литературоведа более конкретной становится и характеристика содержательной составляющей неоромантизма: «Презируя прозаическое существование обывателя, неоромантики подобно романтикам начала 19 в. воспевали мужество, подвиг и героизм приключений в необычайной, часто экзотической обстановке. Типичный неоромантический герой – мужественный или необыкновенный человек, нередко противостоящий обществу (изгой, отщепенец), подчас отчужденный от народа («сверхчеловек»); его жизнь полна романтики, сопряжена с риском и

---

<sup>162</sup> Дословно «Речь о принятии во французскую Академию от 4 июня 1903 года». См.: Rostand E. Discours de réception à l'Académie française le 4 juin 1903 // Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-et-reponse-deugene-melchior-de-vogue-1>. (Дата обращения: 03.06.2014). Подробный анализ ее см.: Луков Вл.А. Теоретическое осмысление неоромантизма: академическая речь Ростана // Знание. Понимание. Умение. 2009. № 3. С. 111-118.

<sup>163</sup> Бен Г.Е. Неоромантизм // Краткая литературная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1962-1978. Т. 5. 1969. С. 233.

приключениями. Для неоромантического произведения характерен острый, напряженный сюжет, существенным элементом которого является борьба, опасности, нередко таинственные или сверхъестественные события»<sup>164</sup>.

По мнению Г.Е. Бена, наиболее ярко неоромантизм воплотился в литературе Англии. К представителям английского неоромантизма автор статьи относит, помимо вышеназванных Дж. Конрада, Р. Киплинга, Р.Л. Стивенсона, и А. Конан-Дойла, и Г.К. Честертона, которые могут быть разведены по двум подгруппам: неоромантики, у которых героическая личность включает демократизм и гуманность, и те, для кого героический тип соотносится со «сверхчеловеком» Ницше и имеет индивидуалистическую направленность. У нас приблизительно так же делили писателей П.С. Коган в «Очерках по истории новейшей русской литературы»<sup>165</sup> и Е.А. Соловьев (Андреевич) в «Опыте философии русской литературы»<sup>166</sup>.

В Германии обнаруживается тесная связь неоромантизма с импрессионизмом и символизмом, проявившаяся в некоторой степени в творчестве С. Георге, Г. фон Гофмансталя, Г. Гауптмана. В Норвегии под влияние неоромантизма попали Г. Ибсен и К. Гамсун, в Италии – А. Фогараццо, С. Беннели, в Чехословакии – Я. Врхлицкий, в Венгрии – Е. Комьяти, в Испании – Г. Лорка, в США – А. Бирс и Дж. Лондон, в России – К.Д. Бальмонт, З.Н. Гиппиус, С.М. Городецкий, в прозе – Л.Н. Андреев, А.М. Ремизов, Д.С. Мережковский, дооктябрьский М. Горький. И только во французской литературе фигурирует одно имя – Ростан, у которого неоромантизм нашел свое отражение в «героических драмах и жизнеутверждающих стихах»<sup>167</sup>.

Если еще раз внимательно посмотреть на все эти имена, то становится очевидным, что неоромантизм, получивший довольно широкую известность

---

<sup>164</sup> Там же.

<sup>165</sup> Коган П.С. Очерки по истории новейшей русской литературы : Т. 1 – / П. Коган. М.: Тип. Т-ва И.Д. Сытина, 1908-1929. Т. 4. М.-Л.: Гос. издательство, 1929. 323 с.

<sup>166</sup> Соловьев Е.А. (Андреевич) Опыт философии русской литературы. СПб.: Знание, 1905. 554 с.

<sup>167</sup> Бен Г.Е. Неоромантизм // Краткая литературная энциклопедия. Т. 5. С. 234.

и распространенность в творчестве разноплановых авторов, остается и в советском литературоведении загадочным «веянием», захватившим литературный мир на рубеже двух столетий.

Тем не менее, соглашаясь с Г.Е. Беном в главном, уточним, что, на наш взгляд, неоправданным является расширение границ неоромантизма, когда его относят к «символизму в целом и даже к футуризму»<sup>168</sup>, потому что неоромантизм обладал собственным ярко выраженным пафосом и спецификой, пусть этого и не хватило для того, чтобы стать самостоятельным эстетическим направлением.

Несколько иную трактовку предложил литературовед Д.К. Царик. Сложность и малоизученность неоромантизма советским литературоведением он объяснил тем, что в России это движение оказалось «скорее литературным явлением, а не течением»<sup>169</sup> (хотя такое разграничение выглядит весьма приблизительным). Свою концепцию неоромантизма на основе анализа творчества русских (А. Блок) и западноевропейских (преимущественно испанских – Ф. Гарсиа Лорка, Р. Альберти, А. Мачадо, Х.Р. Хименес) Царик выводит путем разграничения двух типов творчества: реалистического и романтического.

По мнению литературоведа, на рубеже XIX–XX вв., как и на рубеже XVIII–XIX вв., возникли, только в еще большем масштабе, кризисные явления переходного периода, требовавшие коренных преобразований. Декаданс и модернизм придали данному процессу пессимистическое направление. По-другому к этому вопросу подошли представители неоромантизма. Однако и сам неоромантизм не является однородным, а подразделяется на два «подвида»: гуманитарный и онтологический. Гуманитарный неоромантизм формируется раньше онтологического, – в конце XIX – начале XX в. К его представителям им были отнесены английские писатели Р.Л. Стивенсон и Дж. Конрад, из отечественных –

---

<sup>168</sup> Там же. С. 235.

<sup>169</sup> Царик Д.К. Типология неоромантизма / Отв. ред. Л.С. Радек. Киев: Штиинца, 1984. С. 3.

А. Грин, ранний Э. Багрицкий, К. Паустовский и некоторые другие. «Идеальное» для перечисленных авторов находится рядом, оно не отдалено во времени и пространстве. Весомость приобретает такая категория, как достоинство человека, которая включает в себя гуманность, справедливость, верность своему предназначению, доблесть, отвагу. Как пишет Д.К. Царик, «положительный герой гуманитарного неоромантизма в какой-то мере подсказан романтическим культом выдающейся личности – демиурга»<sup>170</sup>. Данный герой действует в пределах своего микромира, отличается самостоятельностью, независимостью в суждениях и поступках, ему ближе одиночные акции борьбы.

В основе онтологической разновидности неоромантизма лежит концепция двоемирия, а также «романтический творческий метод с использованием некоторых реалистических приемов»<sup>171</sup>. Эту разновидность Царик считает «высшей», согласно которой «индивид является неизменным компонентом как социума, так и космоса, а двоемирие предстает как расхождение между космосом и социумом»<sup>172</sup>. По этой причине онтологический неоромантизм получил особое распространение в странах с назревающей революционной ситуацией: в России (А. Блок), в Ирландии (У.Б. Йетс), в Испании (А. Мачадо, Х.Р. Хименс, Ф. Гарсиа Лорка, ранний Р. Альберти).

Таким образом, по мнению литературоведа, онтологическому неоромантизму удастся глубже представить кризисную ситуацию переходного исторического периода (невозможность существования прежних принципов развития, очевидная потребность в преобразованиях и переменах, утопическое стремление к идеалу, туманное представление о будущем, что вместе создает неустойчивое состояние между надеждой и полным отчаянием). Источник данного явления он видит в символизме.

---

<sup>170</sup> Там же. С. 15.

<sup>171</sup> Там же. С. 17.

<sup>172</sup> Там же.

Согласно концепции Царика, мир (универсум) состоит из двух сфер: космоса и социума. Жизнь за пределами социума определяется принципом «динамической гармонии»: «Мировая жизнь – это могучая стихия, постоянное творческое взаимодействие созидания и разрушения, гармонии и дисгармонии, жданного и нежданного <...> Трудно, а часто невозможно предугадать, во что выльется ее активность. Хранительница бесчисленных тайн, волнующих неожиданностей, источник неисчерпаемых перемен, мировая жизнь пленительна для романтика, вызывает упоение, она тревожит и волнует, не дает успокоения: “И вечный бой – покой нам только снится”»<sup>173</sup>.

«Идеальное» в неоромантизме, как и в романтизме, поэтично, вдохновляет человека на благородные поступки, но при этом лишено сказочной и фантастической основы, приобретает жизненность и имеет более осязаемые формы. Главное же отличие неоромантизма от модернизма заключено в сочетании вдохновляющей функции с глубинной верой в человека. Следовательно, задача поэта, по Блоку, – в действии, направленном на утверждение гармонии: «Поэт – сын гармонии; ему дана какая-то роль в мировой культуре. Три дела возложены на него: во-первых, освободить звуки из родной безначальной стихии, в которой они пребывают; во-вторых – привести эти звуки в гармонию, дать им формы; в-третьих – внести эту гармонию во внешний мир. Похищенные у стихии и приведенные в гармонию звуки, внесенные в мир, сами начинают творить свое дело»<sup>174</sup>.

Главная заслуга онтологического неоромантизма, как считает Царик, состоит в противодействии декадансу и модернизму: «Неоромантики использовали в своих целях некоторые элементы реализма и тем самым защищали его от декаданса и модернизма, можно сказать, что они в известной мере обогатили реализм»<sup>175</sup>. Данный факт объясняет и то, что многие русские писатели-неоромантики позже смогли творить в рамках

---

<sup>173</sup> Там же. С. 18.

<sup>174</sup> Блок А.А. О романтизме. Цит. по: Царик Д.К. Типология неоромантизма. С. 30.

<sup>175</sup> Там же. С. 31.

социалистического реализма (в качестве примера исследователь приводит имена К. Паустовского и Э. Багрицкого). Последнее замечание можно воспринять как дань времени, когда писалась работа. Но несомненно и плодотворно наблюдение о «возвышающих» элементах, привнесенных неоромантизмом в реализм.

В отдельную главу, наравне с натурализмом, символизмом, импрессионизмом, реализмом, социалистическим реализмом, выносят неоромантизм и авторы учебника «Русская и зарубежная литература конца XIX – начала XX века: основные течения» (Орел, 1998). Однако здесь о неоромантизме как литературном явлении говорится только на примере английских (Р.Л. Стивенсон, Дж. Конрад, Р. Киплинг) и немецких (Г. Манн, Б. Келлерман, Р. Хук) писателей. В этой работе неоромантизм также трактуется как некое условное объединение ряда эстетических тенденций, возникших как реакция на натурализм (его эстетики, литературной техники описаний) и пессимизм декадентства. Герои неоромантических произведений не плывут по течению, они являются активными творцами своей судьбы. Поэтому они смело вступают в борьбу со злом, пытаются восстановить справедливость, выбирают профессии, связанные с риском (сыщик Шерлок Холмс, профессор Челленджер у Конан Дойля; мореплаватель у Р.Л. Стивенсона и др.).

Интересный взгляд на проблему неоромантизма в русской литературе порубежной эпохи представлен современной исследовательницей Л.П. Щенниковой. Анализируя творчество поэтов, творивших в 80–90-е гг. XIX в., она поднимает проблему возникновения и функционирования неоромантических тенденций в литературе. Щенникова объединяет таких поэтов, как С. Надсон, А. Апухтин, Вл. Соловьев, Н. Минский, К. Случевский, Дм. Мережковский в «единую генерацию, являющую своим творчеством самостоятельную стадию в истории отечественной

романтической поэзии, предшествующей символизму, – стадию неоромантизма»<sup>176</sup>.

Не совсем привычное для отечественного литературоведения причисление Дм. Мережковского к неоромантикам Л. Щенникова объясняет тем, что поэт, как и другие неоромантики, стремится «постичь истину через переживание Добра и зла, а символисты открывают истину в красоте и безобразии»<sup>177</sup>. Такой вывод можно оспорить. Он возможен, только если исключить из символизма первой волны религиозное начало или, наоборот, игнорировать этические искания младосимволистов.

На фоне общей безрелигиозности, влекущей за собой бездуховность, поэты-неоромантики пытаются выстроить свой «Храм Души». Таким способом они пытаются преодолеть романтический разлад между мечтой и действительностью, предъявляя безбожному миру мир в своих душах. Именно религиозно-эстетическая направленность творчества позволяет отделить творчество восьмидесятников от встающего перед ними нового литературного направления – символизма (когда, как пишет Щенникова, на смену «метафизическому морализму» приходит идея «панэстетизма», если воспользоваться определением З.Г. Минц). Саму идею «раздвоенности» и «расколотости» человека неоромантики начинают осмыслять иначе: не как нечто, требующее преодоления, а как естественное явление реального мира: «Сознание противоречий как закономерности Бытия порождает стремление к стяжению его полярностей в некую систему, выражающую авторское представление о цельности (в пределах поэтического творчества)»<sup>178</sup>. Данная тенденция, по мнению Щенниковой, наиболее полно выражается в поэзии Дм. Мережковского, ощущающего некую гармонию и единение в окружающем культурном хаосе. Отсюда присущее ему смешение христианства и язычества, отождествление идей Богочеловека и человекобога и т. д. Наверное, все же применительно к Мережковскому

---

<sup>176</sup> Щенникова Л.П. Русский поэтический неоромантизм 1880-1890-х годов: эстетика, мифология, феноменология. СПб.: Серебряный век, 2010. С. 14.

<sup>177</sup> Там же. С. 416.

<sup>178</sup> Там же. С. 425.

следует говорить о соединении, а не «смешении» и «отождествлении», но использование этих слов логично для общей концепции исследователя, хотя и вызывает вопросы.

Осознание своей важности и значимости в духовной жизни современников отражается в попытках лириков-восьмидесятников вновь концептуализировать образ поэта-пророка в условиях иной культурно-исторической эпохи. Однако этот поэт-пророк, в отличие от пушкинского пророка, приобретает новые возможности: вдохновлять людей на подвиги, убеждать, увлекать за собой, в результате чего возникает «высокое понимание миссии художника слова»<sup>179</sup>, буквально, предводителя, жертвующего собой для общего блага.

Из концепции ученого следует, что поэты-неоромантики 80-90-х гг. явили в своем творчестве попытку, приняв мир как хаос, обнаружить в этом хаосе закономерность и даже некую гармонию, оказавшись своего рода предтечами символизма и даже более масштабного эстетического феномена – модернизма.

В.М. Толмачев причину того, что неоромантизм так и не стал общеупотребляемым литературоведческим термином, хотя и получил широкое распространение, видит в том, что он «обозначал, скорее, не определенную стилистическую доминанту, а некий “дух времени” [курсив мой. – Д.Я.], общую динамику культуры, в результате чего во второй половине ХХ в. был постепенно поглощен другими во многом сходными по содержанию понятиями (например, “модернизм”»<sup>180</sup>. Неоромантизм в целом знаменовал собой некое переходное состояние культуры от «старого» (“декадентского”) к новому – “современному”, “модерному”, “молодому”»<sup>181</sup>.

Имея истоки в эпохе романтизма В. Гюго, неоромантизм конца XIX в. претерпел значительные структурные изменения, связанные с функционированием его в другой историко-культурной действительности.

---

<sup>179</sup> Там же. С. 420.

<sup>180</sup> Там же.

<sup>181</sup> Зарубежная литература конца XIX – начала XX в.: Учебное пособие: В 2 томах / Под ред. В.М Толмачева. Т. 1. С. 63.

Исследователь Вл.А. Луков в монографии под названием «Французский неоромантизм» (пожалуй, единственной на данный момент крупной работе по этой теме) так характеризует обозначенное в заглавии явление: «И сам неоромантизм, и его ореол внешне выглядели как возрождение классического романтизма начала XIX века и в классических, и в неклассических формах»<sup>182</sup>. Часто обвиняли неоромантиков в эпигонстве именно из-за «внешнего» сходства их творческих принципов с романтическими. Критики явно не хотели обращать внимание на то, что возникает неоромантизм «в иную историческую эпоху и основан на иной концепции мира и человека»<sup>183</sup>. На этом сам Вл.А. Луков делает акцент, внимательно анализируя наработанное предшественниками.

Французские исследователи, указывает он, неоднозначно понимали неоромантизм, рассматривая его как «“возрождение” романтизма»<sup>184</sup>, как единство «всех антинатуралистических движений в их совокупности»<sup>185</sup> или сужая его до определения «поэтический театр»<sup>186</sup> («*théâtre des poètes*»), «драма в стихах»<sup>187</sup> («*drame en vers*»), «патриотическая»<sup>188</sup> и «романтическая драма»<sup>189</sup> («*drame patriotique*», «*drame romantique*»). В данных названиях, по мнению Вл.А. Лукова, «отразилась особенность французского неоромантизма, развивавшегося наиболее успешно в области драмы»<sup>190</sup>. Подобное объяснение оспаривает Н.М. Хачатрян, считая, что «причина этого предпочтения кроется в традиции французской литературы и культуры, которая, начиная с эпохи классицизма, использует театр для провозглашения и утверждения новых эстетических норм и идей»<sup>191</sup>.

---

<sup>182</sup> Луков Вл.А. Французский неоромантизм: Монография. М., 2009. С. 4.

<sup>183</sup> Там же. С. 6.

<sup>184</sup> Там же. С. 7.

<sup>185</sup> Там же.

<sup>186</sup> Там же. С. 8.

<sup>187</sup> Там же.

<sup>188</sup> Там же.

<sup>189</sup> Там же.

<sup>190</sup> Там же.

<sup>191</sup> Хачатрян Н.М. Формирование неоромантической драмы во Франции // Страницы зарубежной литературы. Издание Ереванского государственного университета им. В.Я. Брюсова. 2005 / Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.brusov.am/docs/Art-grak-G.pdf> (Дата обращения: 02.09.2014). С. 16.

Сложную природу неоромантизма Луков объясняет его эклектичностью, в которой обнаруживаются черты романтизма прошлого, художественные принципы символизма, натурализма, реализма. Если для романтиков было «прекрасно то, что ново»<sup>192</sup>, то неоромантики, по большей части, не генерировали, а синтезировали элементы и черты уже существующих эстетических концепций. Кроме того, утратив остроту критического отношения к действительности, французские неоромантики придали своим произведениям несвойственный романтизму оптимистический пафос. Поэтому основополагающим для неоромантиков становится восприятие мечты и иллюзии как неотъемлемой части действительности. Возвышенное и Благородное не нужно искать, считали они, его нужно просто увидеть. Это свойственное им качество подмечал С.А. Венгеров, характеризуя неоромантическое движение в России: «Если в жизни нет ничего легендарно-прекрасного, можно его создать, ибо от человека зависит даже грязную девку Альдонсу превратить в прекрасную Дульцинею»<sup>193</sup>.

Целью неоромантизма было научить читателя смотреть на мир особым взглядом, сквозь призму иллюзии, создавая тем самым особое поэтическое пространство. Таким образом, неоромантики желали изменить и возвысить каждого человека, а вместе с ним и весь мир.

Но создавать абсолютно иллюзорный, фантазийный мир они не хотели и предложили своеобразную концепцию историзма, строящегося на соединении и взаимопроникновении истории и легенды. Подобное намерение задавало проблему поиска в историческом или легендарном прошлом героической личности, способной стать выражением идеала нового времени. Поиск такого характера часто был связан с патриотической темой. Луков подчеркивает, что в творчестве А. де Борнье, Ф. Коппе, Т. де Банвиля, В. Сарду принципы неоромантизма получили конкретное обоснование и

---

<sup>192</sup> Цит. по: Луков Вл.А. Французский неоромантизм: Монография. С. 3.

<sup>193</sup> Венгеров С.А. Этапы неоромантического движения: Статья первая // Русская литература XX века. 1890-1910 / Под ред. С.А. Венгерова; Послесл., подгот. текста А.Н. Николюкина. С. 18.

культурологическое объяснение. Но только Э. Ростану, ставшему лидером этого движения, удалось достичь в творчестве высот неоромантизма и узаконить тем самым свою позицию не как автора-эпигона, но писателя, создавшего яркие характеры, запоминающиеся образы. Он сделал возможным признание неоромантизма в качестве если не главенствующей, то важной составляющей литературного процесса конца XIX – начала XX в.

Таким образом, Щепкина-Куперник, осуществив переводы пьес Э. Ростана, привнесла на русскую почву принципы неоромантической эстетики, прибавив к традиционным для России понятиям Добра и Истины представление о Красоте, место которой в жизни и пытались определить ведущие поэты, писатели, философы и общественные деятели Серебряного века.

## **Глава 2. Роль Т.Л. Щепкиной-Куперник в возникновении «театра русского Ростана»**

### **§ 1. Знакомство Т.Л. Щепкиной-Куперник с эстетикой неоромантизма и поиск стратегии художественного перевода («Les Romanesques» – «Романтики»)**

Премьера пьесы «Романтики», написанной в 1891 г., состоялась 21 мая 1894 г. во французском театре «Комеди Франсез». И именно с «Романтиков» началось знакомство русской публики с творчеством Ростана. Хотя стоит напомнить, что пьеса не являлась первой для французского читателя: ей предшествовали четырехактный водевиль «Красная перчатка», одноактная пьеса «Два Пьеро, или Белый ужин» и сборник стихотворений «Шалости музы» этого автора. Но данные опыты были, пожалуй, только пробами пера, робкими попытками найти свой собственный стиль и жанр. Настоящей знаменитостью во Франции Ростан стал благодаря пьесе «Романтики».

История о юных Сильвете и Персинэ (в тексте Ростана им по двадцать лет, а в переводе еще меньше – семнадцать), желающих встать в один ряд с Великими Возлюбленными и, как следствие, подражающих Ромео и Джульетте, Пираму и Фисбе, Персею и Андромеде, и об их отцах, которые когда-то решили разыграть для детей старинную ненависть в духе Монтекки и Капулетти, чтобы тем самым пробудить в их сердцах любовь, устроить брак и объединить земли соседних участков, пришлась по вкусу публике. Расчетливый замысел отцов отнюдь не был лишен романтики, а, наоборот, благодаря легким стихам, поэтическим сравнениям и аллюзиям, задействованным Ростаном, оказывался очень привлекательным. «Вековая» стена, рядом с которой проходит большая часть действия, являвшаяся сначала символом вражды и разъединенности двух семей, превратилась в поэтический символ, подобно балкону Джульетты.

Как уже указывалось, Щепкина-Куперник взялась за перевод по просьбе Л.Б. Яворской, мечтавшей сыграть главную женскую роль в пьесе – роль Сильветы.

Премьера спектакля состоялась 20 декабря 1894 г. на сцене Театра Ф.А. Корша в Москве, репертуар которого был составлен из спектаклей иного толка, т. е. две премьеры – французскую и русскую – разделяли только полгода. Многие критики восторженно откликнулись на эту постановку. Так, в журнале «Артист» появилась следующая характеристика: «Комедия Ростана – очень оригинальная, изящная и поэтичная вещь, совсем не похожая на обычные произведения современной драматической музыки. Она целиком и сразу переносит зрителя из текущей действительности в тот отдаленный, наивный и грациозный мир, внешнее отражение которого сохранилось для нас в картинах Ватто <...>»<sup>194</sup>. Другой анонимный рецензент в журнале «Театрал» также выразил свою оценку спектакля: «Вот и пьеса Ростана – веселая комедия-шутка, а какая пропасть между ее поэтической легкостью и легкостью специфически «коршевского» репертуара. Точно каким-то нежным, свежим ветерком, полным ароматом цветов, веет от этой прелестной шутки. Зрителя охватывает весенними грезами, он весь отдается во власть поэтической дымки, он в буквальном смысле слова наслаждается давно не изведанной красотой чудной, чарующей сказки, переносящей его в мир далекого, милого детства»<sup>195</sup>. И показательно, что автор успех приписывает исключительно блестящему переводу Щепкиной-Куперник, указывая, что «ее стихи так поэтичны, колоритны, сильны, легки и в то же время просты, что даже публика театра г. Корша с первого акта как-то переродилась и ожила. Дружные вызовы переводчицы были вполне ею заслужены»<sup>196</sup>. Положительно отзывался о «Романтиках» и А.П. Чехов,

---

<sup>194</sup> Цит. по: Заборов П.Р. Театр Эдмона Ростана в России // На рубеже XIX и XX веков: Из истории международных связей русской литературы. Л.: Наука, 1991. С. 218.

<sup>195</sup> Там же. С. 219.

<sup>196</sup> Там же.

сообщая в письме к сестре, что пьеса получилась «очень хорошей»<sup>197</sup>, а перевод – «изящным»<sup>198</sup>.

Щепкина-Куперник, спустя много лет, так вспоминала об этом спектакле: «Изящные декорации, красивая музыка, лунный свет, костюмы, скопированные с картин Ватто, пришлись по душе московской публике; спектакль был большой победой для театра Корша. Пьеса имела, как говорится, “прекрасную прессу”, обошла все русские театры благодаря своей сценичности и принесла успех Яворской, хотя эта роль была и не в ее тонах»<sup>199</sup>.

Таким образом, пьеса «Романтики» явилась первым импульсом времени, свидетельствующим о том, что русские литература и культура нуждались в появлении сказки о любви, дружбе, не слишком суровой вражде, с переодеваниями, милыми стихами, музыкой, красивыми декорациями, пронизанной возвышенным взглядом на действительность, способной создать иную, преображенную, реальность, отличную от реальности грубой жизни.

По мнению исследователя творчества Э. Ростана П.Р. Заборова, само название пьесы было в какой-то степени переведено вольно Щепкиной-Куперник: «Это было не совсем точно: “les romanesques”, – пишет он, – скорее, “фантазеры”, даже “чудаки”; впрочем, в русском речевом обиходе тех лет слова эти являлись почти синонимами»<sup>200</sup>. Также он подчеркивает, что на этом переводческая «вольность» Щепкиной-Куперник не заканчивалась: «Текст Ростана она превосходно поняла и прочувствовала, но отнюдь не считала себя этим текстом связанной и свободно “вышивала по канве”, домысливая его, расцвечивая, распространяя и сокращая – с тем, чтобы приблизить французскую пьесу к русскому зрителю»<sup>201</sup>. Подобную цель переводчица преследовала и при работе с другими пьесами драматурга.

---

<sup>197</sup> Там же. С. 220.

<sup>198</sup> Там же.

<sup>199</sup> Щепкина-Куперник Т. Л. Театр в моей жизни. С. 107.

<sup>200</sup> Заборов П.Р. Театр Эдмона Ростана в России. С. 217.

<sup>201</sup> Там же.

Пьеса «Романтики» на французском языке имеет посвящение: «A ROSEMONDE» (Роземонде Жерар, супруге Э. Ростана). Т.Л. Щепкина-Куперник сознательно не включает это роستانовское посвящение в свой перевод, вероятно, предполагая, что для русского читателя и зрителя это имя не будет иметь особенной культурной значимости.

Если говорить в целом о сопоставлении произведений, то можно сказать, что Щепкина-Куперник сохраняет принципиальное деление пьесы на три больших акта и далее на явления (*les scènes*), не меняя их количества и последовательности.

### *Особенности поэтической речи и стихосложения*

При переводе Щепкина-Куперник стремилась передать «легкость» роستانовских стихов, используя (преимущественно):

– в качестве стихотворного размера вольный ямб – от шестистопного до двустопного, с довольно разнообразной рифмовкой, заменивший александрийский стих, используемый Ростаном (двенадцатисложник с обязательным ударением на шестом и двенадцатом слоге, с цезурой после шестого слога и чередованием двух мужских рифм с двумя женскими):

«Les Romanesques»	«Романтики»
<p><i>Percinet</i></p> <p style="text-align: center;">L'amour naît, Любовь рождается,</p> <p>On ne sait pas comment, pourquoi, quand il doit naître. Неизвестно как, почему, когда она должна родиться.</p> <p>Je vous voyais souvent passer de ma fenêtre...<sup>202</sup> Я вас видел часто, проходящую под моим окном...<sup>203</sup> (р. 11)</p>	<p><i>Персинэ</i></p> <p>О, мой прелестный друг! Любовь приходит к нам с весенними цветами; Предугадать нельзя мудрейшему уму, Когда любовь придет, к кому и почему? Я часто видел вас из моего окошка...<sup>204</sup> (с. 25)</p>
Пример 1	

– смежную рифмовку вместе с опоясывающей:

<sup>202</sup> Здесь и далее при анализе пьесы «Романтики» французский текст с указанием страниц цит. по: Rostand E. *Les Romanesques. Comédie en trois actes, en vers.* Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, 1910. 165 p.

<sup>203</sup> Здесь и далее подстрочный перевод мой. – Д.Я.

<sup>204</sup> Здесь и далее при анализе пьесы «Романтики» русский текст с указанием страниц цит. по: Ростан Э. Полн. собр. соч.: В 2 томах / Пер. с фр. Т.Л. Щепкиной-Куперник. Т. 1 (Два Пьеро, или Белый ужин; Романтики; Принцесса Греза; Самаритянка; Сирано де Бержерак (Поэт)). СПб.: Издательство Т-ва А.Ф. Маркса, 1914. 356 с.

«Les Romanesques»	«Романтики»
<p><b>Bergamin</b>, se montant (поднимаясь)  Moi, je dis qu'en voilà  Я, я говорю, что этого  Assez ! Qu'il était temps que tout se dévoilât !...  Достаточно! Пришло время, чтобы все разоблачить!  Oui, depuis que le monde est monde entre les mondes,  Да, начиная с тех пор, как мир является миром среди миров,  Le succès fut toujours pour les perruques blondes ;  Успех был всегда у белых париков;  Bartholo, dont la haine en secret s'aviva,  Бартоло, ненависть которого увеличивалась втайне,  Dut toujours s'incliner devant <u>Almaviva</u>...  Должен был всегда преклоняться перед Альмавивой...  &lt;...&gt;  (р. 85)</p>	<p><b>Паскино</b><sup>1</sup>  А я вам говорю, что я хочу <u>скорей</u>  Покончить этот вздор. Довольно <u>притворяться!</u>  С тех пор как мир стоит, – да, надобно <u>признаться</u>, –  Успех на стороне всегда «<u>золотых кудрей</u>»,  И бедный Бартоло со злобою <u>ревнивой</u>  Склоняться должен был всегда пред <u>Альмавивой</u>.  &lt;...&gt;  (с. 53)</p> <p><sup>1</sup> У Э. Ростана эта реплика принадлежит Бергамену.</p>
Пример 2	

Там, где это не противоречило строю родного языка, Щепкина-Куперник стремилась к передаче синтаксических конструкций и интонации, передающейся на письме многоточиями:

«Les Romanesques»	«Романтики»
<p><b>Sylvette</b>  Le vent fit <u>envoler</u>, <u>psst!</u>... chez vous, mon ruban!  Ветер принес... <u>псс!</u>... к вам мою ленту!  (р. 12)</p>	<p><b>Сильвета</b>  Вдруг... ветер прямо к вам... <u>фффу!</u>  ленточку мою.  (с. 26)</p> <p>В передаче данного звукоподражания интересна замена Щепкиной-Куперник, связанная, вероятно, с тем, что для русского уха звуки, связанные с ветром, скорее будут передаваться через пару «шипящий + [y]»  Кроме того, переводчица заменяет предложение с глаголом <i>envoler</i> на безглагольную конструкцию с многоточиями, что допускает большую актерскую импровизацию, сопровождающуюся соответствующим жестом.</p>
Пример 3	

Подтверждением данного намерения переводчицы является и следующий пример:

«Les Romanesques»	«Романтики»
<b>Bergamin</b> , suffoqué (задыхаясь)	<b>Бергамен</b> (задохнувшись)

<p>Ah !... oh !... hé !... mais, pardon,          Ах!.. ох!.. ну!.. но, извините,          Je ne sais si je peux...          Я не знаю, могу ли я...          (p. 122)</p>	<p>А... но... простите... вы... не знаю, я могу          ли...          (с. 65)</p> <p>Достаточно точный перевод на словесном и          грамматическом уровне.</p>
Пример 4	

Звукоподражание в переводе передается грамматически схоже:

«Les Romanesques»	«Романтики»
<p><b>Bergamin</b>          Та !та !та ! Voudrais-tu, blanc-bec, me faire          accroire          Та! та! та! Хочешь ли ты, молокосос, меня заставить          поверить,          Que tu viens ici pour les beaux yeux du mur ?          Что ты приходишь сюда ради красивых глаз стены?          (p. 20)</p>	<p><b>Бергамен</b>          Та-та! молокосос! К чему ты это мне          Усердно так рассказываешь сказки?          Так ты являешься сюда, чтоб строить глазки          Вот этой каменной стене?          (с. 29)</p>
Пример 5	

Стремится Щепкина-Куперник передать и важные смысловые повторы оригинала:

«Les Romanesques»	«Романтики»
<p><b>Sylvette</b>          Un jour, là, près du mur, je ramassais des noix,          Однажды здесь, возле стены, я собирала орехи.          Par hasard...          Случайно ...  <b>Percinet</b>          Par hasard, là, je lisais Shakespeare;          Случайно здесь я читал Шекспира;          Et – pour unir deux cœurs vois comme tout          conspire...          И чтобы соединить два сердца, смотри, как все          сговорилось...          (p. 12)</p>	<p><b>Сильвета</b>          Потом, в один прекрасный день  <u>Случайно</u> (курсив Т.Л. Щепкиной-          Куперник) я орехи здесь сбивала.  <b>Персинэ</b>          А я присел <u>случайно</u> (курсив          Т.Л. Щепкиной-Куперник) с книгой в          тень...          И вот как нас судьба связала!..          (с. 25)</p> <p>Стремление переводчицы передать значимый для          героев повтор – «случайность» произошедшей с          ними встречи.</p>
Пример 6	

Но, пожалуй, сложнее передачи синтаксических конструкций и интонации можно по праву считать передачу тонкого роستانовского юмора, которым наполнены практически все его пьесы. Переводчице, как правило, удавалось не только сохранять искрометность оригинала, но и вызывать своим переводом правильную зрительскую реакцию на него. В качестве

примера можно привести отрывок из сцены, разыгрываемой Персинэ, Сильветой, прячущейся за стеной, и Бергаменом, который знает о ее нахождении там, но притворяется ничего не понимающим. Юные влюбленные пытаются всячески скрыть свое свидание:

«Les Romanesques»	«Романтики»
<p><b>Bergamin</b> <u>Qu'est-ce ?</u> Что?</p> <p><b>Percinet</b> Rien. Ничего.</p> <p><b>Bergamin</b> <u>On vient de faiblement crier.</u> Только что слабо вскрикнули.</p> <p><b>Percinet</b>, regardant en l'air (смотря в небо) Quelque oiselet blessé... Какая-нибудь раненая птичка...</p> <p><b>Sylvette</b> Hélas !... Увы! (Ах!)...</p> <p><b>Percinet</b> dans la ramure !... на ветке среди листьев!..</p> <p><b>Bergamin</b> Or donc, mon fils, après réflexion très mûre, Итак, мой сын, после размышления очень серьезного, J'ai fait pour vous un choix. Я сделал для вас выбор.</p> <p><b>Percinet</b>, remonte en sifflant (снова взбираясь на лавку, насвистывая) Tu ! tu ! Тю! тю!</p> <p><b>Bergamin</b>, après un instant de suffocation, le suivant (после минутного приступа удушья, следует за ним) Je suis têtue, Я упряма Et je vous forcerai, Monsieur... И я вас заставлю, Мсье...</p> <p><b>Percinet</b>, redescendant (снова спускаясь) Tu ! tu ! tu ! tu ! Тю! тю! тю! тю!</p> <p><b>Bergamin</b> <u>Voulez-vous bien finir de suffler, mauvais merle !...</u> Будете ли вы так любезны, прекратить свистеть, скверный дрозд, <u>Une femme encor jeune, et très riche, - une perle !</u> Одна женщина еще молодая и очень богатая – жемчужина (сокровище)!</p>	<p><b>Бергамен</b> <u>Что?.. Кто крикнул?</u><sup>1</sup></p> <p><b>Персинэ</b> (смотря на небо) Ничего...</p> <p>Наверно... раненая птичка...</p> <p><b>Сильвета</b> Увы!..</p> <p><b>Бергамен</b> Итак, мой сын, уж выбор сделан мой!</p> <p><b>Персинэ</b> (прохаживаясь, свистит) Фью-фью-фью!..</p> <p><b>Бергамен</b> <u>Не свисти. Прескверная привычка</u><sup>2</sup>. Не вздумай спорить ты со мной...</p> <p><b>Персинэ</b> (та же игра) Фью-фью! <b>Бергамен</b> (задохнувшись немножко, идет за ним) Да не свисти!..</p> <p><b>Персинэ</b> Нет, это труд напрасный. Фью!</p> <p><b>Бергамен</b> <u>Ах, несносный дрозд! Пойми ты, что она Жемчужина, а не жена</u><sup>3</sup>. (с. 29)</p> <p><sup>1</sup> Переводчица передает два высказывания Бергамена в одной реплике.</p> <p><sup>2</sup> Передавая общий смысл, переводчица вольно меняет порядок и расположение реплик, значительно сокращает и облегчает перевод.</p> <p><sup>3</sup> Переводчица предпочитает не уточнять, в чем заключается понятие жены как «жемчужины», избавляя речь героев от излишних, на ее взгляд, деталей.</p>

(р. 23)	
Пример 7	

Или, например, следующее высказывание:

«Les Romanesques»	«Романтики»
<p><b>Bergamin</b>            &lt;...&gt; elle crie ! Alors, <u>mon jeune coq</u>            она кричит! Тогда мой молодой петух            Court sus aux ravisseurs &lt;...&gt;.            Гонится за похитителями.            (р. 34)</p>	<p><b>Бергамен</b>            &lt;...&gt;            Она кричит: <i>на помощь!</i> (курсив            Т.Л. Щепкиной-Куперник) Тут, <u>как лев</u>,            На сцену Персинэ летит, рассвирепев.            &lt;...&gt;            (с. 35)</p> <p>Важной кажется замена в переводе сравнения «петух», отчасти снижающего образ влюбленного юноши, который спешит на помощь, на «лев». Разница заключается в менталитете русских и французов: для Франции петух – национальный символ, герой, воплощение задиристости, гордости. В русском языке «петух» сопровождается рядом значительно более сниженных коннотаций. Отсюда его «равноценная» замена на льва – царя зверей.</p>

Пример 8
----------

Заслуживает внимания передача Щепкиной-Куперник идиом, пословиц и поговорок, выражений очень сложных для перевода с одного языка на другой, связанная с тем, что они наиболее близки и зависимы от контекста и культуры, порождающей их. На своем родном языке они часто становятся «бестелесными», то есть каждое слово в отдельности лишается смысла, говорящий и слушающий воспринимают все высказывание образно, метафорически. Если то или иное устойчивое выражение имеет аналог в языке перевода, то его имеет смысл использовать: «<...> мне кажется, – рассуждал над этой проблемой К.И. Чуковский, – что стиль перевода не будет нарушен и не произойдет никакого “омужиченья”, если мы в меру и с тактом будем в своем переводе передавать иностранные поговорки и пословицы – русскими, особенно в тех случаях, когда буквальный перевод выходит неуклюж и многословен»<sup>205</sup>. Нельзя не отметить заслугу

<sup>205</sup> Чуковский К.И. Высокое искусство. С. 140.

переводчицы в стремлении сохранить устойчивые выражения, имеющие аналог в русском языке, или же подобрать соответствующие эквиваленты:

«Les Romanesques»	«Романтики»
<p><b><i>Pasquinot</i></b>            Soit ! mais comment ?... Comment, avec assez d'astuce,            Пусть! но как?.. Как с такой достаточной долей выдумки  <u>Consentir, sans leur mettre, à l'oreille, la puce</u><sup>1</sup>?            Согласиться, чтобы не возбудить подозрений?            Moi qui t'appelais gueux, idiot...            Я, кто тебя называл негодяем, идиотом...            (р. 33)</p> <p><sup>1</sup> Букв. «посадить блоху в ухо кому-либо», перен.: «возбудить подозрения в ком-либо»</p>	<p><b><i>Паскино</i></b>  <u>Все это хорошо, да только вот беда:</u>  <u>Как мы теперь им скажем да?</u> (курсив Т.Л. Щепкиной-Куперник)            Подумай! я тебя отчитывал не мало:            Мошенник, идиот – я говорил!..            (с. 34)</p>
<p><b><i>Bergamin, souriant</i></b> (улыбаясь)  <u>Nous distinguons le brin d'éteule aux yeux des autres</u>            Мы четко различаем соломинку из стерни в глазах других,  <u>Et nous ne sentons pas la solive en les nôtres !</u>            И сами не чувствуем бревно в своих собственных!            Vous avez bien vos tics...            У вас же свои причуды...            (р. 65)</p>	<p><b><i>Бергамен</i></b> (улыбаясь)            Так я и знал. Уже готова стычка.  <u>Сучки в чужом глазу вы любите считать.</u>            А мало ль их у вас?            (с. 46)</p>
Пример 9	

Замены, связанные со значительными изменениями (добавлениями и вставками в текст), обусловлены:

– стремлением создать ощущение большей эмоциональности, возвышенности высказывания. Так, реплика из двух слов превращается в два восклицательных предложения в переводе:

«Les Romanesques»	«Романтики»
<p><b><i>Percinet</i></b>  <u>Noble folie !</u>            Благородное безумие!            (р. 13)</p>	<p><b><i>Персинэ</i></b>  <u>Клянусь тебе, я твой навек и неизменно!</u>  <u>О, как ты благородна и смела!..</u>            (с. 26)</p> <p>Высказывание Персинэ эмоционально сильнее, возвышеннее, более в духе представления о героическом в неоромантизме 90-х гг.</p>
Пример 10	

– желанием не нарушать ритмический строй и рифму. Персонажам добавляются фразы и сравнения, не имеющие аналога в оригинале:

«Les Romanesques»	«Романтики»
<p><b>Straforel</b> &lt;...&gt; L'enlèvement avec ou sans le clair de lune, Похищение с или без лунного света – Les clairs de lune, étant recherchés, sont plus chers ! – Лунные отблески, будучи изысканными, более дорогие! L'enlèvement sinistre aux lueurs des éclairs, Похищение мрачное с отблесками молний, Avec appels de pied, combat, bruit de ferraille, С тайными сигналами, борьбой, звоном железа, Chapeaux à larges bords, manteaux couleur muraille, Шляпами с широкими полями, с плащами цвета стены, L'enlèvement brutal, l'enlèvement poli, Похищение грубое, похищение вежливое, L'enlèvement avec des torches – très joli ! Похищение с факелами – очень мило! &lt;...&gt;. (р. 38)</p>	<p><b>Страфорель</b> &lt;...&gt; Затем есть при луне и вовсе без луны (За лунный свет взимается особо). Затем есть мрачное: тут молнии и гром, Сраженье, шум клинков, <u>отчаянный содом,</u> <u>А иногда и выходцы из гроба.</u> Есть и в плащах, вполне под цвет стенам. Затем есть с музыкой, – вот это очень мило, При свете факелов... &lt;...&gt; (с. 37)</p> <p>Благодаря добавлению «отчаянного содома» и «выходцев из гроба» происходит нагнетание красочности и наглядности картины похищения, происходящего при лунном свете. Здесь можно провести параллель с народными сказаниями начала XIX в., в частности, с балладами «Светлана» и «Людмила» В.А. Жуковского. Таким образом, происходит нагнетание романтики «по-русски» – героизация, таинственность.</p>
Пример 11	

### И вставка целых фрагментов:

«Les Romanesques»	«Романтики»
<p><b>Sylvette</b> Ah ! mais... Ах! но... <b>Straforel</b> Car je n'ai rien ! Vous ne voudriez pas Потому что у меня нет ничего! И Вы не желали бы, Que j'eusse quelque chose !... Чтобы у меня было что-нибудь!.. <b>Sylvette</b> Enfin ! В конце концов! <b>Straforel</b> Nos seuls repas Нашей единственной пищей Seront du pain, – du pain mouillé de douces larmes ! Будет хлеб – хлеб, смоченный сладкими слезами! (р. 131)</p>	<p><b>Сильвета</b> Но... <b>Страфорель</b> <u>Верно ведь учили вас романы,</u> <u>Что с милым рай и в шалаше.</u> <u>Не вашей ангельской душе</u> <u>За тем гоняться, что богато.</u> <u>Я, я ведь Крезом был когда-то,</u> <u>Теперь же – беден я, как мышь.</u> <b>Сильвета</b> Но, наконец... <b>Страфорель</b> Едва полуночная тишь На землю спустится к нам с неба, Мы будем ужинать куском сухого хлеба И орошать его блаженною слезой... (с. 69)</p> <p>Переводчица допускает следующие «вольности»: приводит для усиления высказывания героя половицу «с милым рай и в шалаше», чем</p>

	обогащает реплику и делает ее более разговорной, добавляет сравнение из русской поговорки «быть бедным, как монастырская мышь» и вводит имя легендарного лидийского царя Креза, чье имя стало нарицательным для человека, обладающего несметными богатствами.
--	---

Пример 12

– сохранить термины, эмоционально-окрашенные слова оригинала:

«Les Romanesques»	«Романтики»
<p><b>Straforel</b>, aux misiciens (музыкантам)  <u>Trémolo !</u>  Trémolo !  Les violons élèvent un trémolo dramatique. Les spadassins se sauvent Straforel, d'une voix de théâtre (Скрипки начинают драматическое тремоло. Наемные убийцы убегают, Страфорель театральным голосом):</p> <p style="text-align: center;"><u>Per Baccho ! C'est le diable</u>  <u>Per Baccho ! Это чертенок,</u></p> <p><u>Que cet enfant !</u>  А не ребенок!  &lt;...&gt;  (р. 52)</p>	<p><b>Страфорель</b> (музыкантам)  Скорее <u>tremolo!</u>  <b>Персинэ</b>  Вот! вот! вот! вот!  (Скрипки играют драматически-страстное tremolo. «Брави» разбегаются. Страфорель театральным голосом).  <b>Страфорель</b>  <u>Per Baccho</u> (итал. неужели, черт подери)! Это <u>львенок</u>,  А не <u>ребенок!</u>..  <u>Клянусь душой.</u></p> <p>&lt;...&gt;  (с. 42)</p> <p>Возникает сравнение Персинэ со «львом» (см. также пример 8) и добавляется фраза «Клянусь душой», звучащая более героически, благородно.</p>

Пример 13

Приводимые ниже примеры интересны не только из-за наличия «вставных» реплик и фрагментов, но и с точки зрения присутствия в них некой словесной игры местоимениями «ты» и «вы» героев. Щепкина-Куперник зачастую передает роستانовское чередование местоимений в диалогах Сильветы и Персинэ, который обращается к своей возлюбленной на «ты» в ответ на ее вежливое, девичьи-скромное «вы». И, вероятно, заменяя в вопросе Сильветы обращение «вам» на «тебе» («А что сказала я тебе?..») Щепкина-Куперник желает придать большую интимность разговору:

«Les Romanesques»	«Романтики»
<p><b>Sylvette</b>, simplement (просто)  Quand je <u>vous</u> le disais que tout s'arrangerait !  А когда я вам это говорила, что все наладится!  &lt;...&gt;  <b>Bergamin</b>, bas (тихо)</p>	<p><b>Сильвета</b> (просто)  А что сказала я тебе?..  <b>Персинэ</b>  <u>Теперь тебя люблю я вдвое!</u>  <u>Теперь нас вечно счастье ждет!..</u><sup>1</sup></p>

<p>Hein ! Quoi donc ? ce papier, et votre signature...          Ну! Что еще? Эта бумага и ваша подпись...          Qu'est cela, s'il vous plaît ?          Что это, скажите, пожалуйста?          (р. 54)</p>	<p>&lt;...&gt;  <b>Бергамен</b>          Бумага? Это что такое?          И ваша подпись?..          (с. 43)</p> <p><sup>1</sup> У Э. Ростана эта реплика Персинэ отсутствует вовсе. Ее привнесение в перевод усиливает романтичность ситуации.</p>
<p><b>Sylvette</b>          Je <u>vous</u> aime.          Я вас люблю.</p> <p><b>Percinet</b>          Je t'aime !  <u>Я тебя люблю!</u></p> <p>(р. 72)</p>	<p><b>Сильвета</b>          Я <u>вас</u> люблю!..</p> <p><b>Персинэ</b>  <u>Полна блаженством грудь!</u></p> <p>(с. 49)</p>
<p>Пример 14</p>	

Вообще обращения главных героев друг к другу в переводе заслуживают особого внимания. Т.Л. Щепкина-Куперник стремится подобрать русские эквиваленты вежливым французским обращениям, но довольно часто сама вольно расставляет их там, где они не были предусмотрены Ростаном. Таким образом, перевод получается приближенным к разговорной речи. Особенно ярко щепкинская способность к номинации проявляется в диалогах двух старых отцов – Бергамена и Паскино, которых она, снова руководствуясь лишь собственным желанием, превращает в двух старичков-помещиков, осуществляющих старинный «расчет»:

<p>«Les Romanesques»</p>	<p>«Романтики»</p>
<p><b>Bergamin</b>          Calcul de vieux amis...          Расчет старых друзей...  <b>Pasquinot</b>          Et de <u>propriétaires</u> !          И <u>собственников</u>          (владельцев, хозяев, домовладельцев)!          (р. 32)</p>	<p><b>Бергамен</b>          Мечта старинных двух друзей...    <b>Паскино</b>          И двух <u>помещиков</u>...          (с. 34)</p> <p>Тем самым герои приближаются к русской традиции.</p>
<p>Пример 15</p>	

Итак,

<p>«Les Romanesques»</p>	<p>«Романтики»</p>
--------------------------	--------------------

<p><b>Bergamin</b>  Pour un enlèvement, que prenez-vous, <u>cher maître</u> ?  За это похищение, что вы хотите получить, дорогой маэстро?  (р. 37)</p>	<p><b>Бергамен</b>  Маэстро милый мой, теперь скажите нам,  Что вы хотите взять за это беспокойство?  (с. 36)</p>
<p><b>Pasquinot</b>  C'était très amusant !  Это очень забавно!  Vâillant.  Зевая.  <u>Bergamin</u> ?  Бергамен?  <b>Bergamin</b>, de même (также зевая)  <u>Pasquinot</u> ?  Паскино?  (р. 64)</p>	<p><b>Паскино (зевая)</b>  <u>Милейший Бергамен!</u>..  <b>Бергамен (зевая)</b> <u>Любезный Паскино?!</u>  (с. 46)</p>
<p><b>Bergamin</b>, très digne (с большим достоинством).  C'est bien, <u>Monsieur</u>, c'est bien.  Хорошо, Мсье, хорошо.  &lt;...&gt;  (р. 67)</p>	<p><b>Бергамен (с большим достоинством)</b>  Довольно, <u>сударь мой!</u>  &lt;...&gt;  (с. 47)  Обращение «сударь мой» является просторечием.</p>
<p><b>Sylvette</b>, l'imitant (подражая)  Bonjour, <u>future bru</u> !  Здравствуй, будущая дочка!  Oh ! comme vous avez ce matin l'air bourru !  О! какой у вас этим утром сердитый вид!  (р. 81)</p>	<p><b>Сильвета (передразнивая его)</b>  «Мое почтенье, <u>будущая дочка!</u>...»  <u>Ну, поцелуйте ж! Вот вам щечка!</u>  <u>Вы нелюбезны наконец.</u>  Что с вами?  (с. 52)  Две добавленные строчки придают кокетство образу Сильветы и некую фамильярность в обращении.</p>
<p><b>Bergamin</b>  Mais non. Il court toujours.  Да нет же. Он бежит по-прежнему.  (р. 121)</p>	<p><b>Бергамен</b>  Не знаю, <u>батюшка</u>, не знаю ничего.  Все странствует.  (с. 64)  В данной реплике у Ростана какое-либо обращение отсутствует вовсе.</p>
<p>Пример 16</p>	

В переводе сохраняются многочисленные примеры и сравнения Ростана, связанные с общекультурным контекстом. Поскольку Персинэ и Сильвета стремятся сотворить из своей жизни роман, то они часто упоминают всех известных им влюбленных. Основным источником для этих сопоставлений служат древние мифы и литература:

«Les Romanesques»	«Романтики»
<p><b>Sylvette</b>  &lt;...&gt;  Un roi maria bien don Rodrigue et Chimène -</p>	<p><b>Сильвета</b>  &lt;...&gt;  Ведь обвенчал король Родрига и Химену?</p>

<p>Король ведь обвенчал Родрига и Химену –  <b>Le Prince fait venir mon père et Bergamin,</b>          Принц заставляет прийти моего отца и Бергамена  <b>Et les réconcilie...</b>          И их примиряет...          (р. 14)</p>	<p>Сейчас же принц велит явиться Бергамону          И моему отцу и примиряет их.          &lt;...&gt;          (с. 27)</p> <p>Герои трагикомедии Пьера Корнеля «Сид» (1636), принадлежавшие к враждующим семьям и только после череды перипетий оказавшиеся вместе.</p>
<p><b>Sylvette</b>          Là, je fus <u>Andromède</u> !          Здесь я была Андромедою!  <b>Percinet</b>          Et là, je fus <u>Persée</u> !          И здесь я был Персеем!          (р. 70)</p>	<p><b>Сильвета</b>          Здесь <u>Андромедою</u> была я!  <b>Персинэ</b>          А я сражался, как <u>Персей</u>,          И спас тебя, о, дорогая!..          (с. 48)</p> <p>Герои древнегреческой мифологии. Персей спас прикованную к скале Андромеду от морского чудовища.</p>
<p><b>Percinet</b>          Oui, le Destin          Да, Судьба  <b>Joint toujours les Amants par d'imprévus méandres,</b>          Соединяет всегда влюбленных через неожиданные повороты,  <b>Et le hasard se fait le Scapin des Léandres !</b>          И случай превращает Скапена в Леандров!          (р. 75)</p>	<p><b>Персинэ</b>          Здесь, как всегда, <u>Скапен</u> влюбленных – случай.          Его содействие нам только помогло.          (с. 50)</p> <p>Ловкий слуга из комедии Мольера «Плутни Скапена» (1671), помогающий своему господину соединиться с возлюбленной.</p>
<p><b>Percinet</b>          Oui, nous serons parmi ces Immortels Charmants :          И мы будем среди этих Бессмертных Прелестных:  <u>Roméo, Juliette, – Aude et Roland ...</u>          Ромео, Джульетта, Од и Роланд...  <b>Sylvette</b>          Et son pâtre !          И ее пастух!  <b>Percinet</b>  <u>Pyrame et Thisbé !</u>          Пирам и Фисба!  <b>Sylvette</b>          Mainte et mainte          Многие и многие          Encore...          Еще...          Ils sont sortis. On entend leurs voix s'éloigner parmi les arbres (Они выходят. Слышатся их голоса, удаляющиеся в деревьях).          La voix de <b>Percinet</b> (голос Персинэ).  <u>Francesca, tu sais, de Rimini,</u>          Франческа, ты знаешь, да Римини  <u>Et Paolo...</u>          И Паоло...          La voix de <b>Sylvette</b> (голос Сильветы).  <u>Pétrarque et Laure...</u></p>	<p><b>Персинэ</b>          О, да! Причислят нас к бессмертным и прелестным:  <u>Ромео с Юлией...</u>  <b>Сильвета</b>  <u>Аминта с пастухом...</u>  <b>Персинэ</b>  <u>Эндимион в объятиях богини...</u>  <b>Сильвета</b>  <u>Паоло и Франческа да Римини...</u>  <b>Персинэ</b>  <u>А Тисба и Пирам?.. (Голоса слышны из-за деревьев).</u>  <b>Сильвета</b>          Потом  <u>Лаура с пламенным поэтом</u>  <u>Петраркою...</u>          (Совсем ушли).          (с. 50)</p> <p>Переводчица убирает имена <i>Од</i> и <i>Роланда</i>. Од, или Альда, была невестой Роланда. Когда король сообщил девушке, что ее возлюбленный погиб в бою, она упала к его ногам и умерла от горя («Неистовый Роланд»).          Но в перевод добавляется другой герой – Эндимион. <i>Аминта</i> – персонаж пасторальной драмы Т. Тассо «Аминта» (1573), на самом деле являлся юношей-</p>

<p>Петрарка и Лаура... (р. 76)</p>	<p>пастухом, влюбившимся в нимфу Сильвию, долго не отвечающую на его чувство. Вероятно, здесь произошла ошибка.  <i>Эндимион</i> – герой древнегреческой мифологии, был сказочно красив, за что Зевс забрал его на небо, а богиня луны Селена усыпляла его и прилетала каждую ночь целовать.  <i>Паоло и Франческа да Римини</i> – страстно влюбленные герои «Божественной комедии» Данте, которые мучились в аду за свою преступную любовь.  <i>Пирам и Тисба</i> – герои одной из легенд, описанной в «Метаморфозах» Овидия. Молодые люди жили по соседству и любили друг друга, но родные были против их встреч. Тогда Пирам назначил Тисбе свидание в другом месте, придя же, он обнаружил разорванное львицей покрывало любимой и решил, что девушка погибла. Юноша убивает себя, а пришедшая позже девушка в ужасе убивает себя тем же оружием.  <i>Лаура и Петрарка</i> – итальянский поэт (1304-1374) и его возлюбленная, которой он посвятил большинство своих произведений и был предан до конца жизни.</p>
<p><b>Pasquinot</b>      Jadis, nous étions, nous autres, les papas,      Когда-то мы, отцы, были другими,  <u>Cassandre, Orgon, Geronde, Argante</u><sup>1</sup>, n'est-ce pas ?      Кассандр, Оргон, Жеронт, Аргант, не так ли?      Vous en êtes restée à ces vieilles badernes ?...      Вы с такой уверенностью остаетесь еще в этом старье?      &lt;...&gt;      (р. 85)</p>	<p><b>Паскино</b>      Прежде были мы (<u>конечно, вы читали</u>)      Осмеянные все, несчастные слепцы:  <u>Кассандр, Оргон, Жеронт</u> и прочие отцы,      Вы в это верите; ну, знайте, вы отстали!      &lt;...&gt;      (с. 54)</p> <p>Переводчица вводит в скобках обращение к зрителю, для того чтобы подтвердить, что речь идет обо всем известных персонажах.  <sup>1</sup> Имя <i>Арганта</i> опускается, видимо, потому, что оно в русской огласовке почти дублирует имя <i>Оргон</i>.</p>
<p><b>Percinet</b>      J'ai, n'est-ce pas, la silhouette, un peu,      У меня, не правда ли, образ немного такой,      Que le dessinateur donne à l'Enfant  <u>Prodigue</u> ?...      Как рисовальщик дает блудному сыну?..      Il chancelle.      Он покачивается.      (р. 139)</p>	<p><b>Персинэ</b>      Помните... у нас картинка эта      В гостиной: <u>блудный сын</u>. Так жалок и убит      И я...      (<i>Пошатнулся</i>).      (с. 72)</p>
<p><b>Straforel</b>      &lt;...&gt;      Debout, la mandoline ! Asseyez-vous, l'alto !      Встань, мандолина! Вы садитесь, альт!      Comme dans le <i>Concert Champêtre</i> [курсив      Э. Ростана] de Watteau !      Как на Концерте Полевом Ватто!      &lt;...&gt;      (с. 48)</p>	<p><b>Страфорель</b>      &lt;...&gt;      Ты, альт, садись! Ты встанешь, мандолина,      Как на «Концерте полевом» Ватто.  <u>Не видели? Прекрасная картина</u>.      &lt;...&gt;      (с. 40)</p> <p>У Э. Ростана этот вопрос Страфореля отсутствует вовсе. Но русскому зрителю необходимо пояснение, и переводчица его делает.  <i>Антуан Ватто</i> (1684 1721) – французский живописец и рисовальщик, работал в стиле рококо,</p>

	создал своеобразный стиль – стиль «галантных празднеств». Любил театральные сюжеты. Картины художника были хорошо известны в России, в настоящее время многие из них находятся в Эрмитаже.
Пример 17	

Причинами разного культурного окружения объясняется отсутствие в переводе следующих явлений, реалий и аллюзий: фонтан с танцующим яйцом, популярный в Испании, французский театр кукол Гиньоль, вероятная отсылка к стихотворению Франсуа Рене де Шатобриана «Весенняя ночь» («Nuit de printemps»), вид дерева тис, воспроизведение которых не вызывало бы у русского читателя необходимых ассоциаций:

«Les Romanesques»	«Романтики»
<p><b>Pasquinot</b> Nous taillerons les ifs ! Мы подстрижем <u>тисы</u>!</p> <p><b>Bergamin</b> Nous sablerons les sentes ! Мы посыплем песком тропинки!</p> <p><b>Pasquinot</b> Nos chiffres, au milieu de chaque massif rond, Наши вензеля, в центре каждой круглой клумбы, Bien calligraphiés, en fleurs, s'enlanceront ! Старательно выписанные в цветах, сплетутся!</p> <p><b>Bergamin</b> Comme cette verdure est un peu trop sévère... Поскольку этот пейзаж слишком суров...</p> <p><b>Pasquinot</b> Nous allons l'égayer par des boules de verre ! Мы его оживим стеклянными шарами!</p> <p><b>Bergamin</b> Nous aurons des poissons dans un bassin tout neuf ! У нас будут рыбки в бассейне совершенно новом!</p> <p><b>Pasquinot</b> Nous aurons <u>un jet d'eau faisant danser un œuf</u> ! У нас будет фонтан с танцующим яйцом!</p> <p>Nous aurons un rocher ! &lt;...&gt; У нас будет утес! -&lt;...&gt; (р. 41)</p>	<p><b>Паскино</b> <u>Деревья</u> подстрижем!..</p> <p><b>Бергамен</b> Устроим гроты!..</p> <p><b>Паскино</b> <u>Арки</u>!..</p> <p><b>Бергамен</b> Аллейки золотым усыплем мы песком.</p> <p><b>Паскино</b> В бассейнах <u>золотых</u> мы рыбок заведем.</p> <p><b>Бергамен</b> Немного чересчур мрачны аллеи парка...</p> <p><b>Паскино</b> Шары стеклянные в них засверкают ярко.</p> <p><b>Бергамен</b> <u>Фонтан блистательный</u> устроим мы себе...</p> <p><b>Паскино</b> А в середине клумб переплетутся нежно Большое <i>П</i> с огромным <i>Б</i> (курсив Т.Л. Щепкиной-Куперник) !.. (с. 38)</p> <p>В данном отрывке особенно видна переводческая смелость Щепкиной-Куперник, меняющей местами реплики и добавляющей их от себя, присваивающей рыбкам типичное видовое определение «золотые», что соответствует русским привычкам разведения рыб.</p>

Пример 18

«Les Romanesques»	«Романтики»
<b>Sylvette</b>	<b>Сильвета</b>

<p>Donc, c'était un serin que notre rossignol ! Значит, был канарейкой наш соловей! <b>Percinet</b> Donc, il était, le mur immortel, un <u>Guignol</u> ! Стало быть, она была, бессмертная стена, Гиньолем! &lt;...&gt; (р. 103)</p>	<p>И соловей наш был простым <u>чижом</u> противным. <b>Персинэ</b> <u>Театром кукольным</u> – бессмертная стена. &lt;...&gt; (с. 60)</p> <p>Канарейка в представлении русского человека не имеет негативных ассоциаций, она традиционно являлась принадлежностью «культурных» домов, а вот подобранный Щепкиной-Куперник чиж больше соответствует смыслу оригинала. Не переводя названия Гиньоль, переводчица, вероятно, хотела подчеркнуть «марионеточное» положение героев, а не некий утрированный ужас, с которым у нас связывается «Гиньоль».</p>
Пример 19	

«Les Romanesques»	«Романтики»
<p><b>Percinet</b> Et la <u>Nuit de Printemps</u>, est-ce lui qui l'a faite ? И Весеннюю Ночь, это он [Страфорель] сделал? Est-ce lui qui régla l'inoubliable fête Это он [Страфорель], устроил незабываемый праздник, Que l'amitié d'<u>Avril</u> nous donna ce soir-là ? Который дружба Апреля нам дала в тот вечер? &lt;...&gt; (р. 147)</p>	<p><b>Персинэ</b> А разве выдумка – <u>ночь трепетная</u> та И <u>роскошь юного апреля</u>? &lt;...&gt; (с. 75)</p> <p>Апрель – самый весенний месяц в восприятии русской литературы, символ трепетной юности.</p>
Пример 20	

Сложное обыгрывание понятия «романтизм» в том утрированно-пышном виде, в каком его себе представляли герои, и одновременно утверждение его необходимого присутствия в жизни происходит в пьесе дважды. Сначала отрезвление наступает у Бергамена и Паскино, которые понимают, что придуманная вражда и стена сделали их жизнь более насыщенной и поэтичной. Видя друг друга каждый день, замечая недостатки друг друга, споря по поводу устройства домашнего хозяйства, они приходят к мысли о том, что их мечты и фантазии являлись подлинной поэзией, в противовес их нынешнему состоянию, в котором царствует абсолютная проза:

«Les Romanesques»	«Романтики»
<b>Bergamin</b>	<b>Бергамен</b>

<p>Non, voyons !...  Нет, посмотрим!..  Après réflexion.  После размышления.  Si, pourtant. Oh ! c'est très drôle ! –  Нет, однако. Ох! это очень забавно! –  Est-ce que  Неужели  Ce serait la <u>revanche</u>, ici, du Romanesque ?...  Это будет реванш (ответ) романтического?  &lt;...&gt;  (р. 64)</p>	<p>Э, что вы, полноте!.. (После размышления)  А впрочем, да... Кто знает?  Счастливые мы были, может быть,  Смотря сквозь розовую призму...  <u>Неужто ж романтизму</u>  Удастся за себя так странно <u>отомстить</u>?  &lt;...&gt;  (с. 46)</p> <p>Щепкина-Куперник использует разговорную лексику, подчеркивая дружеские отношения героев.</p>
<p>Пример 21</p>	

Затем благодаря Страфорелю, «приукрашивающему» перед Сильветой все прелести ночного похищения, жизни с возлюбленным вдали от людей и комфорта, девушка видит оборотную сторону романтизма (см. пример 12). И раненый, голодный, уставший Персинэ, сбежавший из дома в поисках настоящего романа и сильных страстей, возвращается к Сильвете с осознанием подлинной сущности романтизма, который стоит обнаруживать «вблизи»:

«Les Romanesques»	«Романтики»
<p><b>Percinet</b>, pas encore vu de Sylvette (которого еще не видит Сильвета)  Je n'ai rien mangé depuis hier,  Я ничего не ел со вчерашнего дня,  Je tombe de fatigue, – et je ne suis pas fier.  Я падаю от усталости, и я не горд.  La fâcheuse équipée !... Ah ! j'en ai vu de dures !  Безрассудный побег!.. Ах! во время его я увидел бандитов!  <u>Ce n'est pas amusant du tout, les aventures !</u>  Это совсем не забавно, приключения!  Il s'affaisse sur le mur. Son chapeau tombe et découvre sa figure. Sylvette l'aperçoit.  Он опускается на стену. Его шляпа падает и открывает его лицо. Сильвета его замечает.  (р. 138)</p>	<p><b>Персинэ</b>  Я не ел... вот скоро уж два дня,  И силы все во мне усталостью убиты.  Да, гордость глупая покинула меня.  <u>Весь этот романтизм хорош, когда вы сыты...</u>  (Опускается на стену. Шляпа его падает, открывая его лицо. Сильвета его замечает).  (с. 72)</p>
<p>Пример 22</p>	

Примером одной из самых серьезных «вольностей» переводчицы можно считать монолог Персинэ о белом батистовом шарфе Сильветы. Здесь перед нами, действительно, пересказ, а не перевод. И вот тут можно говорить

о творческой неудаче Щепкиной-Куперник, ибо важный в идейном смысле монолог в русском варианте получился бледным и невыразительным:

«Les Romanesques»	«Романтики»
<p><i>Sylvette</i></p> <p style="text-align: right;"><u>C'est du linon.</u> Это батист.</p> <p><i>Percinet</i>, s'agenouillant (преклоняя колени) Je l'aime et suis tremblant que mon baiser le souille, Он мне нравится, и я трепещу, как бы мой поцелуй его не осквернил, Car ce voile devant lequel je m'agenouille... Ибо это прозрачная ткань, перед которой я преклоняю колени...</p> <p style="text-align: center;">Ce léger linon Этот легкий батист, Qui vous emmitoufle, Который вас окутывает, Mais à la façon Подобно D'un souffle ; Дуновению;</p> <p style="text-align: center;">Ce linon léger Этот легкий батист, Dont la candeur frêle Хрупкая чистота которого A le voltiger Развевается, D'une aile ; Подобно крылу;</p> <p style="text-align: center;">Ce léger linon, Этот тонкий батист Assez diaphane Достаточно прозрачный, Pour qu'un seul rayon Чтобы один-единственный луч Le fane ; Его заставил поблекнуть;</p> <p style="text-align: center;">Ce linon, léger Этот батист тонкий, Comme un fil de berge Как береговая линия, Que fait voyager Которую заставляет перемещаться La Vierge; Святая Дева;</p> <p style="text-align: center;">Ce léger linon, Этот легкий батист,</p>	<p><i>Сильвета</i></p> <p><u>Простой и скромный шарф из белого батиста!..</u> <i>Персинэ</i> (становясь на колени) Боюсь ласкою его я запятнать. Склоняюсь перед ним, смиренный и влюбленный; Сильвета, милая, коленопреклоненный Его я должен лобызать!.. Этот белоснежный, <u>Простенький батист –</u> Так же свят и чист, Как и ты, друг нежный. Как твои мечты, Нежностью он веет, Символ чистоты, Лилии цветы Перед ним бледнеют. <u>Жизни на земле</u> <u>Он не тронут прозой, –</u> <u>Вьется легкой грезой</u> <u>На твоём челе.</u> Пламенем из снега Мне блистает он, В нем прелестный сон, И любовь, и нега. Может охранить Он твой <u>лобик чистый</u>, Тонок, как сребристой Паутины нить. Перед ним склоняюсь На колени я, В нем вся жизнь моя, Им я упиваюсь. Легкий твой батист! В нем благоуханье!.. Как весны дыханье, Свеж он и душист!..</p> <p>(с. 75)</p> <p>Так, переводчица меняет формальное устройство: нет деления на четверостишия, некоторые строки и четверостишия вовсе опускаются. Сочетание слов «боюсь ласкою» является неудачным для произношения сближением согласных. «Простенький» батист снижает общую возвышенность отрывка, лишает его поэтичности.</p>

<p>C'est votre pensée И есть ваша мысль, Que les choses n'ont Которую мерзости Froissée ! Не задели!</p> <p>Ce linon léger, Этот легкий батист – C'est, neigeuse flamme Это есть, подобная снеговому пламени, Qu'un rien fait bouger, Которую любая мелочь всколыхнет, Votre âme ! Ваша душа!</p> <p>Ce léger linon, Этот легкий батист, Ce linon que j'aime, Батист, который я люблю, Ce n'est rien sinon Есть не что иное, как Vous-même ! Вы сами!</p> <p>(р. 149)</p>	<p>Сравнение шарфика с «легкой грезой» удачно, но возникающий «лобик чистый» возвращает более сниженную, физиологическую тональность. В данном сопоставлении поэтичнее и оригинальнее оказывается французский текст, в котором батист сравнивается с «дуновением», «крылом», «снеговым пламенем», «душой».</p>
<p>Пример 23</p>	

Вероятно, это была первая попытка Щепкиной-Куперник выделить некий «концентрат» из текста и создать из него лейтмотив пьесы. В данном случае цельного, законченного произведения, выдержанного на одной приподнятой тональности не получилось, перед зрителем и читателем не возникло четкого образа. Но подобное стремление переводчицы, как будет видно далее, принесет свои плоды, подарив русской поэзии два блестящих стихотворения, явившихся кульминационными лейтмотивами пьес, – «Любовь – это сон упоительный» в «Принцессе Грезе» и «Гимн гасконцев» в «Сирано де Бержераке».

Рондель, которым заканчивается пьеса, в переводе также теряет свои формальные признаки, но выражает, однако, гораздо удачнее, чем предыдущий пример, основной пафос и «дух» оригинала. Именно о нем в

связи с пьесой вспоминала Щепкина-Куперник, цитируя по памяти в своих мемуарах<sup>206</sup>:

«Les Romanesques»	«Романтики»
<p><b>Sylvette</b>, réunissant autour d'elle tous les acteurs (собирая вокруг себя всех актеров) Et maintenant, nous quatre, – et Monsieur Straforel – И теперь мы вчетвером – и Мсье Страфорель – Excusons ce que fut la pièce, <u>en un rondel</u>. Просим прощения за все, что было в пьесе, в ронделе.</p> <p style="text-align: center;">Elle descends vers le public. Она спускается к публике.</p> <p style="text-align: center;"><u>Des costumes clairs, des rimes légères.</u> Светлые костюмы, легкие рифмы, <i>L'Amour, dans un parc, jouant du flûteau...</i> Амур в парке, играя на дудочке...</p> <p><b>Bergamin</b> <i>Un floriantesque et fol quintetto,</i> Пестрый и безумный квинтет,</p> <p><b>Pasquinot</b> <i>Des brouilles... d'ailleurs toutes passagères,</i> Ссоры... впрочем, все мимолетные,</p> <p><b>Straforel</b> <i>Des coups de soleil, des rayons lunaires,</i> Солнечные удары, лунные лучи, <i>Un bon spadassin en joyeux manteau...</i> Ловкий наемный убийца в веселом плаще...</p> <p><b>Sylvette</b> <i>Des costumes clairs, des rimes légères,</i> Светлые костюмы, легкие рифмы, <i>L'Amour, dans un parc, jouant du flûteau...</i> Амур в парке, играя на дудочке...</p> <p><b>Percinet</b> <i>Un repos naïf des pièces amères,</i> Отдых простодушный от горестных пьес, <i>Un peu de musique, un peu de Watteau,</i> Немного музыки, немного Ватто, <i>Un spectacle honnête et qui finit tôt,</i> Представление приличное и заканчивающееся рано, <i>Un vieux mur fleuri, – deux amants, – deux pères...</i> <i>Старая цветущая стена, двое влюбленных, два отца...</i></p> <p><b>Sylvette</b>, dans une révérence (в реверансе) <i>Des costumes clairs, des rimes légères !</i> Светлые костюмы, легкие рифмы. (р. 155)</p>	<p><b>Сильвета</b> (<i>соединяя всех</i>) Теперь – мы вчетвером (и вы, мсье Страфорель), Как в старину всегда, окончив представление, Вам принесем смиренно извиненье И объясним в стихах пьесы нашей цель!.. (<i>Приблизясь к авансцене</i>)</p> <p style="text-align: center;"><u>Легких платьев шелест,</u> <u>Легкой рифмы прелесть,</u></p> <p>В старом парке, с флейтой, мраморный божок...</p> <p><b>Персинэ</b> Игры беззаботные, Ссоры мимолетные, Сладкий запах роз и легкий ветерок.</p> <p><b>Бергамен</b> Дней давно минувших, Быстро промелькнувших, Добрых старых пьес знакомый всем квинтет.</p> <p><b>Паскино</b> Налетевшей тучкой – горькие минутки...</p> <p><b>Страфорель</b> Страфорель лукавый, в пестрый плащ одет; Легкая улыбка добродушной шутки; Свет луны волшебный, яркий солнца свет!</p> <p><b>Сильвета</b> Легких платьев шелест, Легкой рифмы прелесть И картин Ватто изящные тона.</p> <p><b>Персинэ</b> Легкие мотивы, нежно шаловливые...</p> <p><b>Паскино</b> Парочка влюбленных, два отца ворчливые...</p> <p><b>Персинэ</b> Вся в плюще, вся в розах старая стена.</p> <p><b>Сильвета</b> <u>Легких платьев шелест,</u> <u>Легкой рифмы прелесть,</u> <u>И конец счастливый, как сама весна!..</u> (с. 77)</p>
Пример 24	

<sup>206</sup> Щепкина-Куперник Т. Л. Театр в моей жизни. С. 107.

«Этот рондель, – пишет П.Р. Заборов, – пусть и утративший в русском переложении свои традиционные «формальные» признаки, но сконцентрировавший в себе дух произведения, стал едва ли не самым известным фрагментом “Романтиков”»<sup>207</sup>. Действительно, в переводе нет характерных для ронделя как твердой стихотворной формы признаков, которые соблюдены в оригинале: 13 стихов, 3 строфы (два четверостишия и одно пятистишие) с повтором первого и второго стиха в седьмом и восьмом и самого первого стиха еще раз в тринадцатом стихе (схема выглядит следующим образом АВba abAB abbaA). Но не только смысловой фокус пьесы, но и проблески самого неоромантического движения в России были обозначены данным «ронделем» Щепкиной-Куперник верно.

Можно сделать вывод о том, что перевод данной пьесы является достаточно вольным. Вероятно, Щепкина-Куперник и не ставила перед собой цели достигнуть абсолютной идентичности, что было характерно для русской традиции перевода, популярной в XIX в., когда произведение на другом языке рассматривали только как материал для дальнейших преобразований, а переводчика ставили в один ряд с творцом текста. Милую «пьеску» со светлыми костюмами и изящными рифмами Щепкина-Куперник стремилась передать в такой же легкой и непритязательной манере. Диалоги Сильветы и Персинэ часто переводились ею лишь с сохранением общего смысла и настроения, а в итоге переводчице удалось передать главный, глубинный посыл, вложенный в эту «хорошенькую, несложную по сюжету пьесу»<sup>208</sup> Ростаном: человеку необходим подлинный романтизм жизни, являющийся потребностью души, а не искусственный, «кукольный», подражательный, будто бы возвышенный романтизм<sup>209</sup>. Кроме того, «Романтики» обозначили еще одну важную грань литературного процесса рубежа веков – такое явление, как жизнотворчество, построение своей жизни

---

<sup>207</sup> Заборов П.Р. Театр Эдмона Ростана в России. С. 217.

<sup>208</sup> Щепкина-Куперник Т. Л. Театр в моей жизни. С. 107.

<sup>209</sup> Стоит отметить, что интерес к произведению сохраняется и в наши дни: с октября 1994 г. спектакль «Романтики» не сходит со сцены Московского театра юного зрителя (постановка – А. Дроздин, перевод – Т.Л. Щепкина-Куперник).

по определенному, раз и навсегда избранному сценарию. В творческой биографии многих поэтов-модернистов, таких как А.А. Блок, Н. Гумилев, житнетворчество займет важное место.

## § 2. Освоение избранного переводческого метода в пьесах «Принцесса Греза» («*La Princesse Lointaine*») и «Сирано де Бержерак» («*Cyrano de Bergerac*»)

### § 2. 1. Принцесса Греза как инвариант Прекрасной Дамы

– Кому в наше время нужны сказки?  
Очень неудачный выбор...<sup>210</sup>  
Т.Л. Щепкина-Куперник

«Принцесса Греза» стала второй после «Романтиков» пьесой Э. Ростана, переведенной Т.Л. Щепкиной-Куперник.

Она была написана в 1895 г. и весной этого же года поставлена в парижском театре Сары Бернар, которой и была посвящена автором. После ее прочтения актриса призналась журналистам: «Пьеса не принесет, возможно, ни гроша <...>, но мне это все равно. Я ее нахожу великолепной. Артист не может не поставить на сцене “Принцессу Грезу”»<sup>211</sup> [перевод мой. – Д.Я.].

Новая пьеса двадцатисемилетнего Ростана имела большой успех. Театральный обозреватель Жак дю Тийе писал: «Я хочу сразу сказать, что “Принцесса Греза” очень понравилась мне прежде всего своим сюжетом, сюжетом исключительно поэтичным, а затем богатством всевозможных оттенков, столь же поэтичных, которыми г-н Ростан как бы расширил основную тему»<sup>212</sup>.

Действительно, пьеса пронизана поэзией и музыкой. В основу ее сюжета легла средневековая легенда. Согласно одной из хроник, поэт-трубадур Джауфре Рюдель (около 1125-1148) родился в семье дворянина, владевшего поместьем во французском городе Блайя (на северо-западе от Бордо). В некоторых источниках родиной поэта считается Блие,

<sup>210</sup> Цит. по: Щепкина-Куперник Т. Л. Театр в моей жизни. С. 116. Из высказываний современников.

<sup>211</sup> Sarah Bernard Цит. по: Ripert E. Edmond Rostand, sa vie et son oeuvre. P. 51.

«La pièce ne fera peut-être pas un sou, dit-elle aux journalistes, mais ça m'est égal. Je la trouve superbe. Une artiste ne peut pas ne pas monter *La Princesse lointaine*».

<sup>212</sup> Цит. по: Михайлов А. Драматургия Эдмона Ростана. С. 760.

находящийся в Провансе. Брат английского короля Ричарда, услышав прекрасные песни Джауфре, взял его к себе на службу.

Однажды Рюдель услышал от проходящих из Антиохии<sup>213</sup> паломников восторженные рассказы о некой триполийской принцессе Мелисинде (или Мелиссанде), прекрасной дочери Раймунда I и Годиерны. Восторженные пилигримы рассказывали о доброте и мудрости восточной красавицы. Влюбившись в созданный воображением образ Мелисинды, Рюдель сложил в честь этой девушки множество песен. Желание увидеть далекую Даму<sup>214</sup> сердца подкреплялось стремлением освободить ее от притязаний византийского императора Мануила Комнена, ее нареченного жениха, для которого брак с Мелисиндой был очень выгоден, т. к. помог бы укрепить свое политическое положение. Джауфре снарядил корабль и отправился в опасное плавание. Во время странствия поэту и его спутникам пришлось претерпеть много бедствий. Рюдель, тяжело заболевший на корабле, уже на краю смерти оказался в Триполи.

Когда принцессе сообщили о прибытии юного путешественника, она явилась на корабль, радостно приветствуя отважного поэта. Сбылась поэтическая мечта юного трубадура – он увидел свою возлюбленную и, поблагодарив Бога за дарованное счастье, умер на ее руках. Покоренная глубиной чувства поэта, Мелисинда с почестями похоронила Джауфре Рюделя в роскошной гробнице.

Легендарный сюжет, лежащий в основе пьесы, значительно усложняется Э. Ростаном. Перед нами не просто описание трогательной встречи Мелисинды и поэта Джауфре (Жофруа у Э. Ростана) Рюделя, который избрал ее своей Прекрасной Дамой. Драматург вводит третьего героя – второго известного трубадура Бертрана де Борна (около 1140-1215), создавая тем самым сложный любовный треугольник. По сути, главным

---

<sup>213</sup> Город в древней Сирии, на территории современной Турции, где, согласно Новому Завету, последователи Христа впервые стали называть себя христианами, позже ставший колыбелью богословия.

<sup>214</sup> О Прекрасной Даме и поклонении ей рыцаря в Средневековой культуре подробнее см.: История средневековой культуры. Часть II. Культура рыцарской среды: Учебное пособие / Сост. И.Ю. Николаева, Н.В. Карначук. Томск: Издательство Томского университета, 2003. С. 33-39.

действующим лицом становится не изнеженный, страдающий Рюдель, а его друг Бертран, унаследовавший от своего жизненного прототипа отвагу и боевой дух. Ростан доверяет ему важную миссию – сообщить принцессе о прибытии умирающего поэта, исполнить для нее его песни и вернуться с нею на корабль.

Возможно, уже в этой пьесе были открыты важные для поэтики Ростана «узловые» моменты, строящиеся на своеобразном соперничестве двух сочувствующих друг другу людей (Рюдель и Бертран, далее – Сирано и Кристиан). Смелый, преданный Бертран преодолевает все препятствия, борется с многочисленной стражей, достигает покоев принцессы и поражает ее пылкое, чувствительное сердце не только храбростью, но и внешней красотой, прекрасным исполнением песен. Юная принцесса влюбляется в Бертрана, но узнает, что это не Жофруа Рюдель, которого она ждала и о ком тоже знала из рассказов паломников, что создает напряженный конфликт пьесы: ведь Рюдель, отправившийся в далекое плавание ради нее, остается, будучи смертельно больным, на корабле в порту Триполи, а любимый Бертран, отвечающий взаимностью на ее чувство, находится рядом с ней. Мелисинда уговаривает Бертрана остаться и забыть обо всем, но в Бертрane разгорается борьба между долгом и честью, ложью и предательством. Он обвиняет девушку в том, что она околдовала его своими чарами, и заставила его медлить, а в это время его несчастный названный брат умер, о чем сигнализирует поднятый черный парус на корабле. И тут Мелисинда с ужасом понимает, что она хотела изменить возвышенной любви, носителем которой является Рюдель. В итоге оба оказываются верны долгу, принося ему в жертву свою земную, взаимную любовь. Здесь явно намечается сюжетная перекличка с написанной в 1897 г. пьесой «Сирано де Бержерак» (всепобеждающая сила чувства и трагическая невозможность осуществления любви, внутренний выбор между личным счастьем и призванием). Заявленная в этих пьесах тема – отказ от «земной любви» – окажет

впоследствии колоссальное влияние на быт и творчество символистов, «предугадав» и предвосхитив их жизнетворческие интенции.

Благодаря пьесе Ростана полная чудесного и героического накала «сказка» о любви трубадура нашла поклонников в далекой России. Интерес к восточной экзотике уже был подогрет появлением исторического романа французского писателя Г. Флобера «Саламбо» (1857-1862) (первый русский перевод был опубликован в журнале «Отечественные записки» в 1862 г.). Произведение стало популярным среди многих писателей Серебряного века – В. Брюсова, А. Белого, А. Куприна, который создал в 1908 г. повесть «Суламифь», также отразившую события времен царя Соломона.

Восточный колорит был очень значим в искусстве второй половины XIX – начала XX в., особенно в стиле «модерн» (фр. *moderne*), или «ар-нуво» (фр. *art nouveau*), воплотившемся в творчестве М. Врубеля, А. Мухи (талант которого был открыт С. Бернар, заказавшей ему создание в конце 90-х гг. XIX в. декораций для спектаклей с ее участием, в том числе для постановки роستانовской «Самаритянки»), Г. Климта и др. Кроме того, в России уже были хорошо известны стихотворения французского поэта кубинского происхождения Жозе-Мариа де Эредиа (1842-1905), оказавшего влияние, в свою очередь, и на творчество самого Э. Ростана<sup>215</sup>. Подлинный успех к Эредиа пришел после появления его сборника «Трофеи» (1893), состоявшего из 118 сонетов, разделенных по тематическому принципу: «Греция и Сицилия», «Рим и варвары», «Средние века и Возрождение». Благодаря ярким описаниям местного колорита, выразительности поэтического языка эта книга стала необыкновенно популярна и любима современниками. Доказательством интереса и любви русского читателя может служить число переводов. Начиная с конца XIX в. и до середины 30-х годов, его переводили В. Брюсов, М. Волошин, Н. Гумилев, Б. Лившиц, М. Лозинский и др.

---

<sup>215</sup> О влиянии на раннее творчество Э. Ростана таких поэтов, как Ж.-М. де Эредиа и Т. Готье см.: Ripert E. Edmond Rostand, sa vie et son oeuvre. P. 42.

Щепкина-Куперник, которая берется за перевод новой пьесы также по просьбе Л. Яворской, безусловно, надеялась, что «*La Princesse Lointaine*» сможет гармонично войти в наметившийся «восточный ареал» русской литературы и культуры. Просьбу Яворской, желающей выступить в роли восточной принцессы на своем бенефисе, было легко объяснить: Сара Бернар сыграла в посвященной ей Ростаном пьесе весной 1895 г., а уже в октябре она должна была приехать со спектаклем в Петербург, поэтому в августе того же года Яворская пишет Щепкиной-Куперник следующее письмо: «Прошу тебя перевести поскорее, иначе будет труд напрасный, после нее не стоит ставить»<sup>216</sup>.

Тем не менее премьера была назначена только на начало января следующего года в петербургском «Литературно-художественном кружке» (ныне на его месте находится Большой Драматический театр имени Г.А. Товстоногова), с руководителем которого, А.С. Сувориным, Щепкина-Куперник познакомилась в Мелихово в гостях у Чехова, после чего получила приглашение переехать в Петербург.

Летом 1895 г., решив обосноваться в северной столице, Щепкина-Куперник оставляет в городе Яворскую, а сама возвращается в Москву, откуда едет в Крым для работы над переводом пьесы. Учитывая, что писательница переехала в Петербург примерно в середине лета, а с осени уже занималась постановкой спектакля в Суворинском театре, можно предположить, что сроки осуществления перевода составили около двух месяцев.

Потрясающую работоспособность и ответственный подход к выполнению переводов Щепкиной-Куперник позже отмечал даже сам Э. Ростан. В письме за 1896 г. он, жалуясь на отсутствие свободного времени и полную погруженность в создание «*Сирано де Бержерака*», шутливо

---

<sup>216</sup> Цит. по: Альтшуллер А.А. «Тип во всяком случае любопытный» (А.П. Чехов и Яворская) // Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. М.: Наука, 1990. С. 149.

замечал: «У меня нет ни одной свободной секунды из-за Сирано. Моя работа не так быстра, как ваша»<sup>217</sup> [перевод мой. – Д.Я.]

Работа над переводом проходила в достаточно «комфортных» условиях и шла довольно успешно, но, как вспоминает сама Щепкина-Куперник, самую большую трудность представляли стансы Рюделя, посвященные Мелисинде: «А у меня, как на беду, еще не ладилось со “стансами” Рюделя. Я их перевела дословно и размером подлинника, но получалось необычайно прозаично – я же чувствовала, что *от этих стансов зависит все, в них был лейтмотив пьесы* [курсив мой. – Д.Я.]... Билась я, билась и, наконец, вдруг как-то ночью проснулась – и у меня в голове спелись стансы. Совсем не так, как первоначально. Я утром же полетела в типографию, рассыпали набор страницы и заменили прежние стансы этими. Потом – в театр, к суфлеру. Все на меня ворчали, что надо переучивать, но я стояла на своем... И стансы пошли в новом виде»<sup>218</sup>. Таким образом, еще недостаточно владея знаниями и пониманием требований, предъявляемых к художественному переводу, Щепкина-Куперник, действуя интуитивно, словно по какому-то озарению свыше, предугадала основную нить, которая станет стержнем переведенной пьесы. Стансы Рюделя, начинающиеся словами «*C'est chose bien commune*», после «пересказа» Щепкиной-Куперник стали известным стихотворением «Любовь – это сон упоительный».

По воспоминаниям Щепкиной-Куперник, обычно чуткий на талантливые произведения Суворин решительно не принимал пьесу, а постановку хотел поручить режиссеру Е.П. Карпову, привыкшему работать с произведениями А.Н. Островского и А.А. Потехина. Таким образом, Щепкиной-Куперник и Яворской пришлось ставить пьесу фактически вдвоем. Но радовало и поддерживало желание помочь, энтузиазм самих актеров, костюмеров, портних, декораторов, рабочих. Костюмы шили по парижским эскизам, а тиара для Яворской была заказана в той же мастерской

---

<sup>217</sup> Rostand E. Два письма к Т.Л. Щепкиной-Куперник // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 987. Л. 1. См. полный текст письма в Приложении данной работы.

«Je n'ai pas une seconde à moi, à cause de Cyrano. Mon travail n'est pas si rapide que le vôtre».

<sup>218</sup> Щепкина-Куперник Т.Л. Театр в моей жизни. С. 116.

в Париже, где ее изготавливали для Сары Бернар. Для создания дворца Мелисинды в восточном стиле привезли вазы, подушки, статуэтки, куски парчи из дома самой актрисы. Красные розы и белые лилии доставили к спектаклю друзья. К исторической верности не стремились, но красота и сказочность были достигнуты.

Недоброжелатели упрекали актрису и переводчицу во всевозможных погрешностях и не верили в удачу постановки. Сам Суворин, иногда появляясь на репетициях, говорил: «Какой-то дурак едет к какой-то дуре на каком-то дурацком корабле, а эти девчонки воображают, что Петербург от этого с ума от восторга сойдет!...»<sup>219</sup>.

Представление состоялось 4 января 1896 г. И Петербург действительно «сошел с ума»: «дурацкий» корабль понравился. Возвышенная, романтическая история любви умирающего поэта и прекрасной принцессы из средневековой легенды оказалась близка петербургской публике: «Зал плакал над прекрасной рыцарской вариацией, над несостоявшимся счастьем принца и принцессы, над жестокой судьбой бедного рыцаря, следующего неумолимому долгу... Овации, казалось, обрушат перекрытия театра»<sup>220</sup>. Из театра выходили, повторяя стансы Рюделя (только Д.С. Мережковский и З.Н. Гиппиус назвали их «стихами для шарманки»<sup>221</sup> и «плебейскими»<sup>222</sup> романсами), вскоре ставшие достоянием всего Петербурга. Позднее писатель-сатирик Дон-Аминадо<sup>223</sup>, эмигрировавший в Европу, в книге воспоминаний «Поезд на третьем пути» признавался: «Апофеозом нашей театральной жизни была, конечно, “Принцесса Греза” Ростана, в стихотворном переводе Щепкиной-Куперник»<sup>224</sup>.

Критик, подписавшийся П.П., после спектакля в театре Суворина, отмечая хорошую игру Яворской, а также Г. Анчарова-Эльстона в роли

---

<sup>219</sup> Цит. по: Щепкина-Куперник Т.Л. Театр в моей жизни. С. 114.

<sup>220</sup> Литаврина М.Г. Яворская, незаконная комета. М.: МИК, 2008. С. 65.

<sup>221</sup> Там же. С. 118.

<sup>222</sup> Цит. по: Литаврина М. Г. Яворская, незаконная комета. С. 68.

<sup>223</sup> Дон-Аминадо – псевдоним писателя А.П. Шполянского (1888-1957).

<sup>224</sup> Дон-Аминадо Наша маленькая жизнь: Стихотворения. Политический памфлет. Проза. Воспоминания / Сост., вступ. ст., коммент. В.И. Корвина. М.: ТЕРРА, 1994. С. 502.

Бертрана и Красова в роли Жофруа, так писал о переводе Щепкиной-Куперник: «Написана пьеса увлекательными стихами, с такою искренностью и теплотою чувства, которая невольно захватывает душу. Передать эти качества в переводе представляет задачу чрезвычайно трудную, едва ли даже достижимую в совершенстве. С этою оговоркою, перевод г-жи Щепкиной-Куперник нельзя не признать очень хорошим, так как ей удалось сохранить почти всю теплоту оригинала, а порою почти достигнуть и красот последнего»<sup>225</sup>.

А.П. Чехов также присутствовал на бенефисе. На следующий день после премьеры писательница и сотрудница «Нового времени» С.И. Смирнова-Сазонова записала в своем дневнике: «Вечером была у Суворина <...>. Успех “Принцессы Грезы” мало его радует. Чехов над этой принцессой издевается. Говорит, что это романтизм, битые стекла, крестовые походы. Про Танечку Куперник, стихами которой все восхищаются, говорит: “У нее только 25 слов... упоенье, моление, трепет, лепет, слезы, грезы. И она с этими словами пишет *чудные стихи* [курсив мой. – Д.Я.]”»<sup>226</sup>. Именно эти «чудные стихи» поспособствовали в значительной мере столь серьезному успеху пьесы.

Безусловно, в данном случае мнение общественности можно опровергнуть и приписать столь огромную популярность очаровательной истории любви и экзотической красочности пьесы, внешней привлекательности и восточной «вычурности», но все же значимость стихотворного текста нельзя не принять во внимание. Спектакль пользовался большим успехом, но ему, однако, не хватало режиссерской работы. Яворская неоднократно обращалась в 1896 г. к К.С. Станиславскому с просьбой заново поставить спектакль. Но Станиславский, которому

---

<sup>225</sup> Б. п. (рецензия на спектакль «Принцесса Греза») // Театрал. 1896. № 54. С. 77.

<sup>226</sup> Цит. по: Альтшуллер А.А. «Тип во всяком случае любопытный» (А.П. Чехов и Яворская). С. 150.

В оценке А. Чеховым творчества Щепкиной-Куперник часто сложно определить его истинное отношение. Об интерпретации процитированной фразы см.: Михайлова М.В. «Милая Таня» // Современная драматургия. 2009. № 1. С. 207.

спектакль Яворской не понравился, отказывался, объясняя это тем, что «выйдет гадость»<sup>227</sup>.

Чуть позже в трактате «Что такое искусство?»<sup>228</sup>, вызвавшем огромный интерес и спровоцировавшем ожесточенную полемику между различными литературно-общественными группировками, Л.Н. Толстой, вынося, в частности, далеко не положительную оценку французским поэтам-символистам – Ш. Бодлеру, П. Верлену, С. Малларме, упоминает и пьесу Ростана «Принцесса Греза». По мнению Толстого, данное произведение ошибочно причисляется к подлинному искусству. Происходит это потому, что писатели – люди, отнюдь не лишённые таланта, – стремятся лишь к удовлетворению вкусов публики. Они заимствуют отдельные элементы или целые сюжеты из античных, христианских, мифологических и т. д. текстов уже известных произведений, подвергают их переделке и выдают за новые шедевры литературы. В качестве примера заимствования Толстой и приводит полную восточных красот пьесу Ростана: «Характерным образцом такого рода подделок под искусство в области поэзии может служить пьеса Ростана “Princesse Lointaine”, “Принцесса Греза”, в которой нет искры искусства, но которая кажется многим и, вероятно, ее автору очень поэтичной»<sup>229</sup>. Помимо заимствования, Толстой выделяет еще три приема: подражательность, поразительность и занимательность<sup>230</sup>, в совокупности призванные удовлетворить требованиям людей из высшего общества и доставить им развлечение. Однако, думается, в этой суровой оценке присутствует немалая доза толстовского ригоризма.

Но чуть раньше, в 1896 г., под впечатлением от пьесы М.А. Врубель<sup>231</sup> создает для Всероссийской выставки в Нижнем Новгороде знаменитое панно «Принцесса Греза» (которое сейчас выставлено в Государственной

---

<sup>227</sup> К.С. Станиславский в письме М.П. Лилиной. Цит. по: Михайлов А. Драматургия Эдмона Ростана. С. 761.

<sup>228</sup> Впервые трактат «Что такое искусство?» был опубликован в «Вопросах философии и психологии», 1897, кн. 5, 1898, кн. 1.

<sup>229</sup> Толстой Л.Н. Что такое искусство? // Толстой Л.Н. Что такое искусство: Статьи, письма, дневники / Вступит. ст. и коммент. В.В. Основина. М.: Современник, 1985. С. 209.

<sup>230</sup> Там же. С. 208.

<sup>231</sup> Подробнее см.: Литаврина М. Г. Яворская, беззаконная комета. С. 66.

Третьяковской галерее), после чего, по решению С. Мамонтова, мозаичный вариант картины появился на главном фасаде московской гостиницы «Метрополь», где ее можно видеть и поныне.

Картина Врубеля подвигает М. Горького на размышление по поводу самой пьесы. В «Нижегородском листке» за июль 1896 г. он удивительно точно угадывает истинный импульс «Принцессы Грезы»: «Пьеса явилась во Франции в начале прошлого года, в разгар вакханалии декадентства и сразу обратила на себя внимание своим идеалистическим духом и глубоко художественным исполнением. Она была вскоре переведена на русский язык артисткой Куперник-Щепкиной прекрасным белым стихом и в прошлый сезон шла около двадцати раз кряду на сцене Суворинского театра в Петербурге»<sup>232</sup>. Кроме того, Горький подчеркивает важные особенности произведения: «В ней [пьесе. – Д.Я.] много интересных лиц, красивых деталей; она проста, трогательна, и каждое слово ее полно чистого и сильного идеализма, – в наше скучное, нищее духом время она является призывом к возрождению, симптомом новых запросов духа, жаждой его к вере [курсив мой. – Д.Я.]. Эта пьеса – иллюстрация силы идеи и картина стремления к идеалу»<sup>233</sup>.

Не обошла вниманием пьесу Ростана и марксистская критика. Так, А.В. Луначарский в статье «Дачники», посвященной одноименной пьесе Горького и его творчеству, на первых же страницах, рассуждая о Ницше и о «Боге свободных людей – Правде», пишет о том, что существует некая принцесса Греза – «желанная невеста»<sup>234</sup> человека-творца. Жизнь человечества, по мнению автора, – «прекрасная сказка», которую он хочет поведать читателю. Луначарский так трактует сюжет романтической истории любви: «Это – сказка о герое, об Иване-царевиче, который полюбил всем пылом огненной души существо из легкого тумана, бледный и летучий, но невыразимо прелестный образ <...> Долго не мог понять наш царевич, что

<sup>232</sup> Горький М. М. Врубель и «Принцесса Греза» // Несобранные литературно-критические статьи. М.: Гослитиздат, 1941. С. 244.

<sup>233</sup> Там же. С. 246.

<sup>234</sup> Луначарский А.В. Дачники // Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8 томах. М., 1964. Т. 2. С. 10.

шепчут ему призрачные уста, но он услышал наконец, о чем молилась его Греза: “Создай мне тело”, – говорила она. И начались годы науки и годы труда, пока из неуступчивых элементов действительности создал волшебник и художник – человек прекрасное тело для заколдованной принцессы Грезы. И она слилась с ним, и оно ожило, и, ликуя, обнял наш Иван-царевич свою супругу – Осуществленную Мечту»<sup>235</sup>. В данной статье интерпретация «сказки» невольно удивляет своей «неуместностью», попыткой приблизить ее к русским реалиям, но это только подтверждает ту силу, с которой «Принцесса Греза» завладела умами и сердцами людей конца XIX – начала XX в.

Сама же Щепкина-Куперник так вспоминала о том, что происходило после премьеры спектакля: «Появились вальсы “Принцесса Греза”, духи “Принцесса Греза”, шоколад “Принцесса Греза”, почтовая бумага с цитатами из “Принцессы Грезы”. Издание пьесы разошлось так быстро, что вскоре в газетах стали появляться объявления: “Доставившему экземпляр “Принцессы Грезы” будет предложено такое-то вознаграждение”. Я получала письма с благодарностью»<sup>236</sup>. Известная беллетристка рубежа веков Анна Мар использовала имя «Принцесса Греза» в качестве одного из своих псевдонимов, когда печатала ответы в рубрике читательских вопросов на страницах женских журналов.

Но перевод Щепкиной-Куперник и театральная успех пьесы возбудил и интерес французов к русской культуре. Когда позже Л. Яворская и Т. Щепкина-Куперник посетили Ростанов, собравшееся общество стало просить Яворскую почитать что-нибудь из русской «Принцессы Грезы». Несмотря на то, что никто не знал русского языка, Ростан настаивал, ибо хотел знать, как звучат его стихи по-русски. Услышав, как гармонично и красиво звучит русская речь, Ростан потребовал, чтобы его научили говорить «Любовь – это сон упоительный». И, как писала в своих воспоминаниях

---

<sup>235</sup> Там же.

<sup>236</sup> Щепкина-Куперник Т.Л. Театр в моей жизни. С. 114.

переводчица, после этого Ростан всегда приветствовал ее этой фразой, «которую очень забавно произносил»<sup>237</sup>. Дон-Аминадо также вспоминает очень показательный случай, рассказанный ему князем В. Бярытинским, супругом актрисы Л. Яворской. Однажды в Париже, идя лунной ночью по улице Пасси, он услышал произносимые неподалеку «очаровательно исковерканные, знакомые, ну, совсем знакомые стихи и строфы»<sup>238</sup>: «<...> кто мог бы быть этот сумасшедший, во всеуслышание декламирующий <...> в запомнившемся навсегда переводе [курсив мой. – Д.Я.] Щепкиной-Куперник?!»<sup>239</sup>. К огромному удивлению Бярытинского этим чудачком оказался сам Э. Ростан, который признавался, что «музыка русской стихотворной речи так его увлекала, а в переводе Щепкиной-Куперник было столько звуковой правды в смысле передачи французского текста, что он, Ростан, после каждого спектакля, – в это время наш театр, в котором Лидия Борисовна Яворская играла то “Орленка”, то “Принцессу Грезу”, уже в течение трех недель с успехом гастролировал в Париже, – все больше и больше проникался и все легче и легче усваивал, следя по собственному французскому оригиналу, стихи Татьяны Львовны, которая, впрочем, тут же, недалеко от автора, сидела в партере»<sup>240</sup>. «Ростан ее очень любил и высоко ценил»<sup>241</sup>, – заключает Дон-Аминадо. Действительно, это был редкий случай глубокой творческой симпатии между писателем и переводчиком его произведений.

На «зов» ростановской «Принцессы Грезы» откликнулись и продолжают откликаться многие писатели и деятели культуры. Так, в 1900 г. композитор Ю.И. Блейхман (1868-1909) создал одноименную оперу<sup>242</sup>, которая с успехом шла в Московском новом театре, а переведенные Т.Л. Щепкиной-Куперник стансы Рюделя (с другим названием «Любовь»)

---

<sup>237</sup> Там же. С. 103.

<sup>238</sup> Дон-Аминадо Наша маленькая жизнь. С. 503.

<sup>239</sup> Там же.

<sup>240</sup> Там же.

<sup>241</sup> Там же.

<sup>242</sup> Блейхман Ю.И. Принцесса Греза. Лирическая опера в 4-х действиях Э. Ростана. Пер. с фр. Т. Щепкиной-Куперник. Ор. 31.

были положены на музыку<sup>243</sup>. Одним из самых известных стало исполнение их оперной певицы (сопрано) Е.А. Степановой (1891-1978).

Фразу «Любовь – это сон упоительный»<sup>244</sup> в фильме «Весна» (1947, реж. Г.В. Александров) произносит Ф.Г. Раневская, исполнявшая роль влюбленной экономки Маргариты Львовны. В «Энциклопедическом словаре крылатых слов и выражений» данное выражение фиксируется в качестве «шутливо-иронического комментария к чьим-либо любовным отношениям или любовным неудачам»<sup>245</sup>.

Можно также сказать об опосредованном влиянии пьесы на творчество Л.Д. Зиновьевой-Аннибал, талантливой писательницы Серебряного века. В ее пьесе «Кольца»<sup>246</sup> (1904) улавливаются схожие мотивы. Герои Зиновьевой-Аннибал также в поисках спасения, утверждения своей Мечты отправляются в далекое опасное путешествие на корабле. Сборник прозы русского поэта и писателя-символиста В. Гофмана был назван «Любовь к Далекой» (СПб., 1912).

Кроме того, история Мелисинды и Рюделя и в наши дни привлекает литераторов. Елена Хаецкая, российская писательница и переводчик фантастических и исторических произведений, посвятила этой «далекой» любви целый роман «Варшава и женщина (Повесть о дальней любви)» (2005), представив читателю свою интерпретацию мифа о Поэте и Прекрасной Даме. Перенеся развитие событий в другую эпоху и другую страну, Хаецкая рассуждает о феномене «далекой» любви и о прежней необходимости существования взаимоотношений, строящихся по принципу «Поэт, поклоняющийся далекой Прекрасной Даме». В уста героя романа

---

<sup>243</sup> Интересно, что многие собственные произведения Щепкиной-Куперник были положены на музыку и стали романсами, в частности, стихотворения «Счастье», «Возлюбите врага своего», «Говорят, я мила...», «Прекрасной бабочкой была моя мечта...», «Ты», «В гамаке» и многие другие.

<sup>244</sup> Диалог между Ириной Петровной Никитиной (Л.П. Орлова) и Маргаритой Львовной (Ф.Г. Раневская):

М.Л.: – Иринушка, у меня есть к Вам один деловой вопрос. Вы когда-нибудь сгорали от любви?

И.П.: – Нет.

М.Л.: – Любовь – это сон упоительный.

<sup>245</sup> Серов В. Любовь – это сон упоительный // Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. Авт.-сост. В. Серов / Электронный ресурс. Режим доступа: <http://bibliotekar.ru/encSlov/11/77.htm> (Дата обращения: 03.09.2014).

<sup>246</sup> Пьеса переиздана в: Женская драматургия Серебряного века: Антология / Сост., вступит. статья и коммент. М.В. Михайловой. СПб.: Гиперион, 2009. 566 с

Юлиана она вкладывает следующие мысли: «Однако феномен “любви к Дальнему”, несомненно, существует. Без него не мог бы состояться ни один крестовый поход. Вы никогда не задумывались над тем, что именно сгубило в конце концов крестоносцев? Лично я полагаю: им не хватило смелости последовать до конца таинственному зову “дальней любви” <...> Ибо совершенным воплощением любви является женщина. Как всякая девочка, Вы должны понимать всю важность прекрасной принцессы для истории человечества»<sup>247</sup>.

Все эти свидетельства упоминаний произведения в разных видах искусства только подтверждают угаданную М. Горьким потребность в героическом и романтическом, возникшую в русской культуре в то время. Пьеса «Принцесса Греза», действительно, ответила на духовные запросы эпохи, так как это произведение дало образец возвышенного, «очищенного» романтизма, усиленного звучными стихами Щепкиной-Куперник.

Особенность перевода пьесы «Принцесса Греза» заключается в самой природе произведения: лежащий в основе легендарный сюжет, представленный в виде поэтической сказки о любви и долге, ставил перед переводчиком соответствующие задачи.

В «Принцессе Грезе» даже команда корабля, состоящая из бывших воров и бандитов, испытывает чудодейственное влияние поэзии Рюделя, и окрыленные его мечтой достичь Далекой принцессы матросы избавляются от негативных черт характера, нахальства и дерзости, нравственно преображаются, пораженные силой любви Поэта. Задача Щепкиной-Куперник как переводчика состояла в том, чтобы передать «сказку» Ростана, сохранив возвышенный пафос произведения.

Тексту роستانовской «Принцессы Грезы» предшествовал эпитафия: «Мадам Саре Бернар, могу ли я не посвятить эту пьесу? Э.Р.»<sup>248</sup> [перевод мой. – Д.Я.]. Щепкина-Куперник его игнорирует, но словно присваивая себе

<sup>247</sup> Хаецкая Е. Варшава и женщина (Повесть о Дальней любви). СПб.: Северо-Запад, 2005. С. 24.

<sup>248</sup> Rostand E. La Princesse Loïntaine. Pièce en quatre actes, en vers. Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle, 1898. 99 p. Напечатано до указания номера первой страницы.  
«A Madame Sarah Bernhardt puis-je ne pas dédier cette pièce? E. R.»

некую долю авторства, сопровождает перевод следующим посланием: «Лидии Борисовне Яворской посвящает свой скромный труд переводчица»<sup>249</sup>.

Создание колорита эпохи у Ростана происходит в основном за счет внешней нарядности создаваемых образов и описаний, сказочности происходящего, привлечения символических деталей (сначала белые лилии, а затем красные розы во дворце Мелисинды, говорящие о том, что чистая любовь сменяется страстью, сулящей возможную смерть и кровопролитие; белый и черный цвета паруса на корабле Рюделя; открытое и закрытое окно в комнате принцессы (действие 3, явл. 7)). На словесном уровне поэт прибегает к поэтическим сравнениям, устаревшей лексике, вводит в текст слова и понятия, касающиеся легендарного и мифологического прошлого.

Критики тех лет ставили в заслугу Ростану выразительность и «легкость» стихов. При переводе Щепкина-Куперник использует (преимущественно) ритмизированный белый стих (о его достоинствах в переводе пьесы писал М. Горький) в качестве стихотворного размера вместо александрийского стиха со смежной рифмой у Ростана:

«La Princesse Lointaine»	«Принцесса Греза»
<p><b>Joffroy</b>            Ah ! je m'en vais, – n'ayant à souhaiter plus <u>rien</u> !            Ах! я с этим уйду, не имея больше ничего, что можно было бы желать!            Merci, Seigneur ! Merci, Mélissinde ! – <u>Combien</u>,            Спасибо, Господь! Спасибо, Мелисинда! – Сколько <u>Moins heureux, épuisés d'une poursuite vaine</u>,            Менее счастливых, исчерпавших преследование напрасное,            Meurent sans avoir vu leur Princesse <u>lointaine</u> !..            Умирают, так и не увидев Принцессу далекую!..  <b>Mélissinde</b>, le berce dans ses bras (убаюкивая его на руках)            Combien, aussi, l'ont trop tôt vue, et trop <u>longtemps</u>,            Сколько таких же ее слишком рано увидевших и слишком долго,</p>	<p><b>Жофруа</b>            О боже мой! Я уйду <u>счастливым!</u>            Благодарю тебя, великий <u>боже</u>,            Благодарю тебя, о <u>Мелисинда!</u>            Не всем дано блаженство перед <u>смертью</u>            Принцессу Грезу видеть <u>наяву</u>.   <b>Мелисинда</b> (убаюкивая его)            Да, милый мой, но многим <u>суждено</u>            Ее вблизи увидеть слишком <u>рано</u>            И слишком долго, слишком <u>близко знать!</u>            Но счастлив тот, кто чуждый брег <u>покинет</u>,            Пока еще он полон <u>новизны</u>;            Кто не допьет до пресыщенья <u>кубок</u>            И не увидит, как цветок <u>увял</u>.            Да! Потому мои объятия <u>сладки</u>,            Что я тебе не больше, чем <u>сестра</u>;            Что ты еще не разгадал <u>загадки!</u>            Твою любовь не может <u>омрачить</u></p>

<sup>249</sup> Ростан Э. Полн. собр. соч.: В 2 томах / Пер. с фр. Т.Л. Щепкиной-Куперник. Т. 1 С. 79.

<p>Et ne meurent qu'après les jours <u>désenchantants</u> !  Умирает только после дней разочарований!  Ah ! mieux vaut repartir aussitôt qu'on <u>arrive</u>  Ах! лучше снова отправиться сразу же, как прибыли,  Que de te voir faner, nouveauté de la <u>rive</u> !  Чем тебя увидеть потускневшей, новизна чужого берега!  Mon étreinte est pour toi d'une telle <u>douceur</u>  Мое объятие для тебя настолько сладко,  Parce que l'Etrangère est encor dans la <u>Sœur</u> !  Оттого что Чужестранка все еще Сестра!  Tu n'auras pas connu cette tristesse <u>grise</u>  Ты не познал этой серой грусти  De l'idole avec qui l'on <u>se familiarise</u> ;  По кумиру, с которым сближаются;  Je garde du lointain, par lequel je te <u>plus</u> ;  Я предостерегаю издали, откуда я тебе и понравилась;  Et tes yeux se fermant pour ne se rouvrir <u>plus</u>,  И твои глаза, закрываются, чтобы не открыться больше снова,  Tu me verras toujours, sans ombre à ma <u>lumière</u>,  Ты меня будешь видеть всегда, без тени в моем свете,  Pour la première fois, toujours pour la <u>première</u> <sup>250</sup>!  Как в первый раз, всегда, как в первый раз!  (р. 96)</p>	<p><u>Действительность с тоскливой серой прозой;</u>  Я для тебя останусь только <u>грезой</u>,  И я всегда явлюсь твоим <u>глазам</u>,  Как будто бы с небес к тебе <u>слетая</u>,  Сиянием без тени <u>залитая</u>,  Как в первый раз, как в первый раз, <u>всегда</u> <sup>251</sup>.  (с. 149)</p> <p>Переводчица делает акцент на противопоставлении серой прозы реальности и поэтической, возвышенной мечты-грезы.</p>
Пример 1	

В переводе сохраняются многочисленные примеры и сравнения Ростана, связанные с общекультурным контекстом: история – правитель Раймунд I, Мануил I Комнен (1143-1180), Клеопатра, викинги, янычары; мифология – аргонавты (с походом которых сравнивается путешествие Рюделя), Икар, Елена, Далила, царица Савская; литература – средневековый французский роман о Флоре и Бланшефлере. Так, например:

«La Princesse Lointaine»	«Принцесса Греза»
<b>Joffroy</b> Je la bénis. Я ее благословляю.	<b>Жофруа</b> А я ее благословляю. Люблю я бесконечные мечты,

<sup>250</sup> Здесь и далее при анализе пьесы «Принцесса Греза» французский текст с указанием страниц цит. по: Rostand E. La Princesse Lointaine. Pièce en quatre actes, en vers. Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle, 1898. 99 p.

<sup>251</sup> Здесь и далее при анализе пьесы «Принцесса Греза» русский текст с указанием страниц цит. по: Ростан Э. Сирано де Бержерак: Пьесы [Пер. с фр. Т. Щепкиной-Куперник; предисл. и примеч. А. Михайлова]. М.: Эксмо, 2007. 800 с. (Библиотека всемирной литературы).

<p>J'aime les espoirs grands, les rêves infinis, Я люблю большие надежды, мечты бесконечные, Et le sort d'<u>Icarus</u> me paraît enviable И судьба Икара мне кажется завидной, Qui voulut, vers le ciel qu'il aimait, l'air viable ! Который пожелал к небесам, которые он любил, по воздуху пройти! Et tombant comme lui, je n'eusse pas moins fort И, падая, как он, я не имел бы ничего более Aimé ce qui causait si bellement ma mort ! Любимого, чем та, которая была причиной такой моей прекрасной смерти! (р. 18)</p>	<p><u>Несбыточные грезы и надежды.</u> Завидовать готов судьбе <u>Икара</u>, Который к небесам своим любимым Задумал путь без страха проложить, И если я, как он, паду, то все ж И я, как он, любить не перестану Прекрасную далекую причину Моей прекрасной и блаженной смерти! (с. 50)</p>
<p><b>Premier pèlerin</b> Telle <u>Hélène</u>, quand les vieillards causaient entre eux ! Такой была Елена, когда старцы беседовали между собой! (р. 31)</p>	<p><b>Первый пилигрим</b> О да! Такою некогда <u>Елена</u> Предстала старцам у ворот Троянских. (с. 66) Переводчица добавляет для полноты образа и ворота города Трои.</p>
<p><b>Sorismonde</b> Oh ! quel superbe élan ! Ох! какое великолепное стремление! (Le cor résonne plus près.) (Рог снова раздается рядом.) Ecoutez-le sonner du cor ! Слышите его, трубящего в рог! Mélissinde, debout. Мелисинда, вставая. Comme <u>Roland</u>. Как Ролан. (р. 45)</p>	<p><b>Соризмонда</b> О, какой порыв прекрасный!.. Звук рога. Вы слышите? Опять он в рог трубит. Мелисинда (встает). <u>Да... Как Роланд!..</u> (с. 85)  Интересна попытка переводчицы передать прерывистую интонацию взволнованной девушки, которая наблюдает, как Бертран борется со стражей.</p>
<p><b>Bertrand</b> ouvrant les yeux et la voyant (открывая глаза и замечая ее) Je rêve ! Je suis Flor. Et Blancheflor, c'est Elle ! Я брежу! Я Флор. И Бланшефлор – это Она! A moins que, ma blessure ayant été mortelle, Или если моя рана была смертельной, Mon réveil maintenant se fasse en paradis. То это мое пробуждение теперь происходит в раю. (р. 49)</p>	<p><b>Бертран (открывая глаза)</b> <u>Я сплю!.. Я грежу... это чудный сон.</u> Я – <u>Флор</u>, а это <u>Бланшефлер</u> со мною. А может быть, я был смертельно ранен, И вот теперь проснулся я в раю? (с. 91) Снова добавляются многоточия для передачи интонации. <u>Флор</u> и <u>Бланшефлер</u> – персонажи средневекового французского романа XII в., влюбленным пришлось пройти многочисленные испытания, прежде чем они смогли быть вместе.</p>
<p><b>Mélissinde</b> &lt;...&gt; Quelle ne s'est sentie, ainsi que je me sens, Какая не испытывала, так же, как я испытываю, Le désir d'être la mauvaise aux yeux puissants, Желание быть дурной в глазах сильных мира сего, Brisant d'une vertu la marche triomphale, Разрушая добродетель триумфальным маршем, – La <u>Dalila</u>, pas tout à fait, non, mais l'<u>Omphale</u> ? Пусть не совсем Далилой, но хотя бы Омфалой? Garrotter un héros d'un seul cheveu d'or fin !</p>	<p><b>Мелисинда</b> &lt;...&gt; О женщины! Скажите, кто из вас Хоть на одно мгновение не мечтал Быть грешницей с коварными устами, Способной взмахом медленным ресниц Перед собой во прах повергнуть ниц Всю добродетель, доблесть идеала... Нет, не <u>Далила</u>, но хотя б <u>Омфала</u>?.. Одним лишь золотистым волоском К себе героя притянуть тайком!</p>

<p>Связать героя одним тонким золотым волоском!  <b>Quelle est celle de nous qui ne serait, enfin,</b>          Какая из нас не была бы, кем бы она ни являлась,  <b>Heureuse de tenir en ses bras un <u>Oreste</u></b>          Счастлива держать в своих объятиях Ореста,  <b>Dont le <u>Pylade</u> meurt, qui le sait, - et qui reste !</b>          Когда Пилад умирает, который знает это и который          остается!          (р. 66)</p>	<p><u>Пойми... какая страшная отрада</u>          Держать в своих объятиях <u>Пилада</u>,          Когда он знает, что <u>Орест</u> зовет,          Что умирает он, и не идет!..          (с. 113)</p> <p>Снова возникает прерывистость интонации в переводе.          Переводчица отходит от белого стиха - обнаруживается рифмовка, как в оригинальном тексте.  <i>Далила</i> – героиня библейской мифологии, выдавшая секрет силы Соломона.  <i>Омфала</i> – героиня греческой мифологии, была царицей Лидии, которой был продан в рабство Геракл.  <i>Орест</i> и <i>Пилад</i> – герои греческой мифологии, символ неразлучной дружбы.</p>
--	--

Пример 2

Основной корпус текста Щепкина-Куперник старается переводить максимально приближенно к оригиналу:

<p>«La Princesse Lointaine»</p>	<p>«Принцесса Греза»</p>
<p><b><i>Bertrand</i></b>          Rudel et moi, dis-tu, nous en faisons des fous ?          Рюдель и я, ты говоришь, мы их делаем сумасшедшими?          Mais s'ils peinent encor ce n'est que grâce à nous.          Но они трудятся еще только благодаря нам.  <u>A bord de toute nef que l'orage ballotte,</u>          На борту любого корабля, который бьет буря,  <u>Il faudrait un poète encor plus qu'un pilote.</u>          Нужней был бы поэт, чем кормчий.          (р. 14)</p>	<p><b><i>Бертран</i></b>          Рюдель и я - мы сводим их с ума?          Да только мы и придаем им <u>силы!</u>  <u>В час страшных бурь, ничем не отразимых,</u>  <u>На корабле нужней поэт, чем кормчий.</u>          (с. 45)</p> <p>Можно сказать, что здесь возникает намек на рифму: «силы» - «отразимых». Кроме того, почти дословно передаются два последних стиха, имеющие важный смысл.</p>

Пример 3

Безусловно, совершенно идентично «переложить» текст на другой язык в силу различий лексики и синтаксиса невозможно. Но там, где это не противоречило строю родного языка, Щепкина-Куперник стремилась к точной передаче синтаксических конструкций:

<p>«La Princesse Lointaine»</p>	<p>«Принцесса Греза»</p>
<p><b><i>Joffroy</i></b>          La barque est déjà loin. Comme les eaux sont calmes!          Лодка уже далеко. Как спокойны воды!          Le grincement décroît des rames dans les</p>	<p><b><i>Жофруа</i></b>          Он уж далеко... Как спокойны воды!          Как тихо все! Плеск весел равномерный          Почти не слышен... Я останусь здесь.</p>

<p>scalmes...! Скрежет весел не слышится уже...! Laissez-moi là... Je veux y rester tout le temps! Оставьте меня здесь... Я хочу здесь оставаться все время! - <u>Là!</u> - <u>Je ne parle plus.</u> - <u>Je regarde.</u> - <u>J'attends.</u> Здесь! – Я не говорю больше. – Я смотрю. – Я жду. (р. 26)</p>	<p>Здесь должен я все время оставаться. <u>Теперь молчу. Молчу. Смотрю и жду!</u> (с. 61)</p> <p>Здесь передается прерывистость голоса слабеющего от болезни поэта.</p>
Пример 4	

Или же, напротив, переводчица изменяла конструкции, усиливая тем самым эмоциональность высказываний героев:

«La Princesse Lointaine»	«Принцесса Греза»
<p><b>Mélinde</b> Mais j'aime son amour, j'aime son âme, j'aime... Но я люблю его любовь, я люблю его душу, я люблю... (р. 34)</p>	<p><b>Мелисинда</b> Да не его люблю я, Соризмонда! Люблю я в нем, пойми, его любовь! Люблю <u>я душу пылкую</u> его, Люблю... (с. 70) Из одного предложения переводчица делает три эмоционально-окрашенных восклицательных предложения с четырехкратным повторением слова «люблю».</p>
Пример 5	

Несомненно, популярность пьеса в России приобрела во многом благодаря переводческим и поэтическим находкам Т.Л. Щепкиной-Куперник. Дело в том, что название пьесы в оригинале звучит как «La Princesse Lointaine», буквально «Далекая Принцесса». Придуманное переводчицей название «Принцесса Греза» сразу изменило общую тональность пьесы. «Далекая принцесса» – это пусть и недоступная в данный момент для поэта возлюбленная, но тем не менее реально существующая и достижимая. Кроме того, данный эпитет очень конкретен, «материален», в русском языке – это всего лишь определение расстояния. А наименование «Принцесса Греза», привнесло в пьесу больше сказочности, воздушности, восторженности и романтической недостижимости. Что такое Греза для поэта? Вдохновенная мечта, сновидение, божественное откровение, полудевушка-полудух, витающая высоко над землей, где-то в заоблачных далях, где она светит, как звезда, озаряя жизненный путь поэта и наполняя

его существование возвышенным смыслом. Это его воображение, фантазия, только случайно приобретающая реальные очертания.

В тексте Ростана «Прекрасная Дама» предстает, как Dame (Дама), Elle (Она), chère inconnue (дорогая незнакомка), fleur d'Asie (цветок Азии) или же просто Mélissinde (Мелисинда). Насколько поэтичными на этом фоне выглядят наименования Щепкиной-Куперник можно понять из следующего примера:

«La Princesse Lointaine»	«Принцесса Греза»
<p><i>Erasme</i>            Eh ! mais, pourquoi ce musard des <u>musards</u>,            Э! ну почему этот зевака из зевак,            Ce poète, vint-il se mettre en ces <u>hasards</u> ?            Этот поэт, решился на этот риск?            Lorsque j'entrai chez lui, prince doux et <u>débile</u>,            Когда я поступил к нему, принцу нежному и            тщедушному,            C'était pour vivoter sous son toit, bien <u>tranquille</u>,            Это было для того, чтобы прозябать под его крышей            совершенно спокойно,            C'était pour le soigner sur terre, et non sur <u>mer</u>.            Это было для того, чтобы за ним ухаживать на            земле, но не в море.            Je trouve ce voyage extrêmement <u>amer</u> !            Я нахожу это путешествие чрезвычайно горестным!            (Se promenant avec une fureur croissante.)            (Прогуливаясь, с нарастающим приступом ярости).            Ah ! que l'enfer rôtitse et que le diable <u>embroche</u>            Ах! пусть ад поджарит и дьявол насадит на вертел            Ces maudits pèlerins arrivant d'Antioche,            Этих проклятых пилигримов, пришедших из            Антиохии,            Qui sont venus parler les premiers, au château,            Которые, придя первыми в замок, стали говорить            Un soir, comme on soupait, à l'heure où le            couteau            Однажды вечером за ужином, в час, когда нож            De l'écuyer tranchant attaquait une dinde,            Молодого дворянина начал разрезать индейку,            Sont venus les premiers parler de <u>Mélissinde</u>!            Пришедшие первыми стали говорить о Мелисинде!            Ils chantèrent, - avec quel zèle inopportun! –            Они пели, - с каким неуместным старанием! -            La fille d'Hodierne et du grand Raymond Un;            О дочери Одиерны и Великого Раймунда I;            Ils déliraient, parlant de cette <u>fleur d'Asie</u>!            Они бредили, говоря об этом цветке Азии!            J'en vois encore un gros dont l'œil rond</p>	<p><i>Эразм (прерывая его)</i>            Чего ж он сам, зевака из <u>зевак</u>,            Поэт хваленый, этот риск <u>затеял</u>?            Когда к нему на службу я <u>вступал</u>,            К болезненному, доброму <u>ребенку</u>,            Я думал жить спокойно и <u>разумно</u>,            Лечить его на суше, не на <u>море</u>.            Пускай их черт на вертел всех <u>посадит</u>,            Пусть сжарит ад проклятых пилигримов            Антиохийских! Первые они,            Придя к нему в его спокойный замок,            В час ужина, за вкусною индейкой,            Ему напели в уши <u>про</u> нее,  <u>Про Мелисинду сказочную</u> эту.            С каким они усердьем неуместным            Хвалили дочь великого Раймунда            И Годиерны! Слушать - просто бред!            Чего-чего они не говорили:            «<u>Цветок далекой Азии роскошный</u>,  <u>Звезда небес!</u>» Чего они не пели!            Особенно один, с безумным взглядом...            Он, помню я, наговорил такого,            Что, встав из-за стола, наш милый принц,            Поэт, <u>влюбленный в тень и шорох ветра</u>,            Провозгласил ее своею <u>дамой</u>            И с той поры остался верен ей,            О ней мечтая, для нее рифмуя...            И так себя настроил за два года,            Что наконец, день за день угасая            И близкий свой предчувствуя конец,            Решил пуститься в путь за сине море            К неведомой своей «<u>Принцессе Грезе</u>»,            Не в силах умереть, не увидав            Хотя на миг ее!..            (с. 37)</p> <p>Наименования Мелисинды в переводе: «сказочная», «цветок далекой Азии роскошный», «звезда небес», «Принцесса Греза».</p>

<p>s'extasie...  Я так и вижу одного громадину с восхищенным взглядом...  Ils en parlèrent tant que soudain, se levant,  Они это говорили до тех пор пока, внезапно поднявшись,  Le prince, ce poète <u>épris d'ombre et de vent</u>,  Принц, этот поэт, влюбленный в тень и ветер,  La proclama sa <u>Dame</u>, et, depuis lors, fidèle,  Объявил ее своею Дамою, и с того времени, верный,  Ne rêva plus que d'<u>Elle</u>, et ne rima que d'<u>Elle</u>,  Не мечтает ни о чем, кроме Нее, и сочиняет только для Нее,  Et s'exalta si bien pendant deux ans qu'enfin  И воспламенился настолько, что в течение двух лет,  De plus en plus malade et pressentant sa fin,  Все более и более заболевая и предчувствуя свой конец,  Vers <u>sa chère inconnue</u> il tenta ce voyage,  Ради своей дорогой незнакомки он пускается в путешествие  Ne voulant pas ne pas avoir vu son visage!  Не желая ничего, кроме как увидеть ее лицо!  (р. 8)</p>	<p>Кроме того, сам принц становится поэтом, «влюбленным в тень и <u>шорох ветра</u>», что звучит поэтично, передавая нечто неуловимое. Повторением предлога «про» подчеркивается некоторая разговорность, предвзятость Эразма по отношению к далекой принцессе, из-за которой умирает юный Рюдель.</p>
---	--

Пример 6

На протяжении пьесы Щепкина-Куперник старается усиливать эту заявленную сказочность Принцессы Грезы, ее отдаленность от действительности, идеальность, неземное существование, символизирующее нечто высшее в жизни поэта:

«La Princesse Lointaine»	«Принцесса Греза»
<p><b>Mélinde</b></p> <p style="text-align: center;">Des chansons ! Песни!</p> <p>C'est grâce à la chanson d'un de ces pauvres bères  Это благодаря песне одного из этих несчастных  Que je suis aujourd'hui la plus chère des chères,  Я сегодня самая дорогая из дорогих,  Celle qu'aime Joffroy Rudel le Troubadour  Та, которую любит Жофруа Рюдель Трубадур  D'un si miraculeux et si célèbre amour !  Такой чудесной и известной любовью!  Oui, ce poète à moi que j'ai là-bas en France,  Да, этот мой поэт, которого я имею где-то во Франции,  Commença de m'aimer au bruit d'une romance,  Начал меня любить по слухам одного романа.  Et tu sais combien plaît à mon cœur isolé</p>	<p><b>Мелисинда</b></p> <p style="text-align: center;">Песни!</p> <p>Подумай: песне одного из них  Обязана любовью принца я!..  Благодаря одной лишь этой песне  В нем загорелась дивная любовь,  Молва о ней по всей земле несется.  При этой мысли жарко сердце бьется:  Меня он любит! Я уж не одна!..  Его любовь, как воздух, мне нужна.  <u>Пойми, как в скуке жизни повседневной</u>  <u>Отраднo мне почувствовать себя</u>  <u>Мечтой поэта, сказочной царевной,</u>  Которой песни он поет, любя.  (Указывает на окно.)  Пойми, пойми, что эти пилигримы,  Моим приветом царственным даримы,  Во Францию воротятся опять</p>

<p>И ты знаешь, насколько приятна моему уединенному сердцу  Cet amour dont la gloire a jusqu'à nous volé !  Эта любовь, слава о которой долетела до нас!  Combien, dans le mediocre ou vivre nous enserre,  Насколько в этой посредственности, где жить мы должны,  Le sublime de cet amour m'est nécessaire !  Возвышенность этой любви мне необходима!  (Avec un geste vers la fenêtre.)  (С жестом к окну.)  Eh bien, ces pèlerins, en France, ils s'en iront  Ну что ж, эти пилигримы во Франции, они пойдут  Dire partout, de moi, de mes yeux, de mon front,  Говорить повсюду обо мне, о моих глазах, о моем лбе,  Des choses qui feront rêver les jeunes hommes...  О том, что заставляет мечтать молодых людей...  (р. 33)</p>	<p>И <u>станут песни обо мне слагать,</u>  И воспевать <u>блеск моего наряда,</u>  <u>Звук голоса и выраженье взгляда.</u>  (с. 69)</p> <p>Переводчица делает акцент на «нематериальных» атрибутах принцессы - «мечты поэта», «сказочной царевны», заменяя «вещественные» характеристики: глаза, лоб и прочие приметы, на «блеск наряда», «звук голоса» и «выраженье взгляда». У Ростана Мелисинда в данном монологе абсолютно «телесная», «земная» девушка, мечтающая о поклонниках и гордящаяся любовью поэта.</p>
<p>Пример 7</p>	

Кульминация воспевания Прекрасной Дамы, Музы, Принцессы Грезы наступает в стансах Рюделя. «Стихи, переложённые прозой, даже хорошей прозой, – умирают»<sup>252</sup>, – писал В. Брюсов. Пусть первоначально стансы Рюделя были переведены не прозой, а стихами, близкими к подлиннику, стансы все равно теряли «музыку», которая впоследствии была услышана в переводе Щепкиной-Куперник. Пожалуй, данная переводческая вольность, нарушающая смысл и строй оригинала, определяет более глубокие чувства и переживания, заключаемые в тексте, и создает поистине восхитительный образ, образ Принцессы Грезы, ради которой можно пересекать моря, погибать, создавать гениальные произведения и посвящать свою жизнь служению Высшему и Всевышнему:

<p>«La Princesse Lointaine»</p>	<p>«Принцесса Греза»</p>
<p><b>Joffroy</b>  C'est <u>chose</u> bien commune  Это дело весьма заурядное –  De soupirer pour une  Вздыхать по какой-нибудь  Blonde, châtaine ou brune  Блондинке, шатенке или брюнетке</p>	<p><b>Жофруа</b>  Любовь – это <u>сон</u> упоительный,  Свет жизни, источник живительный.  В ней муки, восторг, в ней весна;  Блаженства и горя полна,  И слезы</p>

<sup>252</sup> Брюсов В.Я. Фиалки в тигеле. С. 97.

<p>Maitresse, Возлюбленной, Lorsque brune, châtaîne, Когда брюнетку, шатенку Ou blonde, on l'a sans peine. Или блондинку, ее добьешься без труда, – Moi, j'aime la lointaine А я, я люблю далекую Princesse! Принцессу!</p> <p>C'est chose bien peu belle Это дело действительно малоприятное – D'être longtemps fidèle, Быть долго преданным, Lorsqu'on peut baiser d'Elle Когда можно целовать только Ее La traîne, Шлейф, Lorsque parfois on presse Иногда пожимать Une main, qui se laisse... Руку, которая поддается... Moi, j'aime la Princesse Я, я люблю Принцессу Lointaine! Далекую!</p> <p>Car c'est chose suprême Потому что это дело высшего порядка – D'aimer sans qu'on vous aime, Любить, хотя не любят вас, D'aimer toujours, quand même, Любить все-таки по-прежнему, Sans cesse, Беспрестанно, D'une amour incertaine, Любовью неясной, Plus noble d'être vaine... Более возвышенной оттого, что она тщетна... Et j'aime la lointaine И я люблю далекую Princesse! Принцессу!</p> <p>Car c'est chose divine Потому что это дело божественное – D'aimer lorsqu'on devine, Любить, когда разгадываешь, Rêve, invente, imagine Мечтаешь, придумываешь, воображаешь A peine... Едва... Le seul rêve intéresse, Только эта единственная мечта занимает, Vivre sans rêve, qu'est-ce?</p>	<p>И грезы Так дивно дарит нам она. Но чужды мне девы прекрасные, Объятья безумные, властные, И шелковых кос аромат, И очи, что жгут и томят, И лепет, И трепет, И уст упоительный яд. Люблю я любовью безбрежною, Нежною, Как смерть безнадежною; <u>Люблю мою грезу прекрасную,</u> <u>Принцессу мою светлоокою,</u> <u>Мечту дорогую, неясную,</u> <u>Далекую.</u> Из царства видений слетая, Лазурным огнем залитая, <u>Нисходит на землю она,</u> <u>Вся сказочной тайны полна,</u> И слезы И грезы Так дивно дарит мне она. Люблю – и ответа не жду я, Люблю – и не жду поцелуя. И сладкой Загадкой Теперь моя жизнь объята. Люблю я любовью безбрежною, Нежною, Как смерть безнадежною; Люблю мою грезу прекрасную, Принцессу мою светлоокою, Мечту дорогую, неясную, Далекую!.. (Падает почти без чувств.) (с. 50)</p> <p>Самый смысл любви в переводе расширяется, достигая уровня всеобъемлющего чувства, вызванного «прекрасной» грезой, «далекой» и «неясной» мечтой. То есть изначально поэт влюбляется не в принцессу, а в свою мечту, грезу о ней, и уже потом она становится Принцессой Грезой (происходит контаминация).</p>
---	---

<p>А жить без мечты, что это?  Et j'aime la Princesse  И я люблю Принцессу  Lointaine !  Далекую!  (р. 19)</p>	
<p>Пример 8</p>	

Отличия двух отрывков заключаются не только в изменении строфики, которую с долей условности все-таки можно считать «стансами», если понимать их как стихотворение, составленное из композиционно обособленных и не допускающих смысловых переносов строф. Ростан использует четыре восьмистишия с обрывающейся строкой после первого трехстишия и повторяющимися в каждой строфе двумя последними стихами. В переводе нет четкого деления на октавы, допускается логический перенос, а прерывистые строки возникают после четверостишия.

Повтор строк «Я люблю Принцессу далекую» и «Я люблю далекую Принцессу» является только логическим концом каждого восьмистишия. Повторы в переводе «слезы» – «грезы», «лепет» – «трепет», использование таких рифм, как «безбрежною», «нежною», «безнадежною» придает особую мелодичность этим «стансам». Строчки словно перетекают одна в другую, образуя волнообразное движение мелодики стиха. Певец убаюкивает, завораживает своими словами и музыкой, создавая невесомый, призрачный образ Принцессы Грезы.

В русском тексте кульминацией отрывка становится воспевание любви, являющейся «упоительным сном», то есть не чем-то «вещественным», чем можно обладать, не чем-то конкретным, что можно объяснить вздохами и томлениями по «брюнетке, шатенке или блондинке», как это представлено в оригинале, а чем-то находящимся за гранью человеческого представления. В данном случае переводческая смелость Т.Л. Щепкиной-Куперник, выразившаяся в изменении смысла и нарушении синтаксического строя оригинала, ярче выявила и усилила заключенные в образах героев переживания и придала облику героини более возвышенные черты.

Щепкина-Куперник вспоминает, что Красов, исполнитель роли Рюделя, начал читать эти строки в полной тишине под аккомпанемент арфы<sup>253</sup>, на которой исполнялся «Каскад» («Murmure de la cascade»<sup>254</sup>) А.Г. Цабеля, «удивительно подошедший к ритму стансов»<sup>255</sup>, и после того, как «оборвались звуки арфы»<sup>256</sup>, сдержанная петербургская публика разразилась громом оваций.

Говоря о творчестве Эдмона Ростана и о нем самом, переводчица писала: «Он всем наслаждался конкретно и все стороны своей жизни поворачивал к солнцу»<sup>257</sup>. Эта «конкретность» и находит отражение в его поэзии. В частности, в стансах Рюделя, он говорит о далекой любви, но все-таки это та любовь, которую можно обрести, достичь. У Щепкиной-Куперник вершиной всего становится Любовь, являющаяся «упоительным сном», то есть не чем-то «вещественным», чем можно обладать, не чем-то конкретным, что можно объяснить вздохами и томлениями по «брюнетке, шатенке или блондинке», а чем-то находящимся за гранью человеческого разумения. Конкретные, осязаемые возлюбленные заменяются «девами прекрасными», но даже их любовь не может отвлечь внимание поэта от его прекрасной, светлоокой грезы, не реальной девушки, а воздушного образа, сотканного из света, ароматов, загадок и нежности. Таким образом, достигается максимальная эмоциональная напряженность, передающаяся зрителю, и находит словесное воплощение абстрактное понятие мечты.

Очень символичной и не менее эмоциональной выглядит заключительная сцена пьесы. Мелисинда, придя на корабль, встречает Жофруа и, видя благородство этого юноши, сила чувства которого послужила причиной ее нравственного преображения, признается ему в любви:

---

<sup>253</sup> Стоит добавить, что в этом заключалось стремление к соблюдению исторической точности, так как стихи и песни средневековых трубадуров всегда исполнялись под аккомпанемент арфы, виолы, флейты, лютни или гитары.

<sup>254</sup> Zabel A. *Murmure de la Cascade* Op. 29.

<sup>255</sup> Щепкина-Куперник Т.Л. *Театр в моей жизни*. С. 117.

<sup>256</sup> Там же.

<sup>257</sup> Там же. С. 100.

«La Princesse Lointaine»	«Принцесса Греза»
<p><b>Méïissinde</b>  Parmi les térébinthes,  Среди терпентинных деревьев,  Ami, c'était à vous que je rêvais le soir ;  Друг, это были вы, о ком я мечтала по вечерам,  Et dans les myrtes bleus lorsque j'allais  m'asseoir  И среди мирт голубых, куда я ходила посидеть  Le matin, je tenais sous les branches myrtines,  По утрам, у меня были разговоры под ветвями мирт,  Des conversations, avec vous, clandestines...  Разговоры с вами тайные...  (р. 95)</p>	<p><b>Мелисинда</b>  Мой Жофруа, люблю тебя, люблю!  По вечерам в тени душистых пиний  Лишь о тебе <u>мечтала нежно</u> я,  Смотря туда, на купол неба синий,  К тебе, к тебе рвалась <u>душа</u> моя!..  (с. 148)</p> <p>Возникает иная рифмовка (перекрестная, вместо смежной у Ростана).  Названия не привычных для русского слуха деревьев – мирт и терпентин, заменяются на пинии (и всего один раз). Признание Мелисинды более эмоционально и взволнованно, «разговоры» под сенью деревьев заменены порывом «души», что ощущается как более поэтическое и возвышенное состояние.  Взор мечтающей принцессы и ее душа обращаются к «куполу неба синего», то есть в область высокого, недостижимого, где «разговор» двух влюбленных только и возможен (а не просто под кронами деревьев).</p>
Пример 9	

В заключительной сцене Ростан использует прием контрапункта, который передает и Щепкина-Куперник: признания в любви Мелисинды и пылкие речи Рюделя сочетаются с молитвой брата Трофимия, сливаясь таким образом в единый хор, величественный гимн, посвященный Любви и Богу:

«La Princesse Lointaine»	«Принцесса Греза»
<p><b>Joffroy</b>  Parlez, parlez !  Говорите, говорите!  <b>Frère Trophime</b>  ...ex omnibus periculis...  {От всех опасностей (лат.).}</p> <p><b>Méïissinde</b>  Et lorsque je marchais entre les sveltes lys,  И когда я ходила среди стройных лилий,  Et qu'un d'eux, s'inclinant, semblait me faire  signe,  И когда одна из них, наклоняясь, будто подавая мне  знак,  Comme il me paraissait le seul confident digne  Что она – единственная достойная свидетельница  D'un amour si royal que le nôtre, et si blanc...  Любви такой королевской, как наша, и такой  чистой...  Je confiais que je vous aime au lys tremblant !  Я поверяла, что я вас люблю, дрожащей лилии!</p>	<p><b>Жофруа</b>  <u>О, говори... о, говори... молю я...</u></p> <p><b>Брат Трофимий</b>  <i>Ex omnibus periculis...</i> {От всех опасностей  (лат.).}</p> <p><b>Мелисинда</b> (в сторону)  О боже!  (Жофруа.)  Когда я шла среди прекрасных лилий  И тихо мне одна из них кивала  Своей головкой, точно намекая,  Что поняла любовь моей души,  Я думала, что лишь она достойна  Узнать любви прекрасной нашей тайну,  И царственной и чистой, как она;  И лилии тогда я поверяла,  Что я тебя люблю!</p>

(p. 95)	(с. 148)  В подчеркнутом высказывании видно, что переводчица стремится передать прерывистость голоса взволнованного, умирающего на руках у возлюбленной Жофруа.
---------	---

Пример 10

Речь Мелисинды звучит тоже как своеобразная молитва к Богу, посланницей которого она ощущает себя теперь. С ее именем на устах матросы отправятся сражаться за Крест. Многозначительными становятся финальные слова принцессы и брата Трофимия:

«La Princesse Lointaine»	«Принцесса Греза»
<p><i>Mélessinde</i>, reculant vers sa galère (отступая к своей галере)  <u>Adieu ! ne pleurez pas, – car je vais vers le calme.</u>          Прощайте! Не плачьте, так как я иду к покою,  <u>Et je connais enfin quel est l’essentiel !...</u>          И я узнала наконец, что есть самое главное!..</p> <p><i>Frère Trophime</i>, s’agenouillant devant le corps de Joffroy (становясь на колени перед телом Жофруа)  <u>Oui, les grandes amours travaillent pour le ciel.</u>          Да, великие истории любви трудятся для неба.          (p. 98)</p>	<p><i>Мелисинда</i> (идя к своей галере)  <u>Прощайте же! Не плачьте обо мне,</u>  <u>Друзья мои, найду я в тишине</u>  <u>Покой и мир сердечный, просветленный;</u>  <u>Былая жизнь ничтожна и пуста...</u>  <u>Воскресла я душою обновленной</u>  <u>И поняла, что значит красота!</u></p> <p><i>Брат Трофимий</i> (опускаясь на колени перед телом Жофруа)          Да, Господи! Великая любовь  <u>Есть лучший перл в сокровищнице неба!</u>          (с. 152)</p> <p>В переводе используется метафора, тогда как в оригинале значение любви опять понимается «конкретно» и приземленно. Кроме того, высказывание Мелисинды в переводе выглядит более эмоциональным и пылким, значительно расширенным Щепкиной-Куперник. Переводчица, устами героини, говорит о своем понимании «самого главного» – о Красоте, о которой уже неоднократно упоминалось в пьесе (см. пример 8), и не просто о «понимании» разумом сути вещей, но о духовном воскрешении Мелисинды. Заключительная реплика брата Трофимия, являющаяся поэтичным итогом столь романтической пьесы Ростана, тоже приобретает возвышенность, совсем иную, «нематериальную», тональность, исключается «приземленность», которая присутствует в лексическом значении глагола travailler (работать).</p>

Пример 11

Что касается финальной фразы брата Трофимия, то примечательной становится очередная переводческая вольность Щепкиной-Куперник. Эта же фраза уже встречалась в пьесе и раньше, но там ее смысл не был изменен, хотя и был расширен, что кажется обоснованным после рассмотрения предыдущего примера:

«La Princesse Lointaine»	«Принцесса Греза»
<p><b>Frère Trophime</b> &lt;...&gt; <u>C'est pour le ciel que les grandes amours travaillent.</u> Это для неба трудятся великие истории любви. (р. 10)</p>	<p><b>Брат Трофимий</b> &lt;...&gt; Поверьте мне: <u>великая любовь,</u> <u>К кому б она в душе ни зародилась,</u> <u>Работает всегда на пользу неба!..</u> (с. 39)</p>
Пример 12	

Из Прекрасной Дамы-вдохновительницы, символа Идеала Мелисинда превратилась в Прекрасную Даму-покровительницу, которая «воскресла» обновленную душою и «поняла, что значит красота»<sup>258</sup>. Неслучайно, говоря о пьесе «Принцесса Греза» (правда, во французском ее оригинале), Эмиль Риппер писал о том, что «иллюзия должна служить делу»<sup>259</sup>. Понять, что значит красота, пытались и русские символисты. Самым ярким средоточием и раскрытием идей, заложенных в пьесе, явилось их творчество, например, можно говорить о влиянии прозвучавшего мифа о Поэте и его поклонении Прекрасной Даме на формирование образности А.А. Блока<sup>260</sup>, у которого в драме «Роза и Крест» (1912-1913) также фигурирует рыцарь-поэт Бертран де Борн, а мотив любви «издалека» возникает в сборниках «ANTE LUCEM» (1898-1900), «Стихи о Прекрасной Даме» (1901-1902), «Распутья» (1902-1904). Во многом вдохновленные поэтичными образами и возвышенными настроениями пьесы, они «отправились» на поиски Дамы-покровительницы, создавая различные вариации этого образа в своих произведениях. Для них созданная Ростаном и Щепкиной-Куперник «сказка» оказалась абсолютно

<sup>258</sup> Там же. С.152.

<sup>259</sup> Ripert E. Edmond Rostand, sa vie et son oeuvre. P. 55.

<sup>260</sup> О символах и образах мифологии А.А. Блока см.: Колобаева Л.А. Русский символизм. М.: Издательство Московского университета, 2000. С. 155-195.

необходимой. Критик Ю.Д. Беляев писал: «Это было время опьянения поэзией. Нет нужды, что в ее неоромантическом составе чувствовалась примесь мускуса и других пряностей – в общем она составляла сладкий и давно желанный дурман»<sup>261</sup>. Воплотившись в творчестве, она стала частью их художественного мирозерцания, одновременно обусловив принципы построения собственной жизни. Таким образом, созданные Щепкиной-Куперник в переводе образы и поэтические строки способствовали упрочению особого настроения и мировидения, которые были адекватны новым веяниям культуры рубежа веков<sup>262</sup>.

---

<sup>261</sup> Беляев Ю.Д. Л.Б. Яворская: Критико-биографический этюд. (Наши артистки. Выпуск 2). СПб.: Труд, 1900. С. 13.

<sup>262</sup> Спектакль по пьесе «Принцесса греза» в переводе Т.Л. Щепкиной-Куперник ставился и в конце XX в.: в 1996 г. в Российском академическом Молодежном театре в Москве.

## § 2. 2. *Сирано де Бержерак – идеальное воплощение поэта*

Пьеса «Сирано де Бержерак» стала третьей переведенной Щепкиной-Куперник пьесой Ростана. Парижская премьера состоялась 27 сентября 1897 г. в театре Порт-Сен-Мартен и имела оглушительный успех. На следующий день в газете «l’Echo de Paris» Анри Бое писал: «Вчера <...> перед восторженной публикой большой героико-комический поэт занял свое место в современной литературе; и это место не просто одно из первых среди королей поэтического сентиментального и оригинального слова, но единственное первое. <...> У него есть идея, поражающая металлическим звуком выразительности; у него есть воображение и образ, которые возносятся, подобно разноцветной птице; у него есть ум, который передается публике посредством яркого слова; у него есть мастерство, изящества которого восхитительны и очаровательны; у него есть сила и чувствительность, изобилие и многообразие, фантазия и остроумие, волнение и взрывы смеха, плюмаж и маленький голубой цветок. У него есть страсть, действие и блестящая техника»<sup>263</sup> [перевод мой. – Д.Я.]. Однако до этого триумфа сам Ростан сомневался в успехе. Переубедил его во многом актер Коклен, выступивший в главной роли, поэтому во французском издании пьесы «Сирано де Бержерак» присутствует посвящение автора<sup>264</sup>: «Душе Сирано я хотел бы посвятить эту поэму. Но поскольку она переселилась в Вас, Коклен, я и посвящаю произведение Вам»<sup>265</sup> [перевод мой. – Д.Я.], хотя

---

<sup>263</sup> Henry Bauër, l’Echo de Paris, 28 septembre 1897. Цит. по: Rostand E. Cyrano de Bergerac / Ed. pres., annotée et comment. par Patrice Pavis. Paris: Larousse, 1991. P. 338.

«Hier, sur la scène de la Porte-Saint-Martin, devant le public transporté d’enthousiasme, un grand poète héroï-comique a pris sa place dans la littérature contemporaine ; et cette place n’est pas seulement l’une des premières parmi les princes du verbe lyrique sentimental et fantaisiste, c’est la première. <...> Il a l’idée frappée dans le métal sonore de l’expression ; il a l’imagination et l’image qui s’envolent comme un oiseau versicolore ; il a l’intelligence qui se communique à la foule par un verbe éclatant ; il a l’art dont les délicats sont ravis et charmés ; il a la force et la sensibilité, l’abondance et la variété, la fantaisie et l’esprit, l’emotion et l’éclat de rire, le panache et la petite fleur bleue. Il a la flamme, l’action et la virtuosité ».

<sup>264</sup> Это посвящение вновь возникнет в переиздании пьесы «Сирано де Бержерак» в переводе Е.В. Баевской. См.: Ростан Э. Сирано де Бержерак / Сост., пер. и примеч. Е.В. Баевская, М.Д. Яснов. Отв. ред. Е.Г. Эткинд. СПб.: Наука, 1997. С. 7.

<sup>265</sup> Rostand E. Cyrano de Bergerac / Introd., notes, bibliographie et chronologie par Willy de Spens. Paris: Flammarion, 1990. P. 29.

«C’est à l’âme de CYRANO que je voulais dédier ce poème. Mais puisqu’elle a passé en vous, COQUELIN, c’est à vous que je le dédie».

незадолго до премьеры Ростан говорил ему: «Простите! Ах, простите меня, мой друг, за то, что я Вас вовлек в эту гибельную авантюру»<sup>266</sup> [перевод мой. – Д.Я.].

Ростан признавался, что фигура Сирано пленила его еще в детстве из-за контраста души и внешности. Следуя романтической традиции, писатель берет за основу сюжет, многократно обработанный до него даже во французской литературе: любовь «чудовища» к «красавице». «Чудовище» (как герой) – физически некрасивый, нездоровый человек (порой даже имеющий звероподобный облик), ставший таким по воле волшебных сил (проклятие, наказание и т. д.), но с добрым, благородным сердцем, способный на сильные чувства и самопожертвование; а «красавица» (как героиня) воплощает не только внешнюю, физическую красоту, но и духовную. Именно в данном противопоставлении красоты – уродства писатели черпали свои драматические сюжеты, начиная со времен античности (миф об Амуре и Психее, «Золотой осел» Апулея и др.). Всепобеждающая сила любви помогает героям преодолеть преграды на пути к счастью, проклятие снималось, и заколдованный герой становился прекрасным принцем. Также стоит вспомнить о сказке «Рике с хохолком» (1697) Шарля Перро, представившим свой вариант данного сюжета.

Популярное название «Красавица и Чудовище» сюжет приобрел благодаря литературной сказке. Новелла «Красавица и Зверь» парижской аристократки мадам Габриэль-Сюзанной Барбо де Вильнев (Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve; 1695-1755) являлась первой опубликованной версией данной сказки, вышедшей в 1740 г. в сборнике новелл «La Jeune Americaine et les Contes Marins» («Юная американка, или Истории, рассказанные в море»). Позднее «Красавица и Зверь» была переработана другой французской сочинительницей – мадам Жанной-Мари Лепренс де Бомон (Jeanne-Marie Le Prince de Beaumont; 1711-1780). Именно ее версия

---

<sup>266</sup> Rostand E. *Cyrano de Bergerac* / Ed. pres., annotée et comment. par Patrice Pavis. P. 9.  
«Pardon ! Ah ! pardonnez-moi, mon ami, de vous avoir entraîné dans cette désastreuse aventure !».

«Красавицы и Чудовища» («La Belle et la Bête») стала известной и «классической», которая впоследствии явилась основой не только для других произведений (как например, сказка «Аленький цветочек» С. Аксакова), но и для музыкальных и театральных постановок и кинолент.

Для романтиков история «Красавицы и Чудовища» стала настоящим источником вдохновения. «Чудовище» явилось, пожалуй, самым ярким показателем столь важной для романтизма идеи двойничества, расколотости личности, трагического несоответствия «внешнего» и «внутреннего», тела и души. Возникновение чувства любви между такими героями, которая, на первый взгляд, обречена на гибель, казалась романтикам с их верой в сильную, волевою личностью лучшим подтверждением победы Идеального, Прекрасного, надтелесного в человеке.

В. Гюго – глава и теоретик французского романтизма – тоже по-своему обрабатывает данный сюжет в шедевре исторического романа «Соборе Парижской Богоматери» («Notre Dame de Paris»; 1831 г.). Но Ростану нужна была уже принципиально иная интерпретация данной любовной истории. Драматург усложняет основу бродячего сюжета. Как и Гюго, он отказывается от вмешательства злых сил. Его Сирано не наделяется обезображенной внешностью человека-животного, а только одним физическим недостатком – большим, уродливым носом. Но при этом будущий «прекрасный принц» заключен не в самом Сирано, а в его друге-сопернике Кристиане де Невилете. Таким образом, характер главного героя как бы раздваивается: двойственность заключается не только в нем (несоответствие духовной и телесной красоты), но и в существовании другого «прекрасного» героя, заключенного роковым образом не в отталкивающей «оболочке», а вне ее, в другом человеке, в свою очередь обладающим недостатками – глупостью, приземленностью переживаний. При этом характер главной героини тоже претерпевает существенные изменения. Роксана умна, обладает внутренней целостностью и гармоничностью, отличается от своего окружения; она по-настоящему влюбляется не в телесное, внешнее, а в душу, в благородное,

возвышенное сердце. Но проблема заключается в том, что это сердце она ошибочно «вкладывает в грудь» не того человека, а когда узнает об истинном положении вещей, то уже совершенно не задумывается о красоте или уродстве тела, в котором бьется это сердце.

Любовный треугольник Сирано-Роксана-Кристиан нельзя понимать, как любовный треугольник в привычном для нас смысле. Было бы неправильно утверждать также, что в данном случае Роксане нужно было выбирать между «душой» (Сирано) и «телом» (Кристианом). У Ростана, как и вообще у романтиков, нет однозначного понимания человеческой природы. Кристиан отнюдь не лишен души, способности любить, но телесное в нем довлеет над духовным. Личность Сирано тоже понимается неоднозначно: он не просто мечтательный поэт, сочиняющий пылкие письма своей возлюбленной, улетающий за своей поэтической музой в заоблачные дали, но он является и деятельной натурой, пытающийся решать «земные» проблемы, обладает физической силой и храбростью, которые проявляются в многочисленных дуэлях и на поле боя. Сирано многообразно талантлив (поэзия, музыка, физика), он облагораживает мир вокруг себя, делает его лучше. Герой будто бы был послан, чтобы каждый день доказывать человечеству необходимость жить не вполсилы, отвечать за свои поступки и бояться только одного – угрызений совести.

Кристиан видел в Роксане прекрасную, умную женщину и мог предложить ей только «земное» счастье: дом и семью. Для Сирано Роксана никогда не была просто человеком, он любил в ней и ее красоту, и ее ум, и свою собственную мечту, которую создал; любовь Сирано возвышала его самого, делая Поэта проводником между миром земным и идеальным, доступным только романтикам и мечтателям.

Имя ростановского Сирано де Бержерака стало нарицательным, как и имя Дона Кихота, Д'Артаньяна, Дона Жуана... Однако за удивительным героем Ростана стоял реальный прототип, живший в XVII в. Но слава Сирано театрального затемнила в нашей памяти Сирано де Бержерака, человека и

писателя яркого и незаурядного. Помимо Сирано, многие герои пьесы Ростана также имели своих прототипов<sup>267</sup>.

Текст пьесы был получен Щепкиной-Куперник в конце января, а премьера была назначена на 10 февраля 1898 г. в Суворинском театре. Таким образом, на перевод пьесы, уже с триумфом шедшей в Париже, для бенефиса Л. Яворской, где Сирано играл Я.С. Тинский, а Роксану – сама Яворская, у переводчицы было всего десять дней.

Свою работу Щепкина-Куперник начала в Петербурге в квартире Яворской, но условия для работы из-за постоянного потока посетителей были совершенно неприемлемы. Тогда писательница приняла решение уехать в Москву, где остановилась для работы у своего друга, «дяди Левы», Л.М. Родионова. Вот как вспоминала об этом времени Щепкина-Куперник: «Я приходила к десяти часам утра в его скромный кабинетик, где все было для меня приготовлено: на письменном столе бумага, чистые перья (тогда я не знала машинки), вазочка со свежими ландышами, любимые конфеты... И воцарялась полная тишина»<sup>268</sup>. Так переводчица работала весь день. В одиннадцать часов дядя Лева мчался на вокзал к курьерскому поезду, отходившему в двенадцать часов. В Петербурге рукопись переписывали и тут же раздавали актерам для репетиций.

Работа над переводом шла довольно успешно, Щепкина-Куперник с головой погрузилась в мир произведения, но проблемы возникли с четвертым актом, где описывается осада Арраса. Тут знаний разговорного языка оказалось недостаточно, потребовалось знание военной лексики. Сжатые сроки, нервное перенапряжение сказались на здоровье писательницы. Она расплакалась над рукописью со словами: «Не могу больше!»<sup>269</sup>. Тогда приятельница дяди Левы дала ей успокоительное, и после отдыха Щепкина-Куперник взялась за работу с удвоенной силой, закончив перевод на два дня раньше назначенного.

---

<sup>267</sup> Подробнее об этом см.: Rostand E. *Cyrano de Bergerac* / Introd., notes, bibliographie et chronologie par Willy de Spens. P. 303.

<sup>268</sup> Щепкина-Куперник Т.Л. Из воспоминаний. С. 59.

<sup>269</sup> Там же. С. 60.

Успех постановки в щепкинском переводе, наверное, можно сравнить с успехом этой пьесы во французском театре: «Газеты писали о блеске стиха, отмечали, что пьеса имела успех “главным образом благодаря переводу”, называли пьесу “лучом истинной поэзии”»<sup>270</sup>.

Своей громкой славе переводчицы писательница была обязана и встрече с М. Горьким. При знакомстве, узнав, что перед ним Татьяна Львовна, Горький высказал свою высокую оценку, указав, что по-русски текст звучит так же хорошо, как, вероятно, и по-французски. Щепкина-Куперник смутилась и попыталась возразить, на что Горький ответил: «... Ну, для русского уха, может быть, ваш перевод и приятнее звучит. Особенно это место у вас хорошо, когда Сирано говорит о своем полке:

Мы все под полуденным солнцем

И с солнцем в крови рождены!

– Это солнце в крови – чертовски хорошо!»<sup>271</sup>.

Растерявшаяся Щепкина-Куперник не смогла сознаться Горькому, что это «солнце» ее собственная выдумка, не имеющая к Ростану никакого отношения. И подобных «вольностей», надо признать, переводчица позволила себе немало.

Похожей оценки пьесы придерживался и Л. Андреев. Своими ощущениями после просмотра спектакля он поделился в одном из очерков: «Почему в эту кроткую, тихую ночь все, что видели мои глаза: улица, залитая электрическим светом, наглые лихачи, кричащие, смеющиеся и взаимно продающиеся люди казались мне какой-то невероятной, дикой и смертельно ужасной ложью, а выдуманный, несуществующий театральный Сирано, на глазах публики снявший свой роковой нос, – единственной правдой жизни? <...> Колеблются старые ноги, дрожит рука, уже стиснутая железным объятием смерти, но шпага, орошенная черной кровью негодяев, сверкает победным светом и до последнего движения не изменяет великому

---

<sup>270</sup> Цит. по: Щепкина-Куперник Т.Л. Из воспоминаний. С. 61.

<sup>271</sup> Там же. С. 64.

сердцу, которому изменило все: счастье, любовь и сама жизнь. Дорогу гасконским дворянам!»<sup>272</sup>.

В «Новом времени» 11 февраля 1898 г., на следующий же день после премьеры, появилась рецензия за подписью Орест, где отмечалось и качество перевода: «Рифмы у ней льются с непринужденностью изумительной, и перевод необыкновенно близок к оригиналу, большею частью даже строка в строку. При этом у ней яркая способность овладевать *духом* [курсив мой. – Д.Я.] подлинника, олицетворять автора, как олицетворял знаменитый дед ее лица Мольера. <...> Госпожа Щепкина может снискать себе весьма почтенное имя на поприще переводчика. Это талант несомненный, и при вдумчивости и труде она передаст и произведения более трудные, чем поэзия Ростана»<sup>273</sup>. Этот восторженный отзыв можно считать отчасти пророческим.

Наверное, если бы Эдмон Ростан был русским, он и сам, не колеблясь, подписался бы под щепкинским переводом. И главное тому подтверждение, что, совершенно не владея русским языком, Ростан выучил наизусть несколько строк из перевода «Сирано де Бержерака» и с гордостью их декламировал. Это только подтверждает, что оригинал пьесы попал в руки настоящего художника слова, подарившего ростановскому произведению на русском языке второе рождение<sup>274</sup>.

Комическое, ироническое, смешное, связанное с игрой слов или определенными ситуациями, в языковой картине мира какого-либо народа, является, пожалуй, одной из самых сложных переводческих проблем. Ведь здесь мало передать смысл высказывания или ситуации, который при

---

<sup>272</sup> Андреев Л. Москва. Мелочи жизни // Курьер. 1900. № 258 / Электронный ресурс. Режим доступа: [http://az.lib.ru/a/andreew\\_1\\_n/text\\_2030.shtml](http://az.lib.ru/a/andreew_1_n/text_2030.shtml) (Дата обращения: 13.03.2014).

<sup>273</sup> Цит. по: Мокульский С.С. Мастер драматического перевода. С. 578.

<sup>274</sup> Слова благодарности за талантливый перевод «Сирано де Бержерака» выскажет поэт Евг. Евтушенко в стихотворении «Татьяна Кувырком»:

Вы жили озорно,  
Лишь перед смертью скушно,  
А вот за Сирано  
Спасибо вам, Танюша.

Цит. по: Евтушенко Е. Татьяна Кувырком (Т.Л. Щепкина-Куперник) // Поэт в России – больше, чем поэт. Десять веков русской поэзии: Антология: В 5 томах / Авт. и сост. Е. Евтушенко. М.: Русский мир, 2013 / Электронный ресурс. Режим доступа: [http://www.peoples.ru/art/literature/poetry/national/tatiana\\_schepkina-kupernik/](http://www.peoples.ru/art/literature/poetry/national/tatiana_schepkina-kupernik/) (Дата обращения: 21.01.2014).

буквальном переводе, не дающем ассоциативную цепочку, скорее всего, вряд ли в состоянии, а тем более вызвать нужную реакцию; необходимо, чтобы смешное «выстрелило», совпало с ментально-культурными особенностями иноязычного читателя. Каждому переводчику приходится самому справляться с этими трудностями. Если говорить о *смешном* у Ростана, то юмором пронизано все его произведение. Смех, добродушная шутка присущи всем положительным героям пьесы, являются как бы их неотъемлемым качеством. Способность относиться с юмором к опасности, лишениям и к самому себе является одной из важных черт характера самого Сирано, который, даже умирая, способен шутить. Ростан, а вслед за ним и переводчица, ставя серьезное рядом с незначительным, добивается комического эффекта. Это можно наблюдать в сравнениях (Сирано называет Монфлери «полной луной» и на третьем ударе в ладоши ждет «затмения»; I, явл. 4, с. 191), в сочетании несочетаемого (поэзия и кулинария в рецепте приготовления миндального печенья Рагно; II, явл. 5, с. 243), в ситуации, когда один герой знает то, что другому неизвестно (Роксана, восхваляющая перед Сирано его же собственные стихи и утверждающая гениальность Кристиана; III, явл. 1), или когда рядом с серьезными событиями или словами оказываются бытовые явления: объяснение Роксаны и Сирано в кондитерской Рагно, где решаются судьбы главных героев, и явление дуэньи с несоответствующей происходящему разговору жалобой:

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
----------------------	----------------------

<p><b>Cyrano</b> Vite, Быстро, Vite, on lance son coeur !.. Mais ma pauvre petite ... Быстро, бросаем свое сердце!.. Но моя бедная крошка ... <b>La Duegne</b>, ouvrant la porte du fond (открывая дверь в глубине сцены). J'ai fini les gateaux, monsieur de Bergerac<sup>275</sup> ! Я закончила с пирожками, мсье де Бержерак! (р. 74)</p>	<p><b>Сирано</b> Итак, сей юный лев пленил мою Роксану?.. Но... <b>Дуэнья</b> (показываясь в дверях). Сударь! Пирожков нет больше у меня! Я все доела их<sup>276</sup>. (с. 254)</p>
Пример 1	

Или вот пример того, как можно смешно выйти из неловкого положения, используя только свое остроумие:

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
<p><b>Le Vicomte</b> Maraud, faquin, butor de pied plat ridicule. Негодяй, болван, бестактный нелепый грубиян. <b>Cyrano</b>, otant son chapeau et saluant comme si le vicomte venait de se presenter (снимая шляпу и приветствуя так, как если бы виконт только что представил самого себя). Ah ?.. Et moi, Cyrano-Savinien-Hercule De Bergerac. Ах?.. А я – Сирано-Савиньен-Эркюль Де Бержерак. (р. 35)</p>	<p><b>Вальвер</b> Мошенник, негодяй, бездельник, плут, дурак! <b>Сирано</b> (снимая шляпу и кланяясь, как если бы Вальвер представил ему себя). Вот как? Рад вас узнать: а я – Де Бержерак, Савиний-Сирано-Эркюль! (с. 204)</p>
Пример 2	

В отношении композиции Щепкина-Куперник сохраняет принципиальное деление пьесы на пять больших актов и далее на явления (les scènes), не меняя их количество и последовательность.

Критики тех лет ставили в заслугу Ростану выразительность и «легкость» стихов. При переводе Щепкина-Куперник стремилась передать эту особенность звучания, используя (преимущественно):

<sup>275</sup> Здесь и далее при анализе пьесы «Сирано де Бержерак» французский текст с указанием страниц цит. по: Rostand E. Cyrano de Bergerac // In Libro Veritas. Collection Théâtre / Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.inlibroveritas.net/oeuvres/3078/cyrano-de-bergerac> (Дата обращения: 03.09.2014).

<sup>276</sup> Здесь и далее при анализе пьесы «Сирано де Бержерак» русский текст с указанием страниц цит. по: Ростан Э. Сирано де Бержерак: Пьесы [Пер. с фр. Т. Щепкиной-Куперник; предисл. и примеч. А. Михайлова]. М.: Эксмо, 2007. 800 с. (Библиотека всемирной литературы).

– ямб в качестве стихотворного размера (вместо александрийского стиха):

**Роксана**  
 Никто б не мог сказать изящней и умней  
 Всего, что мило так душе моей, –  
 Тех тонких пустячков, что нежно, мимолетно,  
 Как легкий поцелуй, так обжигают ум.  
 (с. 292)

Пример 3

– парную рифмовку:

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
<p><b>Cyrano</b>, très poli                      Si cette Muse, à qui, Monsieur, vous n'êtes  <u>rien</u>,                      Если эта Муза, перед которой вы, Мсье, ничто,                      Avait l'honneur de vous connaître, croyez <u>bien</u>                      Имела честь вас знать, поверьте,                      Qu'en vous voyant si gros et bête comme une  <u>urne</u>,                      Что, вас увидев, такого толстого и пустого, как урна,                      Elle vous flanquerait quelque part son  <u>cothurne</u> .                      Она б в вас запустила куда-нибудь своим котурном.                      (р. 24)</p>	<p><b>Сирано</b>, очень вежливым тоном                      Нет, сударь! Если бы пленительная <u>муза</u>, –                      С которой нет у вас, поверьте мне, <u>союза</u>, –                      Имела честь вас знать, наверное, она,                      Увидев корпус ваш, под стать пузатым  <u>урнам</u>,                      В вас запустила бы немедленно <u>котурном</u>.                      (с. 188)</p>

Пример 4

Щепкина-Куперник стремилась к передаче синтаксических конструкций:

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
<p><b>Ligniere</b>  <u>C'est moi qui pars</u>. J'ai soif! Et l'on m'attend                      Это я, который уходит. У меня жажда! И с ней меня                      ждут                      Dans des tavernes !                      В тавернах!                      (р. 16)                      *Это так называемая «выделительная конструкция»                      (Mise en relief), в данном случае служит для                      выделения подлежащего moi (я).</p>	<p><b>Линьер</b>  <u>Вот я так ухожу!</u> Меня зовет таверна!                      Я пить хочу!                      (с. 178)</p>

Пример 5

Желанием сохранить интонацию Сирано, окрыленного надеждой на взаимное чувство, которая передается на письме знаками препинания,

объясняется следующий перевод. В данном случае Щепкина-Куперник усиливает волнение героя, который боится даже помыслить, не говоря уже о том, чтобы произнести, столь важные для него слова признания, заменяя вопросительный знак точкой, а глагол «сказать» словом «затем»:

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
<b>Cyrano</b> Vous venez jusqu'ici pour <u>me dire... me dire ?..</u> Вы пришли сюда, чтобы <u>мне сказать... мне сказать?..</u> (р. 70)	<b>Сирано</b> И вот пришли сюда... <u>затем... затем...</u> (с. 248)
Пример 6	

Можно выделить следующие различия:

– связанные, например, с изменением числа существительных и прилагательных, обусловленных требованиями русского языка:

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
les coins sombres (Pl.) – темные углы dans des tavernes (Pl.) – в тавернах	темный уголок (Sg.) таверна (Sg.) (см. Пример 4)
Пример 7	

– связанные с частичным изменением значения внутри конструкции:

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
<u>la parterre est vide</u> партер пуст (есть пустой) (р. 3)	<u>пустота</u> в партере (с. 158)
Пример 8	

Замены, связанные с изменениями более значительными (добавлениями и вставками в текст), обусловлены:

– стремлением создать ощущение большей эмоциональности, «театральности» высказывания. Так, простой ответ из одного предложения заменяется ответом-восклицанием из четырех:

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
<b>Deuxieme cavalier</b> Je ne pleure pas ! Я не плачу! (р. 3)	<b>Второй кавалер</b> Ну, ты! Какие тут Билеты? У меня здесь место даровое. Когда же я плачу?

	(с. 157)
Пример 9	

– отсутствием традиции присвоения в тексте публике, народу, залу, то есть любой большой группе лиц, представленных как единый участник, статуса персонажа:

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
<i>La Salle</i> , acclamant l'ascension du premier lustre allumé (бурно приветствуя поднятие первой зажженной люстры). <u>Ah!</u> (р. 8)	<b>Публика</b> приветствует поднятие к потолку первой зажженной люстры. (с. 164)  Реплики включаются в ремарки.
Пример 10	

– желанием не нарушать ритмический строй и рифму. Добавление персонажам реплик, не имеющим аналога в оригинале:

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
<i>Le portier</i> Mais... Но... <i>Deuxieme cavalier</i> Je suis mousquetaire. Я мушкетер.  _____  <i>Premier cavalier</i> , au deuxieme (второму). On ne commence qu'à deux heures... Начинают только в два часа... (р. 3)	<b>Привратник</b> Но как... <b>Второй кавалер</b> Я <u>мушкетер!</u>  <b>Привратник</b> <u>Вот вам и денежки!.. Хоть не пускай в партер!..</u>  <b>Первый кавалер</b> (второму). Начало в два часа... (с. 158)
Пример 11	

И вставка целых фрагментов:

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
<i>Le deuxieme</i> Avec un hameçon. С рыболовным крючком. <i>Premier page</i> On pourra de là-haut pecher quelque perguque. Можно будет сверху выудить какой-нибудь парик.  _____  _____  _____	<b>Второй паж</b> Да, и крючок со мной. <b>Первый паж</b> Отлично: будем ловки, И, верно, не один мы выудим парик. <b>Третий паж</b> <u>Пойдемте все наверх.</u> <b>Второй паж</b> <u>Сейчас идем.</u> <b>Игрок</b>

<p><i>Un tire-laine</i>, groupant autour de lui plusieurs hommes de mauvaise mine (собирая вокруг себя нескольких мужчин с подозрительной наружностью). Or ça, jeunes escrocs, venez qu'on vous éduque ... Итак, юные мошенники, подойдите, чтобы вас научили... (р. 5)</p>	<p><i>Туз пик!</i> <b>Карманный вор</b> (собрав вокруг себя несколько подозрительных личностей). Итак, о юные мошенники, вниманье... (с. 161)</p>
Пример 12	

– потребностью усилить в пьесе романтическую направленность, усилить «трубадурское» начало. Щепкина-Куперник убирает то, что ему не соответствует: реплика возмущенной дамы, не разделяющей дерзость Сирано, заменяется восхищением перед лихачеством героя:

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
<p><b>Cyrano</b> Voulez-vous me preter, Monsieur, votre machoire? Хотите ли мне одолжить, мсье, вашу челюсть? <b>Une dame</b>, dans les loges (в ложах). <u>C'est inouï !</u> Это неслыханно! (р. 25)</p>	<p><b>Сирано</b> Да, и прошу у вас, Не одолжите ли мне вашу челюсть? <b>Дама</b> (в ложе, к другой). <u>Ах, милая, да это просто прелесть!</u> (с. 189)</p>
Пример 13	

– необходимостью в первую очередь акцентировать возвышенную, поэтическую натуру Сирано (немного презрительное для русского человека «рифмоплет» в переводе заменен «талантливым писателем»), а потом уже указать на его ученость и удаль. С этой целью в тексте изменяется порядок перечисления качеств героя, а многократно повторяемое «и» создает впечатление того, что список этих достоинств можно оглашать долго:

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
<p><b>Le Bret</b>, avec tendresse . Ah ! c'est le plus exquis des etres sublunaires ! Ах! Это самый чудесный из всех людей (существ) в подлунном мире! <b>Ragueneau</b> <u>Rimeur !</u> <u>Рифмоплет</u> (стихоплет)! <b>Cuigy</b> <u>Bretteur !</u> Дуэлянт!</p>	<p><b>Ле Бре</b> (с чувством). Я не встречал людей прекраснее его. <b>Рагно</b> Помилуйте! <u>Талантливый писатель!</u> <b>Ле Бре</b> И <u>музыкант!</u> <b>Брисайль</b> И <u>физик!</u> <b>Кюижи</b></p>

<p><b>Brissaille</b>  <u>Physicien !</u>  Физик!  <b>Le Bret</b>  <u>Musicien !</u>  Музыкант!  <b>Ligniere</b>  Et quel aspect heteroclicte que le sien!  И какой вид причудливый у него!  (р. 13)</p>	<p>И <u>бретер!</u>  <b>Линьер</b>  <u>И ум его, как меч его, остер.</u>  Зато его костюм затейлив чрезвычайно,  И весь он выглядит совсем необычайно!  (с. 174)</p>
Пример 14	

– стремлением поэтизировать образ Роксаны. Для Прекрасной Дамы использование «пищевых» сравнений прозвучало бы снижено, приземленно, а «цветочное» сравнение создает совершенно другое восприятие как самого высказывания, так и образа Роксаны в целом:

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
<p><b>Roxane</b>  Vous m'offrez <u>du brouet</u> quand j'espérais <u>des crèmes !</u>  Вы мне предлагаете похлебку, когда я понадеялась на сливки!  (р. 120)</p>	<p><b>Роксана</b>  Даете вы <u>бурьян</u> взамен душистой <u>розы</u>.  (с. 307)</p>
Пример 15	

– намерением «облагородить» нелюбимое для русского читателя описание солдат-гасконцев. В тексте в словах Сирано присутствует явная ирония над гасконцами и над самим собой как их представителем, несоответствующая романтическому произведению в русском восприятии, но, что является вполне обычным для французского зрителя и вызывает нормальную реакцию, для менталитета русского человека неприемлемо. Представление о Воине, защитнике родины, должно быть иным. Щепкина-Куперник не только «снимает» ироническое восприятие, но и превращает гасконцев (за наименованием которых для русского человека, в отличие от французов, не стоит определенных устойчивых ассоциаций), верных подданных французского короля и своей страны, в служителей Музы, Лиры, идущих в бой с песнями, увлеченных Поэзией к высотам Геликона (символ поэтического вдохновения, место, где поэты, согласно мифу, черпали

вдохновение). Таким образом, в переводе представители даже такой «земной» профессии, как военнослужащие, оказываются опозитизированными, приближенными к «небесному» (владение даром художественного слова), что кажется оправданным и естественным в контексте пьесы, звучащей на русском языке, стремящейся к воспеванию сферы прекрасного – Поэзии. Примечательно, что пьеса «Сирано де Бержерак» в переводе Щепкиной-Куперник вышла со вторым названием – «Поэт»<sup>277</sup>. Оставь Щепкина-Куперник текст неизменным, в нашем восприятии не возник бы одухотворенный портрет Сирано и померк бы образ Прекрасной Дамы, способной изменить мужу, а сама Татьяна Львовна вряд ли бы получила за этот отрывок восторженный отзыв М. Горького, не догадавшегося о самой значительной ее переводческой вольности при работе:

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
<p><i>Cyrano</i>, faisant deux pas vers De Guiche, et montrant les cadets (делая два шага к Де Гишу и указывая на кадетов).  Ce sont les cadets de Gascogne  Это кадеты Гаскони  De Carbon de Castel-Jaloux ;  Карбона де Кастель-Жалу;  Bretteurs et menteurs sans vergogne,  Бретеры и лжецы бесстыдные,  Ce sont les cadets de Gascogne !  Это кадеты гасконцев!  Parlant blason, lambel, bastogne,  Говоря о гербе, гербовой связке,  Tous plus nobles que des filous,  Все более благородны, чем мошенники,  Ce sont les cadets de Gascogne  Это кадеты Гаскони  De Carbon de Castel-Jaloux  Карбона де Кастель-Жалу.  Oeil d'aigle, jambe de cigogne,  Глаз орла, нога аиста,  Moustache de chat, dents de loups,  Ус кота, зубы волка,  Fendant la canaille qui grogne,  Рассекая негодяя, который ворчит,  Oeil d'aigle, jambe de cigogne,  Глаз орла, нога аиста,  Ils vont, coiffes d'un vieux vigogne</p>	<p><i>Сирано</i>, делая два шага к де Гишу и указывая на гасконцев.  Дорогу – гвардейцам гасконским!  Мы дети одной стороны,  И нашим коронам баронским  И нашим мечам мы верны!...  Дорогу, дорогу гасконцам!  Мы юга родного сыны, –  Мы все под полуденным солнцем  И с солнцем в крови рождены!</p> <p>Война для нас – шутка, забава!  Мы все, как кипучая лава,  Как зной, как огонь, горячи;  Друзья наши – эти мечи,  А наша любовница – слава!...</p> <p>Но часто нас муза с собой  К высотам влечет геликонским,  И песни слагает герой,  Готовясь в губительный бой...  Дорогу гвардейцам гасконским!...  Мы смелы как львы на войне,  Но с дамами нежны и кротки.  За то нас и любят красотки  И сердце нам дарят оне!...</p>

<sup>277</sup> Ростан Э. Полн. собр. соч.: В 2 томах / Пер. с фр. Т.Л. Щепкиной-Куперник. Т. 1 С. 207.

<p>Они идут в шляпах из старой викуни,  Dont la plume cache les trous ! –  На которых перо скрывает дыры!..  Oeil d'aigle, jambe de cigogne,  Глаз орла, нога аиста,  Moustache de chat, dents de loups !  Ус кота, зубы волка!  Perce-Bedaine et Casse-Trogne  Протыкатель-Брюхо и Разбиватель-Морда –  Sont leurs sobriquets les plus doux ;  Их прозвища самые приятные;  De gloire, leur ame est ivrogne !  Гордые, но их душа пьяница!  Perce-Bedaine et Casse-Trogne,  Протыкатель-Брюхо и Разбиватель-Морда,  Dans tous les endroits ou l'on cogne  Во всех местах, где они сражаются,  Ils se donnent des rendez-vous...  Они назначают себе свидания...  Perce-Bedaine et Casse-Trogne  Протыкатель-Брюхо и Разбиватель-Морда –  Sont leurs sobriquets les plus doux !  Их прозвища самые приятные!  Voici les cadets de Gascogne  Вот кадеты Гаскони,  Qui font cocus tous les jaloux !  Которые делают рогоносцами всех ревнивцев!  O femme, adorable carogne,  О женщина, очаровательная кляча (потаскуха (!)),  Voici les cadets de Gascogne ! Que le vieil  epoux se renfrogne  Вот кадеты Гаскони! Пусть старый супруг  нахмурится,  Sonnez, clairons ! chantez, coucous !  Звоните, трубы! Пойте, кукушки!  Voici les cadets de Gascogne  Вот кадеты Гаскони,  Qui font cocus tous les jaloux !  Которые делают рогоносцами всех ревнивцев!  (р. 82)</p>	<p>Чуть с шумом и топотом конским  Появится пестрый отряд –  Их глазки восторгом горят.  Дорогу гвардейцам гасконским.  Советую искренно я:  Оэ! Берегитесь, мужья!  Дорогу гвардейцам гасконским!...  (с. 265)</p> <p>Чередование «о» и трубного «р», четко заданный ритм (использование анапеста) создает ощущение военного марша, усиливающего художественную изысканность монолога Сирано.</p>
--	--

Пример 16

Интересными для сравнения оказываются примеры перевода данного фрагмента пьесы, сделанного позднее В.А. Соловьевым, Ю.А. Айхенвальдом и Е.В. Баевской.

«Гимн гасконцев» (перевод В.А. Соловьева, 1938 г.)	«Гимн гасконцев» (перевод Ю.А. Айхенвальда, 1964 г.)	«Гимн гасконцев» (перевод Е.В. Баевской, 1984 г.)
<p><b>Сирано</b>  Я слушаюсь, мой капитан!  Представляя графу гасконцев,  которые невероятно нагло и  гордо покручивают усы,</p>	<p><b>Сирано</b>  Это гвардейцы-гасконцы  Карбона Капель Жалу.  В знак превосходства, в знак  первородства</p>	<p><b>Сирано</b> (делает два шага  навстречу де Гишу, указывает  на гвардейцев)  Это славные дети Гаскони  И Карбона Капель-Жалу.</p>

<p><i>прохаживаясь перед де Гишем.</i>          Это гвардейцы гасконцы          Карбона Кабель Жалу!          Лгуны, хвастуны и пропойцы,          Которые даже на <u>солнце</u>          Наводят кромешную мглу!          Это гвардейцы гасконцы          Карбона Кабель Жалу.          Ноги аистов, зубы их волчьи,          Как у кошек ангорских усы.          И красавицы падают молча          При виде подобной красы!          Ноги аистов, зубы их волчьи,          Как у кошек ангорских усы!          Дети черта! Разбитые морды!          Это – нежные их имена.          Но славою собственной горды          Дети черта! Разбитые морды!          Оскорбят ли их герцоги,          лорды –          Разочтутся со всеми сполна!          Дети черта! Разбитые морды!          Это – нежные их имена!          Это гвардейцы гасконцы          Карбона Кабель Жалу.          Лгуны, хвастуны и пропойцы,          Которые даже на <u>солнце</u>          Наводят кромешную мглу!          Это гвардейцы гасконцы          Карбона Кабель Жалу!<sup>278</sup></p> <p>Примечательно, что и Соловьев, и Айхенвальд постарались в переводах по-своему обыграть образ Солнца, отсутствующий в оригинале и с легкой подачи Щепкиной-Куперник возникший при описании солдат-гасконцев.</p>	<p>Шпагу отточат, словно иглу.          Метят клинками достать до  <u>Солнца</u> –          Меньшего мало гвардейцам-          гасконцам          Карбона Кабель Жалу.          Наглая рожа, подбитый глаз –          Прозвищ ласковой нет у нас.          Ходят как аисты, смотрят          орлами,          Кошачьи усы и волчьи клыки,          Перья на шляпе, ветер в          кармане,          Были бы шпоры – что каблучки!          Наглая рожа, подбитый глаз...          Кто из них друга в беде          предаст?          Кто разменяет честь на          червонцы?          Выставит враг на крутом валу          Войско несметное по числу –          Меньшего мало гвардейцам-          гасконцам          Карбона Кабель Жалу.          И рога носцы, словно быки,          Смотрят на нас исподлобья.          С легкой руки озорники          Жен у бедняг уводят.          Сладко целуют в темном          углу...          Все двоеженцы, все          троеженцы –          Меньшего мало гвардейцам-          гасконцам          Карбона Кабель Жалу<sup>279</sup>.</p>	<p>Кто в геральдике всех          изощренней?          Это славные дети Гаскони!          Кто идет, о победах трезвоня,          На врагов изрыгая хулу?          Это славные дети Гаскони          И Карбона Кабель-Жалу!</p> <p>Сколько блеску в гасконском          бароне!          Грозно шпага вздымает полу,          Шляпа в дырках, да честь не в          уроне...          Сколько блеску в гасконском          бароне!          Горд, как черт, не пойдет в          кабалу!          Сколько блеску в гасконском          бароне!          Грозно шпага вздымает полу.</p> <p>Жизнь их – стычки, попойки,          погони!          Будь в походе они иль в тылу,          Рвутся к славе и служат          короне!          Жизнь их – стычки, попойки,          погони,          Не сдержат никакой обороне          Этих дьяволов в бранном          пылу!          Жизнь их – стычки, попойки,          погони,          Будь в походе они иль в тылу!          А красотки питомцам Гаскони          Воссылать не устанут хвалу.          Рогачи, изнывайте в загоне!          А красотки питомцам Гаскони          Улыбнутся еще благосклонней,          Коль ревнивец надулся в углу.          А красотки питомцам Гаскони          Воссылать не устанут хвалу!<sup>280</sup></p>
--	---	--

Перевод пьесы «Сирано де Бержерак» В.А. Соловьев сделал в 1938 г. Произведение оказалось для него, скорее, основой для создания нового образа главного героя в духе 30-х гг. XX в. Соловьев, являвшийся по профессии драматургом, а не переводчиком, стремился усилить

<sup>278</sup> Цит. по: Ростан Э. Сирано де Бержерак: четыре перевода. Героическая комедия в пяти действиях в стихах / Пер. с фр. Т. Щепкиной-Куперник, В. Соловьева, Ю. Айхенвальда, Е. Баевской. Вст. статья И. Гуляевой. Сост. А. Григорьева. С. 297.

<sup>279</sup> Там же. С. 433.

<sup>280</sup> Там же. С. 568.

общественную проблематику пьесы. И.Б. Гуляева указывает на «явную героико-гражданственную тенденцию»<sup>281</sup> его перевода, что объясняется «временем, требовавшим героев и ставившим общественное выше личного»<sup>282</sup>. Перевод Ю.А. Айхенвальда был создан в 1964 г. специально для театра «Современник». Сам Айхенвальд считал созданное им произведение не столько переводом, сколько переложением, поскольку он значительно «переработал текст, исключил некоторые эпизоды, вложил новое содержание в отдельные монологи и сцены, добавил новые мотивы»<sup>283</sup>. Переводчик также старался сделать акцент на призвании главного героя и его поэтическом даре. Однако, в отличие от смысла, вкладываемого в представление о Поэте Щепкиной-Куперник, перевод Айхенвальда усиливал иное, выдвинувшееся на первый план на рубеже 50-60-х гг. понимание его роли, отразившееся в афоризме: «Поэт в России больше, чем поэт». В результате Сирано Айхенвальда превратился из исторического персонажа в советского интеллигента, который «обладал не только поэтическим талантом, но и ярко выраженной гражданской позицией»<sup>284</sup>. Е.В. Баевская, работая над переводом этой же пьесы в середине 80-х гг., ставила перед собой принципиально иную задачу. Возврат от вольных трактовок к оригинальному французскому тексту (воспроизведение стихов Ростана размером подлинника и «строка в строку») словно подводил итог вековой традиции осмысления пьесы «Сирано де Бержерак» в России. Исследователь С. Зенкин отдает предпочтение этому последнему по времени созданному переводу, считая, что «переводческая “отсебятина” делает текст не совсем аутентичным»<sup>285</sup> и «разжижает его более или менее банальными общими местами»<sup>286</sup>. Он предлагает сравнить перевод Т.Л. Щепкиной-Куперник, «с

---

<sup>281</sup> Гуляева И.Б. Русская судьба «Сирано де Бержерака» // Ростан Э. Сирано де Бержерак: четыре перевода. Героическая комедия в пяти действиях в стихах / Пер. с фр. Т. Щепкиной-Куперник, В. Соловьева, Ю. Айхенвальда, Е. Баевской. Вст. статья И. Гуляевой. Сост. А. Григорьева. С. 14.

<sup>282</sup> Там же.

<sup>283</sup> Там же. С. 18.

<sup>284</sup> Там же.

<sup>285</sup> Зенкин С. Новый и старый Сирано // Иностранная литература. 1999. № 3 / Электронный ресурс. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/3/zenkin.html> (Дата обращения: 01.10.2014).

<sup>286</sup> Там же.

театральной бесшабашностью уснащенный мишурой романтической риторики»<sup>287</sup>, и филологически точный перевод Е.В. Баевской, из которого «отжато все лишнее»<sup>288</sup>. Его главным достоинством, по мнению ученого, является следование французской литературной традиции, с присущими ей «четкой и экономной логикой, ясностью ума, доходящей до особого блеска в остротах и каламбурах»<sup>289</sup>, а также соблюдение «метрической дисциплины»<sup>290</sup> и «техники драматического александрийского стиха (парной рифмовки, цезур)»<sup>291</sup>.

Однако признавая безусловный вклад перевода Е. Баевской в почти вековую традицию осмысления пьесы «Сирано де Бержерак» в русской культуре и заслуженную положительную оценку С. Зенкина, а также отразившийся в нем особый филологический подход, выраженный в бережном отношении к оригинальному тексту, нельзя не учесть, что данному переводу предшествовали три другие переводческие версии. Наличие переводов Т.Л. Щепкиной-Куперник, В.А. Соловьева, Ю.А. Айхенвальда и Е.В. Баевской, ответивших на запросы отличных друг от друга эпох, только подтверждает значимость пьесы для русского читателя и зрителя, способного открывать все новые грани и смыслы роستانовского произведения. Указанные переводы можно сравнивать с точки зрения их качества, но обязательно памятуя о времени и условиях их создания. По этой причине не представляется принципиально важным в данной работе прибегать к подробному сравнению вольного и максимального приближенного к оригиналу переводов Щепкиной-Куперник и Баевской, поскольку первый явился необходимой и, пожалуй, единственно правильной для рубежа XIX-XX вв. трактовкой мифа о Поэте и Прекрасной Даме и неоромантической концепции Ростана.

---

<sup>287</sup> Там же.

<sup>288</sup> Там же.

<sup>289</sup> Там же.

<sup>290</sup> Там же.

<sup>291</sup> Там же.

Ему во Франции как автору и создателю пьесы и Татьяне Львовне Щепкиной-Куперник в России как переводчику (ведь если воспользоваться словами В.К. Тредиаковского, то «переводчик от творца токмо именем рознится»<sup>292</sup>) удалось создать яркие образы героев, которые стали символическими обозначениями определенных типов поведения в обеих странах. Возможно, задуманная как подражание, ставящая своей целью создание новой истории смешного рыцаря (как, например, история Дона Кихота), пьеса Ростана превратилась в подлинную трагедию талантливого человека и поэта Сирано де Бержерака.

Пять длинных актов пьесы являются неким зеркалом, отражающим взаимоотношения героев, их характеры, становление их личностей. Щепкина-Куперник стремилась сделать всех героев более одухотворенными, способными на глубокие переживания, избегая однозначного деления на отрицательных и положительных. Возможно, поэтому жалость у нас вызывает и раскаявшийся де Гиш, и поэт-пьяница Линьер. Начинаясь смешными словесными дуэлями, пьеса к пятому акту превращается из комедии в трагедию, и изменение этой общей тональности происходит на наших глазах.

Сирано де Бержерак не выходит из поля зрительского внимания на протяжении всей пьесы. Но это не значит, что он все время присутствует на сцене. Появление его подготовлено заранее. Впервые мы о нем узнаем из слов его друга-кондитера Рагно, который объясняет причину обязательного появления Сирано – в пьесе в Бургундском отеле задествован бездарный Монфлери, которому Сирано запретил в течение месяца играть в театре. Но не его бездарность причина ссоры Сирано с Монфлери и даже не оскорбление, нанесенное самому Сирано. Монфлери посмел бросить «нечистый» взгляд (!) на ту, которую Сирано почитает за ангела. И герой, как истинный благородный Рыцарь, вступается за даму своего сердца, не требуя огласки и благодарности:

---

<sup>292</sup> Цит. по: Рябова М.Ю. Теория художественного перевода в России (X – XX вв.). С. 3.

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
<p><b>Cyrano</b>, se levant (вставая)  Ce Silène,  Этот Силен,  Si ventru que son doigt n'atteint pas son nombril,  Такой пузатый, что его палец не достанет до пупка,  Pour les femmes encor se croit un doux peril,  В отношении женщин еще мнит себя приятной опасностью,  Et leur fait, cependant qu'en jouant il bredouille,  И им подмигивает, играя, бормоча,  Des yeux  de <i>carpes</i> avec ses gros yeux de grenouilles !..  Глазами <i>карпов</i> с огромными глазами лягушек!..  Et je le hais depuis qu'il se permit, un soir,  И я его ненавижу с тех пор, как он позволил себе, однажды вечером,  De poser son regard, sur celle... Oh ! j'ai cru voir  Остановить свой взгляд на той... О! мне представилось,  Glisser sur une fleur une longue <i>limace</i> !  Что скользит по цветку длинный <i>слизняк</i>!  (р. 43)</p>	<p><b>Сирано</b> (вставая).  А, видишь... Этому пузатому Силену  Пришло на ум, что он и молод и красив!  Как только выйдет он на сцену,  Лягушечьи глаза любовно устремив  В какую-нибудь ложу,  Влюбленную мерзавец корчит рожу.  Недели две тому назад  Посмел он обратить свой взгляд,  Карикатурно и любовно  Его вздымая к потолку,  На ту, к кому... Мне показалось, словно  <i>Улитка</i> проползла по дивному цветку!  И этого не мог снести я хладнокровно.  С тех пор, Ле Бре, его не терплю.  (с. 216)</p> <p>Переводчица старается убрать лишние  зооморфные сравнения («глаза карпа»  малопонятный образ для русского сознания), а  «длинного слизняка» заменяет менее  отталкивающей «улиткой».</p>
Пример 17	

Рагно обращается к Линьеру с вопросом о еще неизвестном нам герое (первое упоминание о Сирано):

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
<p><b>Ragueneau</b>, costumé de patissier endimanché,  s'avancant vivement vers Ligniere (в  праздничном костюме кондитера,  продвигается к Линьеру).  Monsieur, avez-vous vu <i>monsieur</i> de Cyrano ?  Мсье, вы видели мсье Сирано?  (р. 11)</p>	<p><b>Рагно</b> (в нарядном поварском костюме,  быстро подходит к Линьеру).  Простите, сударь мой, спрошу я вас одно:  Вы не видали здесь <i>поэта</i> Сирано?  (с. 169)</p>
Пример 18	

В переводе Щепкина-Куперник пытается акцентировать призвание Сирано: герой в первую очередь Поэт (а не мосье, дворянин, солдат), а это божественный дар, отличающий его от других. И данное отличие от изначального текста Щепкина-Куперник старается подчеркнуть неоднократно:

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
<b>Lignière</b>	<b>Линьер</b>

<p>En effet, cette tonne  Действительно, эта большая бочка  Va nous jouer ce soir le role de Phédon.  Придет нам играть этим вечером роль Федона.  Qu'importe à Cyrano ?  Так что за важность Сирано?  (р. 12)</p>	<p>Послушайте! Смешно!  Какие могут быть дела у этой бочки,  Что будет здесь сейчас на сцене плесть  веночки,  С <u>поэтом</u> Сирано?  (с. 172)</p>
Пример 19	

Таким же образом, представляя простого «торговца» Рагно в почетной роли «кухмистра», переводчица хочет подчеркнуть не его прозаическую профессию, а его бескорыстие и склонность к творчеству:

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
<p><i>Lignière</i> , à Christian .  Le grand rotisseur Ragueneau.  Великий <u>торговец</u> Рагно.  (р. 11)</p>	<p><i>Линьер</i> (Кристиану).  Рагно, <u>кухмистер</u> знаменитый.  <u>Артистам у него всегда кредит открытый.</u>  (с. 169)</p>
Пример 20	

Сирано де Бержерак – самый сложный персонаж не только этой, но и всех пьес Ростана, отличающийся удивительной глубиной характера. По ходу действия пьесы он раскрывается с различных сторон. Характеристику Сирано, как и Роксаны, мы получаем из уст второстепенных персонажей: он дворянин, но обедневший, отчаянно храбр, бесстрашный бретер, верный друг, талантливый писатель, музыкант, физик... (см. пример 14), но по законам романтического мировидения наделен уродством, способным умалить для окружающих все его достоинства. Прекрасно осознавая свою физическую некрасивость и страдая, Сирано, однако, другим не спускает насмешек над его носом:

Но если этот нос посмеет кто заметить,  
То Сирано спешит по-своему ответить<sup>293</sup>.

Оттого он и является отчаянным дуэлянтом, и «его бесстрашный меч – // Одна из половин ужасных ножниц Парки»<sup>294</sup>. И, конечно, в духе романтической традиции урод влюбляется в самую красивую женщину:

<sup>293</sup> Ростан Э. Сирано де Бержерак: Пьесы. С. 175.

<sup>294</sup> Там же.

Увы! Как все уроды,  
Гнать должен бы я прочь любовную мечту.  
Меня нельзя любить. Но... вот закон природы:  
Таков, как видишь, я люблю, конечно, ту,  
Кто всех прекраснее!...<sup>295</sup>

Так Рагно описывает нам внешность еще неизвестного героя:

Да... Я не думаю, чтоб Сирано портрет  
Божественный Филипп Шампанский нам оставил;  
Но что за дивную модель бы он доставил  
Покойному Калло! Причудливо одет,  
Как фейерверк блестящ и остроумен,  
Забавен, эксцентричен, шумен;  
На шляпе ухарской его – *тройной султан* [курсив мой. – Д.Я.],  
И о шести полах его цветной кафтан;  
Плащ сзади поднялся, поддерживаем шпагой,  
Как петушинный хвост, с небрежною отвагой,  
А белоснежный воротник  
Как можно туже накрахмален.  
А нос! Не только он велик,  
Он *прямо ненормален* (курсив мой. – Д. Я.)!...  
Натура Сирано недаром так горда,  
И нос с гасконской гордостью он носит;  
Но каждый, увидав тот нос, невольно спросит:  
«Когда ж его он снимет!» Господа!  
Его он не снимает никогда<sup>296</sup>.

Первая реплика самого Сирано в пьесе Ростаном маркируется как «Голос», выкрикивающий из партера угрозы Монфлери. Фактически этим божественным «голосом», чем-то нематериальным герой остается до конца. Последняя фраза третьего явления, когда Сирано выходит на сцену Бургундского отеля, обозначена у Ростана «Сирано». Щепкина-Куперник вводит это имя только в четвертом явлении, после того как появившийся Сирано становится в свою любимую позу: «вскакивает на стул, скрестив

---

<sup>295</sup> Там же. С. 216.

<sup>296</sup> Там же. С. 174.

руки; ухарски заломленная шляпа, торчащие усы, грозный нос»<sup>297</sup>. Так возник известный образ Сирано, изображаемый на многих иллюстрациях.

Устроив скандал в отеле, прогнав Монфлери и сорвав представление, Сирано кидает режиссеру, который жалуется на то, что зрители потребуют назад свои деньги, кошелек, в котором находилась отцовская пенсия. После этого герой остается без гроша, ему даже не на что есть, но Сирано привык отвечать за свои поступки и не может допустить, чтобы другие страдали из-за него.

Вообще Сирано довольно демократичен в выборе своего окружения. Для героя самое важное – это внутренние качества человека. Сам Сирано знатен, имеет титул, но дружит он с кухмистером Рагно, бедным поэтом-пьяницей Линьером, за которого даже идет драться один против ста человек, а с театральной буфетчицей и вовсе ведет себя как со знатной дамой, целуя ей руку. Зато не церемонится со слугами кардинала, осмеивает виконта (см. пример 2) и стыдит де Гиша, сбросившего свой султан, чтобы не стать жертвой испанцев.

Сирано бесстрашен и прямолинеен – этим объясняется огромное количество его врагов. У него нет богатого покровителя, защитника, да он и не стремится жертвовать своей независимостью в угоду вельможам. Все, что у него есть, – это его стихи, его поэтическая мечта, любовь, нравственные принципы, воинская честь и шпага, которая и является его единственной защитницей. В пьесе нет равных Сирано даже среди его друзей. Рядом с ними он все равно остается *одиноким поэтом*, ищущим свой «небесный» идеал. Они помогают ему выжить на земле, в мире людей: Рагно не дает умереть с голоду, а Сирано пробуждает в Рагно поэтические способности, «вселяя» Музу в его кондитерскую. А после разорения помогает найти ему место управляющего в доме Роксаны. Ле Бре все время пытается усмирить пылкую натуру Сирано в его нападках, оградить от гнева правящей

---

<sup>297</sup> Там же. С. 186.

верхушки, но тот обычно останавливает его словами: «Ну, не ворчи, Ле Бре!»<sup>298</sup>.

Но Сирано невозможно сдержать, его нельзя переделать. В переводе Щепкина-Куперник старается подчеркнуть эту естественную, природную пылкость героя, его неумение молчать там, где он видит глупость, ложь, зло, неспособность изменить своим убеждениям:

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
<p><b>Cyrano</b>            J'errais dans un méandre ;            Я бродил окольными путями;            J'avais trop de partis, trop compliqués, à prendre ;            У меня было слишком много решений, слишком путанных, чтобы принять;            J'ai pris...            Я принял...  <b>Le Bret</b>            Lequel ?            Какое?  <b>Cyrano</b>            Mais le plus simple, de beaucoup.            Да самое простое из множества.            J'ai décidé d'être admirable, en tout, pour tout !            Я решил быть удивительным (странным) во всем, для всех!            (р. 43)</p>	<p><b>Сирано</b>            Вот видишь... я бродил среди речных излучин            И все не мог найти, где надлежащий путь.            Я должен был избрать какой-нибудь.            И что же? Опытom научен,            Я выбрал путь себе кратчайший и прямой.  <b>Ле Бре</b>            Какой же?  <b>Сирано</b>  <u>Быть самим собой.</u>            (с. 215)</p> <p>В переводе подчеркнуто естественное, укрепленное опытом стремление Сирано, его искренность. У Ростана проекция несколько иная. Согласно его тексту, Сирано, словно актер, примеряет на себя роль неординарного человека, чудака, надевает ее, как маску или костюм, за которыми он прячет свою сущность.</p>
Пример 21	

Но быть самим собой, жить с такими требованиями к себе и к жизни, смог бы только внутренне очень сильный человек. Вот как Сирано определяет свое понимание того, что значит *жить* по-настоящему:

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
<p><b>Cyrano</b>            &lt;...&gt;            Mais... chanter,            Но... петь,            Rêver, rire, passer, être seul, être libre,            Мечтать, смеяться, быть одному, быть свободным,            Avoir l'oeil qui regarde bien, la voix qui vibre,            Иметь глаза, которые видят, голос, который звучит,            Mettre, quand il vous plaît, son feutre de</p>	<p><b>Сирано</b>            &lt;...&gt;            Пусть лучше беден я, пускай я буду нищим, –            Довольствуюсь своим убогим я жилищем:            Я в нем не уступлю, поверь, и королю, –            В нем я <u>дышу, живу, пишу, творю, люблю!</u>            Да! Я существовать хочу <u>вполне свободно</u>,            Смеяться от души, смотреть как мне</p>

<sup>298</sup> Там же. С. 349.

<p>travers, Надевать, когда вам нравится, свою шляпу набекрень, Pour un oui, pour un non, se battre, ou faire un vers ! Ради «да», ради «нет» сражаться или писать стихи! Travailler sans souci de gloire ou de fortune, Работать без забот о почестях и фортуне, A tel voyage, auquel on pense, dans la lune ! В таком путешествии, о котором мыслишь, хоть на луну! N'écire jamais rien qui de soi ne sortit, Не писать никогда ничего того, что у тебя не выходит, Et modeste d'ailleurs, se dire : mon petit, И к тому же просто говорить себе: мое дитя, Sois satisfait <u>des fleurs, des fruits, même des feuilles.</u> Будь довольный цветами, фруктами, даже листьями, Si c'est dans ton jardin à toi que tu les cueilles ! Так как это в твоём саду для тебя то, что ты сорвал! Puis, s'il advient d'un peu triompher, par hasard, Потом случится маленькое торжество случайно, Ne pas être obligé d'en rien rendre à Cesar, Быть забытым, ничего не задолжав Цезарю, Vis-à-vis de soi-même en garder le mérite, Напротив, в себе видеть достоинство, Bref, dedaignant d'être <u>le lierre</u> parasite, Короче, пренебрегать быть разрушающим плющом (плющом-паразитом), Lors même qu'on n'est pas <u>le chêne</u> ou <u>le tilleul,</u> Пусть даже без дуба или липы, Ne pas monter bien haut, peut-être, mais tout seul ! Не подняться очень высоко, возможно, но лишь бы только самому! (р. 88)</p>	<p>угодно, И громко говорить, и песнею своей Смущать врагов своих и радовать друзей! Не думать никогда о деньгах, о карьере, И, повинувась дорогой химере, Лететь хоть на луну, все исполнять мечты, Дышать всем воздухом, гордиться всей <u>свободой,</u> Жить жизнью одной с волшебницей природой, Возделывать свой сад, любить свои цветы! А если, может быть, минует час суровый И муза с нежностью вручит венец лавровый, – Благодаря ль судьбе, благодаря ль уму Победу наконец одержит гений, – Всей дивной радости и славы упоений, Всего – ты слышишь ли? – добиться одному! (с. 271)</p> <p>Переводчица опять убирает ростановскую метафору (дерево и плющ), заменяя стихом о надежде на победу человеческого гения. А в перечислении глаголов <u>дышу, живу, пишу, творю, люблю</u> переводчица стремится подчеркнуть поэтическую натуру Сирано, чуждую всего приземленного, вещественного. Кроме того, акцентируется жажда свободы и желание победы вопреки обстоятельствам, что было невероятно актуально и востребовано в эпоху нарастающего свободомыслия и личностного самосознания в России. Важно также, что умеренности желаний ростановского Сирано («не подняться очень высоко») противопоставляются высочайшие цели и труднейшие задачи, которые будут достигнуты не «случайно», а благодаря уму, настойчивости и упорству.</p>
---	---

Пример 22

Товарищи Сирано по полку любят его и искренно ему преданны. Солдаты уважают Сирано, а он поддерживает их в трудной ситуации войны, осады и голода, доказывая, что каждый из них не животное, живущее одними инстинктами, а, прежде всего, Человек, имеющий душу и разум. Поэтому так трогательно выглядит сцена, когда уставшие, измученные люди, слушая игру на флейте своего однополчанина, вспоминают дом, родину, видят красоту окружающей их вечной природы (действие IV, явл. 3).

Только Сирано, обладающий благородным сердцем и невероятной силой духа, смог перенести признание Роксаны в ее любви к другому. Ослепленная своей любовью Роксана довершает удар: она просит несчастного Сирано стать *другом* Кристиана и оберегать его от нападок со стороны товарищей, которым всегда подвергаются новобранцы! Только благородное сердце Сирано могло принять такое условие, и только его немислимая жертвенная любовь согласилась бы сделать из врага и соперника... друга, соединиться с обидчиком узами священного для Сирано понятия дружбы! Соперник этот оказывается недостойным Сирано, а провинциальным, неотесанным новобранцем, явно не соответствующим в глазах героя уровню Роксаны. И что самое болезненное для несчастного Сирано – этот простак безумно красив:

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
<p><b>Cuigy</b> La tete est charmante. Голова прелестна. (р. 8)</p>	<p><b>Кюижи</b> Красив, как Антиной. (с. 164) Поэтизация, обращение к античному наследию.</p>
<p><b>Cyrano</b> C'est vrai qu'il est beau, le gredin ! Это правда, что он красив, подлец! (р. 97)</p>	<p><b>Сирано</b> А правда ведь, что плут красив безбожно! (с. 281)</p>
<p><b>Roxane</b> Non, il a les cheveux d'un héros de d'Urfe ! Нет, у него волосы героя Юрфе! (р. 74)</p>	<p><b>Роксана</b> У него глаза и кудри сказочного принца. (с. 255)</p> <p>Переводчица убирает имя создателя французского пасторального романа Оноре Юрфе, сравнение с которым, вероятно, по ее мнению, было неуместно, поскольку роман этот практически был неизвестен русскому читателю, и не рождало у зрителя четкого представления. Образ сказочного принца больше отвечал целям Щепкиной-Куперник, желающей придать всей пьесе некий сказочный ореол. Кроме того, здесь говорится не только о волосах, но и о глазах сказочного принца, а глаза имеют связь с душой, духом.</p> <p>Удачна также замена «волос» на «кудри», что опять-таки придает определенную романтическую образность.</p>
Пример 23	

Узнав о бесстрашии Сирано у Нельской башни, Роксана выражает ему свое восхищение. Но она даже не подозревает, что именно надежда на ее чувство подвигла поэта на поединок со ста противниками. Но даже это не

может быть сравнимо с самым главным подвигом Сирано – отказом от мечты быть любимым. Щепкина-Куперник улавливает эти нюансы и передает их гораздо тоньше, чем Ростан:

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
<p><b>Roxane</b>            ... Cent hommes !.            Сто человек!            Vous me direz plus tard. Maintenant je ne puis.            Cent hommes ! Quel courage !            Вы мне расскажете потом. Сейчас я не могу. Сто человек! Какая смелость!  <b>Cyrano</b>, la saluant (ей кланяясь).            Oh ! <i>j'ai fait mieux depuis.</i>            О! я сделал нечто лучшее потом.</p> <hr/> <p>Elle sort. Cyrano reste immobile, les yeux a terre. Un silence.            Она уходит. Сирано остается неподвижным, взгляд в землю. Молчание.            (р. 76)</p>	<p><b>Роксана</b>            Но вы герой! Когда б не знала я сама,            Я б не поверила: сто человек! Ужасно!            Вы все расскажете <u>потом</u> мне? Да? Прекрасно.  <u>Теперь спешу.</u> Но где вы взяли сил?            По правде, вас спасла рука господня!  <b>Сирано</b>            О, это пустяки, Роксана! Я сегодня <u>Поступок более геройский совершил...</u>            (Кланяется.)  <b>Роксана</b>            Вы все расскажете <u>потом</u> мне? До свиданья! Дуэнья бедная умрет от ожидания!...  <u>(Со смехом исчезает.)</u></p> <p>Сирано остается неподвижным, устремив глаза в землю. Пауза.            (с. 258)</p> <p>Показательна также введенная переводчицей ремарка «со смехом исчезает», только усиливающая горе и переживания Сирано, контрастирующие с легкомыслием Роксаны. Также существенно, что Щепкина-Куперник подчеркивает спешку Роксаны, которая <u>дважды</u> повторяет слово «потом», в то время как у Ростана она произносит его только один раз. Получается, что Роксана восхищается поступком Сирано как бы между прочим, для нее более важно, что ее ждет дуэнья, которой у Ростана также нет.</p>

Пример 24

Но широта натуры Сирано не перестает удивлять: он не только становится другом Кристиана, но и отдает ему самое дорогое, что у него есть, – свои стихи, свои слова, а вместе с ними и свои мысли и чувства. Сирано прощает Кристиану и второе страшное оскорбление, за которое ранее он никого не щадил, – это насмешки над его уродством, над его огромным носом. Но верный клятве, данной Роксане, Сирано не только не вызывает на дуэль Кристиана, но и предлагает ему заключить некий союз, предложив

соединить красоту Кристиана (телесное) и свой ум и сердце (духовное). Таким образом, в пьесе возникает мотив двойничества.

Нельзя, однако, утверждать, как на первый взгляд может показаться, что Кристиан совершенный глупец. Он не заблуждается на свой счет. Герой понимает, что ему не хватает столичного лоска, дара красноречия, пробуждающего женские чувства, поэтому он и желает любви Роксаны и одновременно боится ее, сознаваясь:

Что слишком тонко уж кокетлива она,  
 Что *утонченность* ей, *изысканность* нужна, (курсив мой. – Д. Я.)  
 Что для нее умен я не довольно.  
 Мне страшен тот язык, которым говорят  
 И пишут здесь теперь. Что я? Простой солдат...<sup>299</sup>

У Кристиана есть несомненные положительные качества: он верный товарищ, который идет на выручку попавшему в беду Линьеру, и смелый молодой человек, каковым он предстает в словесном поединке с Сирано (действие II, явл. 9). Кристиан узнает, что верная смерть ждет того, кто обмолвится хоть словом о носе Сирано. Тем не менее, желая доказать свою храбрость, он произносит колкости в адрес Сирано, когда тот рассказывает о драке у Нельской башни. Сирано в гневе и уже готов взяться за свою верную помощницу – шпагу, но, выяснив имя противника, изменяет свое намерение. Он дал клятву Роксане оберегать Кристиана, а вызвать обидчика на дуэль – значит, несомненно, его убить. И герой искренно радуется, когда видит, что Кристиан не так уж и прост (он выказывает отвагу, остроумие, храбрость) и признает:

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
<p><b>Cyrano</b>                  Très brave. Je préfère.                  Очень смел. Мне нравится.                  (р. 96)</p>	<p><b>Сирано</b>                  Да. Ты смел                  (с. 279)                  &lt;...&gt;                  Таким тебя увидеть я хотел.                  (с. 280)</p>
Пример 25	

<sup>299</sup> Там же. С. 168.

В конце концов, понимая, что стать врагом Кристиану он не сможет никогда, Сирано находит новый выход из ситуации: предлагает Кристиану заключить некое соглашение о совместном завоевании сердца Роксаны:

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
<p><b>Cyrano</b>, brusquement (внезапно)            Je t'en prête !            Я тебе это одолжу!            Toi du charme physique et vainqueur, prête-m'en            У тебя физическая привлекательность и победоносность, одолжи мне их,            Et faisons à nous deux un heros de roman !            И мы сделаем из нас двоих одного героя для романа!            (р. 98)</p>	<p><b>Сирано</b>            Ты дашь всю прелесть мне твоих наружных чар,            Я дам тебе иной, <u>глубокий, высший дар</u>.            И вместе одного героя для романа            С тобой мы сочиним – о да, тогда Роксана            Тебе отдаст любовь, ручаюсь в этом я.            (с. 284)</p>
<p><b>Cyrano</b>            Te sentirais-tu de répéter les choses            Ты смог бы повторять вещи,            Que chaque jour je t'apprendrais ?..            Которым я каждый день тебя бы учил?            (р. 98)</p>	<p><b>Сирано</b>            Вот, слушай, мысль моя:  <u>Душою буду я, а ты – ты будешь телом.</u>            Ты должен повторять за мною, как урок,            Все то, чему тебя я научить бы мог.            Да, в предложенье этом смелом            Есть шанс на выигрыш.            (с. 284)</p>
<p><b>Cyrano</b>            Tu marcheras, j'irai dans l'ombre à ton coté            Ты пойдешь, я буду идти рядом в темноте сбоку,            Je serai ton esprit, tu seras ma beauté.            Я буду твоим разумом, ты будешь моей красотой.            (р. 99)</p>	<p><b>Сирано</b>            В тени идти с тобой неслышно буду я:            Я буду разум твой, ты – красота моя.            (с. 285)</p>
<p><b>Cyrano</b>            Puisque tu crains, tout seul, de refroidir son coeur,            Ведь ты боишься в одиночку охладить пыл ее сердца,            Veux-tu que nous fassions – et bientôt tu l'embrases !.            Хочешь ли ты, чтобы мы это сделали вдвоем, и вскоре ты ее воспламенишь!..            Collaborer un peu tes lèvres et mes phrases ?..            Дать посотрудничать немного <u>твоим губам и моим фразам?..</u>            (р. 99)</p>	<p><b>Сирано</b>            Боишься ты, чтобы она,            Узнав тебя, к тебе не стала холодна?            Давай сотрудничать. Ты этими устами            Мои слова ей говори  <u>И красноречья моего цветами</u>  <u>Ее изящный ум дари.</u>            (с. 285)</p> <p>Переводчица стремится акцентировать противопоставление «душа-тело», все же столь явно не выраженные в тексте Ростана.</p>
Пример 26	

Жертвой этого пусть и «благородного» обмана становится прекрасная златокудрая «причудница» Мадлена де Робен, которую зовут Роксана, первая красавица города, перед очарованием которой не могут устоять ни Сирано, ни Кристиан, ни де Гиш, ни приближенные кардинала:

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
<p><b>Deuxieme marquis</b>, avec des petits cris (с маленьким вскриками)            Ah ! messieurs ! mais elle est            Ах, господа! Но она            Epouvantablement ravissante !            Ужасно восхитительна!  <b>Premier marquis</b>            Une pêche            Персик,            Qui sourirait avec une fraise !            Который мог бы улыбаться, с земляникой!  <b>Deuxieme marquis</b>            Et si fraîche            И так свежа,            Qu'on pourrait, l'approchant, prendre <u>un rhume</u>            de coeur !            Что можно было бы, приблизившись к ней,            заработать сердечный насморк!            (р. 15)</p>	<p><b>Второй маркиз</b> (жеманно)            Ах, господи! Ах, как она прелестна! Боже!  <b>Первый маркиз.</b>            Она пугающе прекрасна! О творец!...  <b>Второй маркиз</b>            Как персик бархатный с улыбкой            земляники!  <b>Первый маркиз</b>  <u>Уста – пунцовые, как лепестки гвоздики.</u>  <b>Второй маркиз</b>            И так свежа она – увы! – что для сердец            При ней грозит немедленно <u>простуда.</u>            (с. 176)</p> <p>Переводчица опять убирает неприемлемое для нее: заменяет насморк более «поэтическим» простуда. А Роксана снова приписывает «цветочное» сравнение. Помимо этого, возникает словесная игра: свежесть, то есть как бы прохлада, исходящая от Роксаны, ассоциируется с простудой, которую и вызывает холод. Это опять же придает блеск и изящество пьесе и усиливает словесную игру.</p>
Пример 27	

Девушка, по мнению Линьера, так необычна и отлична от своего окружения (Сирано и не мог бы выбрать другую), что могла бы стать героиней художественного произведения, т. е. «годится для романа»:

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
<p><b>Ligniere</b>            Libre. Orpheline. Cousine            Свободна. Сирота. Кузина            De Cyrano,- dont on parlait...            Сирано, о котором говорили...            (р. 15)</p>	<p><b>Линьер</b>  <u>Годится для романа:</u>            Свободна, сирота; кузина Сирано,            О ком сейчас говорено.            (с. 176)</p> <p>Щепкина-Куперник старается усилить «сказочность», романтичность образа Роксаны, подчеркнуть ее «оторванность» от жизни и «принадлежность» сфере искусства.</p>
Пример 28	

Кроме того, героиня обеспечена, живет самостоятельно, изящна, умна, любит изысканные речи, жаждет необыкновенных, возвышенных чувств. Роксана немного кокетлива, по-девичьи наивна, полагая, что красота – обязательно сопутствует утонченному уму и наоборот. Поэтому она ни секунды не сомневается в блестящем уме избранника:

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
<p><b>Roxane</b>  Non, tous les mots qu'il dit sont fins, je le devine !  Нет, все слова, что он говорит, изысканны, я об этом догадываюсь!  (р. 74)</p>	<p><b>Роксана</b>  Не может быть! <u>Я чувствую душой, Что так же он умен, как и хорош собой. Возможно ль глупым быть при красоте подобной?</u>  (с. 255)  Переводчица меняет «источник» уверенности Роксаны: у Ростана она догадывается (головное, рациональное), а у Щепкиной-Куперник – чувствует (сердце, душа). Для Роксаны красота – это божественный дар, который может достаться только прекрасной душе.</p>
Пример 29	

Пылкая, возвышенная, необъятная любовь Сирано преображает всех вокруг. Свою любовь и служение Прекрасной Даме Сирано доводит до невероятных высот и напряжения всех душевных чувств. Сцена поцелуя с Роксаной становится сценой триумфа Слова, исторгнутого любящим сердцем. Сирано, который не может сдержать своих чувств, шепча за спиной Кристиана слова любви Роксане, становится в темноте на место Кристиана:

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
<p><b>Cyrano</b>, se rapprochant avec fièvre (приближаясь, с жаром)  Oui, tout autre, car dans la nuit qui me protège  Да, совсем другой потому, что в ночи, которая мне покровительствует,  J'ose être enfin moi-même, et j'ose...  Я отважился после всего быть самим собой, и я дерзаю...  (р. 127)</p>	<p><b>Сирано</b> (приближаясь, страстно)  Я изменился сам, я быть другим решился!  Теперь меня от вас скрывает мрак ночной, - <u>Я буду хоть на миг теперь самим собой.</u>  (с. 316)  Сирано в переводе не «дерзает», он с благодарностью принимает этот дар – хоть на минуту предстать перед возлюбленной самим собой.</p>
Пример 30	

Он, действительно, становится тенью Кристиана, который благодаря пылким речам Сирано срывает драгоценный поцелуй с губ Роксаны. Сирано радуется даже этой малой доли счастья: целуя Кристиана, она дарит поцелуй и создателю любовных откровений:

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
<p><b>Cyrano</b>, le poussant  Monte donc, <u>animal</u> !  Поднимайся же, животное!  Christian s'elance, et par le banc, le feuillage,  les piliers, atteint les balustres qu'il enjambe.</p>	<p><b>Сирано</b> (толкая его, тихо)  Ступай же!  Кристиан быстро влезает на скамью и по ветвям и столбам взбирается на балкон.  <b>Кристиан</b></p>

<p>Кристиан поднимается по скамье, ветке, перешагивает через перила.  <b>Christian</b>          Ah ! Roxane !          Ах! Роксана!          Il l'enlace et se penche sur ses lèvres.          Он ее обнимает и склоняется к губам.  <b>Cyrano</b>          Aie ! au coeur, quel pincement bizarre !-          Какое в сердце странное покалывание!          Baiser, festin d'amour dont je suis le Lazare !          Поцелуй, пир любви, в котором я, как Лазарь,          Il me vient de cette ombre une miette de toi, –          Мне только от него достались крохи,          Mais oui, je sens un peu mon coeur qui te reçoit,          Ну да, я чувствую часть моего сердца, которое ты получишь,          Puisque sur cette lèvre ou Roxane se leurre          Потому что на этих губах, что заманили Роксану,          Elle baise les mots que j'ai dits tout à l'heure !          Она поцелует слова, которые я только что сказал!          (р. 136)</p>	<p>Ах, Роксана!  <b>Роксана</b>          О милый!          Их уста сливаются.  <b>Сирано</b>          Боже мой!          (Хватается за сердце.)          О жизни дивный пир,          Ты, поцелуй любви, ты, упоенье рая!          Как нищий, голоден и сир,          Как Лазарь, крохи подбирая          От пира дивного... и этим счастлив я!          Да, да, здесь радость и моя:          Ведь на его устах она теперь целует          Все те слова, что я ей говорил!          (Стараясь быть веселее.)          Да, эта мысль и придает мне сил,          И больше сердце не тоскует!          (с. 325)</p> <p>Переводчица убирает грубое обращение Сирано – «животное», «скотина», снижающие и образ Кристиана, и образ Сирано, и которое явно не соответствует, по ее мнению, данной ситуации.</p>
<p>Пример 31</p>	

Но на этом проявление благородных черт Сирано не заканчивается. Его ждет еще большее испытание: Роксана, потерявшая голову от признаний Сирано-Кристиана, уверенная в силе чувства, сама устраивает свое замужество, демонстрируя немалую женскую хитрость. Но Сирано не только не противится этому браку, а даже способствует его свершению, отвлекая влюбленного в Роксану могущественного графа де Гиша. История падения Сирано с луны в очередной раз подтверждает изобретательность, находчивость и писательский дар Сирано, рассказ которого о луне и способах попасть на нее заставляет заинтересоваться даже трезво мыслящего де Гиша.

Де Гиш, взбешенный обманом Сирано, Кристиана и Роксаны, отправляет Сирано и новобрачного на осаду Арраса, разлучая всех троих возлюбленных. Осада Арраса (действие IV) – это не только доказательство смелости, храбрости, военной удали гасконцев и вместе с ними Сирано, но и фон, на котором снова ярко высвечивается его натура. Дав клятву оберегать

Кристиана, ухаживать за ним в лагере, а самое главное, часто писать Роксане, Сирано по два раза в день, под пулями испанцев, отправляет письма любимой. И сила этих писем оказывается так велика, что прекрасная причудница Роксана, бросив все, пускается в далекий путь, чтобы разделить с любимым тяготы войны. Четвертый акт оказывается очень важным, рисуя «перелом» в характере Роксаны. Проявляя невероятную храбрость, проезжая через лагерь врага в надежде увидеть любимого, Роксана являет себя уже не той легкомысленной кокеткой, какой была вначале. Она приезжает вместе с Рагно в карете, доставляя голодающим гасконцам провизию. Сам Сирано удивлен произошедшему изменению, вопрошая:

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
<p><b>Cyrano</b> Eh quoi ! la précieuse était une héroïne ? Это что! Причудница (жеманница) стала героиней?</p> <p><b>Roxane</b> Monsieur de Bergerac, je suis <i>votre cousine</i>. Мсье де Бержерак, я ваша кузина. (р. 176)</p>	<p><b>Сирано</b> Так из причудницы вдруг стала героиня?</p> <p><b>Роксана</b> Мосье де Бержерак! Мы из одной <u>семьи</u>. (с. 375)</p>
Пример 32	

Теперь Роксана действительно «годится для романа», и в этом ей помогла преобразившая ее любовь. Признание героини Кристиану сулит ему боль и мучения: Роксана просит у него прощения за то, что, будучи легкомысленной девчонкой, польстилась на его внешность; зато теперь ее любовь, «как жизнь и смерть, сильна»<sup>300</sup>, и она способна любить его и несчастным, и бедным, и... уродливым, «когда б таинственная сила // Какой-нибудь злой феи»<sup>301</sup> лишила бы возлюбленного всей красоты:

Теперь, о мой любимый,  
Увлечена я красотой незримой!  
Тебя люблю я, страстью вся дыша,  
Но мне мила одна твоя душа!<sup>302</sup>

<sup>300</sup> Там же. С. 394.

<sup>301</sup> Там же. С. 394.

<sup>302</sup> Там же. С. 393.

И причина этого изменения – письма Сирано, сила слова, сила человеческого гения. Кристиан, конечно, по-своему, прозаично, но искренно любит Роксану, а когда читает прощальное письмо, которое заранее написал Сирано, видит место, где чернила расплылись. И тут Кристиан понимает, что это слезы Сирано, а настоящая причина их уговора вовсе не забава, развлечение для поэта, желающего проверить свой поэтический талант на способность покорить женское сердце, а истинная, глубокая любовь... Признание Роксаны заставляет страдать Кристиана, но он хочет, чтобы его любили таким, каким он является на самом деле. Кристиан преображается, открываясь перед Сирано, проявляя здесь благородство и честность, которые даются ему нелегко, и предлагает Сирано все рассказать Роксане и дать ей право выбора:

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
<p><b>Christian</b>            Je tuerais ton bonheur parce que je suis beau ?            C'est trop injuste !            Я убил бы твоё счастье, потому что я красив?            Это слишком несправедливо!            (р. 193)</p>	<p><b>Кристиан</b>            Нет, счастья твоего своею красотой            Убить я не хочу, не смею.            (с. 398)</p>
Пример 33	

Таким образом, у обоих героев, желающих разорвать свое соглашение, возникает надежда, которая может разрешить их терзания.

Сирано воодушевлен одной только возможностью счастья, хотя и говорит Кристиану, что выбор очевиден. Но здесь злой рок снова вмешивается в этот любовный треугольник. Сирано начинает объяснение с Роксаной, но на полуслове его обрывает. Кристиан ранен. Чтобы утешить умирающего в объятиях Роксаны друга, Сирано тихо шепчет, что рассказал ей все и выбрала она Кристиана. Так Сирано дарит Кристиану последнюю радость – умереть счастливым, с мыслью о том, что он любим. А сам герой рвется в бой с испанцами, воодушевляя товарищей:

Не бойтесь, мы ответим им сумеем;

Недаром мести требует душа:

Я должен отомстить за Кристиана

И... и за счастье погибшее мое [курсив мой. – Д.Я.]<sup>303</sup>

Роксана становится безутешной вдовой, и Сирано не посмеет сказать ей правду, опорочить священную для нее память о Кристиане. Сирано де Бержерак опять остается одиноким, переживающим в душе свои несчастья. Даже спустя пятнадцать лет Сирано верен своей Роксане, которая все это время живет в монастыре. Он развлекает ее, приходя к ней в один и тот же день раз в неделю и рассказывая последние новости. Роксана так его и называет – «моя газета», да он и становится для нее чем-то вроде предмета обихода, который всегда под рукой. Сирано постарел, пребывает в еще большей бедности, окружен многочисленными врагами, но не изменяет своей жизненной философии.

И все-таки однажды враги достигают своей цели: из окна дома, под которым он проходил, на него падает бревно. Раненый, с перевязанной под шляпой головой, Сирано все равно отправляется к Роксане, зная, что и сегодня она, как обычно, будет его ждать и будет переживать, если он не появится. Он хочет перед смертью увидеть еще раз свою Роксану и умереть рядом с ней. Сирано, испытывая невероятную боль, продолжает шутить, передавая Роксане светские новости. Роксана удивлена его состоянием, но он ей говорит, что это открылась старая аррасская рана. Героиня в ответ признается, что и у нее есть незаживающая рана: ладанка на груди с прощальным письмом Кристиана, который для нее по-прежнему живой.

Здесь показательно сравнение отрывков:

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
<p><b>Le Duc</b> Même mort, vous l'aimez ? Даже мертвого, вы его любите? <b>Roxane</b> Quelquefois il me semble Иногда мне кажется, <i>Qu'il n'est mort qu'à demi</i>, que nos coeurs sont ensemble, Что он умер только наполовину, что наши сердца вместе,</p>	<p><b>Де Гюш</b> Его и мертвого вы любите, Роксана? <b>Роксана</b> <u>Он для меня не умер!</u> Он – со мной! Он говорит со мной в тиши ночной, И, надо мной таинственно витая, Жива, жива любовь его святая! (с. 414)</p>

<sup>303</sup> Там же. С. 407.

Et que son amour flotte, autour de moi, vivant ! И что его любовь витает в воздухе, вокруг меня, живая! (р. 207)	
Пример 34	

Пожалуй, это пример переводческой вольности, которая немного изменила смысл. В стихах Ростана важно именно это «наполовину», что, хотя и подчеркивает двойственность и взаимосвязанность Сирано и Кристиана, для русского уха звучит слишком приземленно, поэтому переводчица и сделала Кристиана полностью «живым», ведь сила любви героини такова, что возлюбленный для нее, будучи мертвым, остается живым.

Сирано просит у нее прощальное письмо, каждая строчка в котором написана кровью его сердца. Роксану поражает, что он читает его в темноте. И только тут она понимает, кто же был автором этих писем, кто таил любовь пятнадцать долгих лет: «Мой бедный друг! Увы! // Вы счастье у себя украли!...»<sup>304</sup>. Роксана признается, что любила *его* все эти годы, что теперь ему нужно продолжать жить. Сирано, задыхаясь от счастья, говорит:

Благодарю! О, я теперь живу!

Ты сладкий сон даешь мне видеть наяву<sup>305</sup>.

Но рана Сирано смертельна, а открытие героини слишком запоздало:

«Cyrano de Bergerac»	«Сирано де Бержерак»
<b>Roxane</b> Je n'aimais qu'un seul être et je le perds deux fois ! Я любила одно-единственное существо, и я его теряю дважды! (р. 226)	<b>Роксана</b> О боже! Я всю жизнь любила одного, И дорогое это существо Теперь вторично я теряю! (с. 438)
Пример 35	

Враги нанесли смертельную рану Сирано, но они не смогли не только пронзить, а даже задеть его сердце. Сирано смеется над собой: он мечтал умереть на поле боя как герой, а стал жертвой нелепого заговора и удара

<sup>304</sup> Там же. С. 432.

<sup>305</sup> Там же. С. 438.

бревном. Но даже умирая, Сирано остается собой. Смело вытаскивая шпагу, он угрожает ею Смерти и своим настоящим противникам – трусости, подлости, клевете, глупости.

Роксана, Ле Бре и Рагно – самые близкие и единственные искренне любящие его люди, восторгаются величием и гением Сирано, его верным сердцем, душой поэта, которая обретет вечный покой и радость в поднебесье. Неслучайно в первоначальном переводе Щепкина-Куперник изменила оригинальный текст, желая акцентировать мотив верности, определяющее для главного героя качество, но эта «вольность» впоследствии была сглажена, поскольку являлась слишком очевидной для критиков и читателей и сильно изменяла авторский замысел:

«Cyrano de Bergerac»	1-ый вариант перевода	2-ой вариант перевода
<p><b>Cyrano</b>  ... et ce soir, quand j'entrerais  chez Dieu,  ... и этим вечером, когда я войду к  Богу,  Mon salut balaiera largement  le seuil bleu,  Мое приветствие с лихвой  уничтожит голубой порог,  Quelque chose que sans un pli,  sans une tache,  Кое-что, что без изъяна,  J'emporte malgré vous,  Я возьму с собой вопреки вашей  воле,  Et c'est...  И это...</p> <p><b>Roxane</b>, se penchant sur lui et  lui baisant le front (склоняясь  над ним и целуя его в лоб)  C'est ?...  Это...</p> <p><b>Cyrano</b>, rouvre les yeux, la  reconnait et dit en souriant  (вновь открывает глаза, узнает ее  и говорит, улыбаясь)  <u>Mon panache</u><sup>306</sup>.</p>	<p><b>Сирано</b>  Сегодня вечером, да, да, в  гостях у бога  Я у лазурного остановлюсь  порога  И покажу ему сокровище  свое –  Мой меч!..</p> <p><b>Роксана</b> (целует его)  <u>И сердце верное твое!</u>..<sup>307</sup></p>	<p><b>Сирано</b>  Сегодня вечером, да, да, в  гостях у бога  Я у лазурного остановлюсь  порога  И покажу ему тот знак, что  был мне дан...</p> <p><b>Роксана</b> (склоняясь над ним  и целуя его в лоб)  Что ж это, милый мой?</p> <p><b>Сирано</b> (открывает глаза,  узнает ее и счастливо  улыбается).  <u>Мой рыцарский султан.</u><sup>308</sup></p>

<sup>306</sup> О своем понимании «панаша» как проявлении благородства и отваги героя, пусть и с оглядкой на публику, Ростан говорит в вступительной речи в Академию. Подробнее об этом см.: Луков Вл.А. Теоретическое осмысление неоромантизма: академическая речь Ростана // Знание. Понимание. Умение. 2009. № 3. С. 114.

Мой рыцарский султан (на шлеме). (р. 229)		
Пример 36		

Человек умирает, но Поэт, верный своему призванию, Рыцарь, преданный своей Прекрасной Даме, и Сердце, искреннее в своих благородных порывах, будут жить вечно.

Сирано-идеалист с верой в Человека, в победу Духа мечтал, творил, изобретал и любил. Он хотел сделать жизнь дорогих ему людей волшебной сказкой, научить их с помощью поэзии и фантазии парить над землей. И после признания в любви Роксаны он понял, что сказочной могла бы быть и его собственная жизнь на земле:

И жизнь мне кажется теперь *волшебной сказкой* [курсив мой. – Д.Я.].

Ведь только в сказках и найдешь,

Что вдруг сбываются *несбыточные грезы* [курсив мой. – Д.Я.],

Что бедный принц-урод становится хорош...

*А мы живем ведь в мире скучной прозы*<sup>309</sup> [курсив мой. – Д.Я.].

Нужно всегда верить в лучшее и мечтать. Возможно, именно так и думала Щепкина-Куперник, стремившаяся создать пьесу-сказку на русском языке, вписывая эти строки от себя и позволяя себе очередную переводческую вольность.

Сирано был действительно слишком хорош для этого мира, но необходим ему, как воздух, чтобы делать этот мир лучше, а людей духовно богаче. Показательно, что Эмиль Рипер ставил Сирано и Роксану в один ряд с Сидом, Хименой, Эрнани, то есть в ряд тех драматических figures, которые «заполняют наши сцены и притягивают к ним все новых и новых зрителей»<sup>310</sup> [перевод мой. – Д.Я.].

<sup>307</sup> Ростан Э. Сирано де Бержерак (Поэт) / Пер. с фр. Т.Л. Щепкиной-Куперник // Сцена. Вып. XXI. М.: Издательство С. Рассохина, 1898. С. 160.

<sup>308</sup> Цит. по Михайлов А. Драматургия Эдмона Ростана. С. 441.

<sup>309</sup> Ростан Э. Сирано де Бержерак: Пьесы. С. 438.

<sup>310</sup> Ripert E. Edmond Rostand, sa vie et son oeuvre. P. 102.

Действительно, не выполнив без погрешностей свою переводческую задачу с точки зрения точности и правильности, Щепкина-Куперник, сама того не ожидая, решила более сложную культурологическую задачу, предвосхитив, как и Ростан во Франции, потребность русского читателя в новой интерпретации мифа о Поэте и Прекрасной Даме, создав собственный, русифицированный, возвышенно-поэтический образ героя, не теряющего любовь русского зрителя уже более ста лет<sup>311</sup>.

---

<sup>311</sup> Спектакль по пьесе «Сирано де Бержерак» идет в московском Театре им. Е. Вахтангова (постановка – В. Мирзоев, Сирано – М. Суханов) с февраля 2001 г.

### § 3. Пьеса «Шантеклер» («Chantecler») на русской сцене: причина неудачи

Творческая судьба Э. Ростана после триумфа пьесы «Сирано де Бержерак» по-прежнему складывалась достаточно удачно. Его блистательный путь к успеху занял немногим более десяти лет, и уже к началу XX в. «Романтики», «Принцесса Греза», «Сирано де Бержерак», «Самаритянка», «Орленок» были не только хорошо известны европейской публике, но с успехом шли на театральных подмостках разных стран.

В 1901 г. тридцатитрехлетний драматург был избран членом Французской Академии, новым «бессмертным». Назначение являлось пожизненным и свидетельствовало о значимости литературного труда довольно молодого писателя (Ростан стал едва ли не самым молодым академиком за всю ее историю<sup>312</sup>), его серьезном вкладе во французскую словесность, а также знаменовало важную победу неоромантического направления.

По правилам данного научного учреждения новый академик избирался только в случае смерти одного из действующих членов Академии, в честь которого вновь избранным произносилась вступительная хвалебная речь. Эдмон Ростан занял место покойного поэта, виконта Анри де Борнье (1825–1901), стоявшего у истоков неоромантического движения и стремившегося к возвращению в театр романтической драмы в стихах (например, его пьеса «Дочь Роланда»). Однако из-за болезни его вступительная речь («Discours de réception à l'Académie française le 4 juin 1903») была зачитана спустя два года после назначения. Но важность речи заключалась не только в прославлении достоинств де Борнье, но и в высказанном в ней Ростаном собственном представлении об основных неоромантических принципах.

По поводу назначения драматурга-неоромантика в «Вестнике иностранной литературы» появилась большая статья, где автор писал:

---

<sup>312</sup> Для сравнения В. Гюго был избран в академики в 39 лет (1841), А. де Мюссе – в 42 года (1852), А. де Виньи – в 48 лет (1845).

«Избрание Эдмонда Ростана (в 1901 г.), как и полагается, подняло целую бурю, доказав главным образом, что избранник, безусловно, популярен и, несомненно, талантлив, так как завистники – у бездарностей их не бывает – и злые языки <...> твердили только одно, что Эдмонд Ростан слишком молод, но, к сожалению, не указывали “предельного возраста”, дающего права на талантливость, заседания в академии и ношения ордена Почетного Легиона за искусство!»<sup>313</sup>. Далее приводились доводы сторонников и противников данного события. Так, поэт и драматург, представитель парнасской школы К. Мендес (1841–1909) на страницах французского «Journal» не скрывал своего восторга по поводу избрания драматурга: «Счастлив тот век, который начался Виктором Гюго и окончился Эдмондом Ростаном»<sup>314</sup>, а Фернанд Хозер утверждал, что Академия «опозорила себя избранием Эдмонда Ростана»<sup>315</sup>. Впрочем, с точки зрения автора статьи, столь противоположные мнения только упрочивали славу драматурга.

Действительно, его популярность к началу XX в. и во Франции, и в России окрепла после постановок рассмотренных ранее пьес и непосредственно открывшего автору двери Французской Академии «Орленка». Само же избрание сделало Ростана поистине национальным героем. Французское правительство даже обратилось к нему с просьбой написать стихотворение<sup>316</sup> для приветствия императрицы Александры Федоровны, которая должна была приехать в Компьень вместе с императором Николаем II осенью 1901 г. (что еще раз подтверждает существование тесных связей с Россией).

Однако первые годы после выхода в свет «Орленка» и избрания в Академию становятся для Ростана временем творческого затишья. Т.Л. Щепкина-Куперник вспоминает: «С того времени, как он был выбран в академики, и до следующей пьесы («Шантеклер») прошло почти семь лет, в

---

<sup>313</sup> Б. п. Эдмонд Ростан, новый бессмертный // Вестник иностранной литературы. 1903. № 7. С. 336.

<sup>314</sup> Мендес К. Цит. по: Там же.

<sup>315</sup> Хозер Ф. Цит. по: Там же.

<sup>316</sup> Rostand E. A sa Majesté l'Impératrice de Russie // Rostand E. Le Cantique de l'Aile. (La Journée d'une Précieuse; Le Bois Sacré; Pour la Grèce, etc.). Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle, 1922. P. 41-55.

течение которых он не писал почти ничего, жил безвыездно в своей пиренейской вилле, целыми днями сидел в теплой ванне, с завешенными окнами и, как мне говорили, страдал тяжелой ипохондрией. Его последняя, кажется, даже незаконченная, вещь называется “Последняя ночь Дон-Жуана”, и в ней попадаются очень мрачные ноты, верно, и тут отзвуки его собственных переживаний»<sup>317</sup>. Но это, так сказать, ретроспективный взгляд, а в начале века ценители творчества драматурга не только во Франции, но и в России с большим нетерпением ждали от него новых произведений. В 1901 г. у Ростана появляется замысел<sup>318</sup> новой пьесы, к работе над которой он вскоре приступает. В интервью Ж. Бурдону начала 900-х гг. Ростан признавался, что вынашивает замысел трех пьес, в которых «ни одно полустиише не написано, не задумано, но которые все три полностью и точно сконструированы <...>. Я решил – и я вас уверяю, что это решение серьезно – что я напишу пьесу этой зимой; но какую? Даю слово, что этого я сам не знаю; и я думаю, что положу три моих сюжета в шапку и брошу жребий!»<sup>319</sup>. Речь здесь идет, скорее всего, о замыслах пьес «Дон Кихот», «Полишинель» и «Шантеклер», сыграть в которых должен был любимый актер писателя – Б.–К. Коклен (1841–1909), ранее блистательно исполнивший роль Сирано.

Выбор пал на «Шантеклера». Премьера спектакля по новой пьесе, на которую и сам автор, и публика, возлагали большие надежды, переносилась несколько раз<sup>320</sup>. К январю 1904 г. четыре акта пьесы были практически закончены. Однако болезнь, желание довести текст произведения до совершенства не способствовали скорейшему появлению пьесы на театральных подмостках. В газетах стали появляться ироничные заявления о том, что поэтический дар Ростана угас. К тому же репетиции откладывались из-за затянувшегося турне Коклена по Южной Америке в 1905 г., позже по

<sup>317</sup> Щепкина-Куперник Т.Л. Театр в моей жизни. С. 104.

<sup>318</sup> Упоминание об этом см.: Faure P. Vingt ans d'intimité avec Edmond Rostand. P. 33-35.

<sup>319</sup> Цит. по: Луков Вл.А. Шантеклер: поэтическая драма Э. Ростана // Электронный ресурс. Режим доступа: <http://modfrancelit.ru/shantekler-poeticheskaya-drama-e-rostana-statya-vl-a-lukova/> (Дата обращения: 20.05.2014).

<sup>320</sup> Подробнее об этом см.: Lautier A., Keller F. Edmond Rostand: son oeuvre. Paris: La Nouvelle revue critique, 1924. P. 33-35.

причине его болезни (бронхопневмонии). В результате премьеры была намечена на театральный сезон 1906-1907 гг. Ростан продолжал совершенствовать пьесу; художники, костюмеры, сценографы пытались реализовать замысел автора в костюмах и декорациях. Мельчайшие детали долго и трудно обсуждались драматургом, актерами, постановщиками и работниками сцены. Работа над спектаклем велась и на протяжении всего 1908 г. Репетиции были сложными и долгими. А в конце января 1909 г. внезапная смерть Коклена от эмболии отсрочила дату премьеры еще на год, в течение которого в образ Шантеклера вживался другой артист – Люсьен Гитри.

Представление в театре «Порт-Сен-Мартен» состоялось только 7 февраля 1910 г. Об атмосфере, царившей накануне премьеры, позже вспоминал близкий друг Ростана Поль Фор: «Париж больше не занимался ничем, кроме “Шантеклера”. Театр был весь в возбуждении от волнения актеров, работников сцены, декораторов. Снаружи волнение также было достаточно сильное. В магазинах, салонах, газетах не существовало других вопросов, как о “Шантеклере”»<sup>321</sup> [перевод мой. – Д.Я.]. Но зрители, хорошо помнившие триумф «Сирано де Бержерака», были разочарованы новой пьесой писателя-неоромантика. С одной стороны, Ростан старался придерживаться теоретических принципов неоромантизма, явленных в «Принцессе Грезе» и «Сирано де Бержераке» и получивших теоретическое обоснование в «Речи при вступлении во Французскую Академию» в 1903 г., но с другой – начал отступать от собственной концепции при работе над новой пьесой. Исследователь творчества Ростана Вл.А. Луков объясняет данный факт таким образом: «Вскрытие этого компромисса показывает, что кризис, который испытывал Ростан после “Орленка”, был кризисом его неоромантического творческого кредо, и в то время как в “Речи при

---

<sup>321</sup> Faure P. Vingt ans d'intimité avec Edmond Rostand. P. 170.

«Paris ne s'occupait plus que de *Chantecler*. Le théâtre de la Porte-Saint-Martin était tout enfiévré de l'agitation des acteurs, des machinistes, des décorateurs. Au dehors, l'agitation était aussi grande. Dans les magasins, les salons, les journaux, il n'était question que de *Chantecler*».

вступлении во Французскую Академию” Ростан теоретически осмысливал неоромантизм, в замысле “Шантеклера” он уже отвергал его рамки»<sup>322</sup>.

Т.Л. Щепкина-Куперник, осуществившая перевод и этой пьесы Ростана для русской сцены сразу после ее выхода во Франции, вероятно, тоже оказалась в несколько затруднительном положении: произведение сильно отличалось от написанного драматургом ранее и знаменовавшего собой осуществление принципов неоромантизма на практике. И хотя это была аллегория, притча, сказка, что очень характерно для неоромантизма, но в этом случае ирония стала всепроникающей, по сути переводившей изображаемое в иное русло. Позже в своих воспоминаниях Щепкина-Куперник назовет эту пьесу Ростана «совсем упадочной»<sup>323</sup>. Но это не совсем верное определение. Возможно, такая оценка была продиктована временем создания мемуаров, когда полагалось ругать все «декадентское».

По одной из версий замысел пьесы возник у Ростана после посещения им в 1900 г. виллы Камбо, расположенной недалеко от его дома в Пиренеях, где он мог наблюдать жизнь домашних животных и птиц, по другой – был навеян французской средневековой сатирической эпопеей «Роман о Лисе»<sup>324</sup> (где также появляется петух по имени Шантеклер), сюжет которого в XVIII в. использовал в поэме «Рейнеке-лис» немецкий поэт Гете (1749–1832). Возникающая в пьесе система символов-аллегорий в некоторой степени объясняется триумфом европейского символизма (и прежде всего, французского) на рубеже XIX-XX вв., о котором Ростан, конечно, не мог не знать и элементы которого питали его неоромантизм. Кроме того, исследователи творчества драматурга указывают и на повлиявшие на Ростана произведения Аристофана (в частности, «Птицы»), Жана де Лафонтена, Г.-Х. Андерсена и некоторые специальные работы по орнитологии и зоологии.

Действие пьесы разворачивается на птичьем дворе, действующими лицами становятся его обитатели: куры, цыплята, цесарка, павлин,

---

<sup>322</sup> Луков Вл.А. Шантеклер: поэтическая драма Э. Ростана // Электронный ресурс. Режим доступа: <http://modfrancelit.ru/shantekler-poeticheskaya-drama-e-rostana-statya-vl-a-lukova/> (Дата обращения: 20.05.2014)

<sup>323</sup> Щепкина-Куперник Т. Л. Театр в моей жизни. С. 96.

<sup>324</sup> Об этом см.: Ripert E. Edmond Rostand, sa vie et son oeuvre. P. 151.

залетевший дрозд, кот, пес, другие домашние и лесные звери. Главным героем является петух-поэт Шантеклер. Однако, как и во многих подобных произведениях, изображение представителей животного мира было лишь способом иносказательного выражения отношения автора к современности. Под видом зверей возникали представители различных слоев общества, разнообразных литературных течений, поведение и взгляды которых пристально «изучаются» художником, поэтому в стихотворных речах поэта-петуха Шантеклера звучит осуждение декадентов, символистов, эмансипированных дам, высокомерных интеллигентов и даже сторонников натуральной школы, т. е. он оказывается в эпицентре литературной борьбы.

Петух Шантеклер (не случайно оказавшийся представителем гасконской породы<sup>325</sup>, что особенно значимо для французского восприятия и что устанавливает его связь с Сирано) силен связью с землей. Только после соприкосновения с нею он, чувствуя ее мощь, начинает петь гимн, заставляющий, как он убежден, всходить солнце, т. е. он становится глашатаем рождения нового дня и нового мира. В этой глубинной связи кроется главный секрет и источник вдохновения Шантеклера, бережно хранимый им от других обитателей фермы. Возвещая начало дня, он зовет к возвращению к собственным корням, народной культуре (стоит напомнить, что петух является национальным символом Франции), борется с вычурностью, тщеславием, хулителями подлинно прекрасного, пытается дать ответ на вопрос о сущности искусства, его целях.

Однако критика не оценила этих интенций и сразу обрушилась на новое творение Э. Ростана. Возможно, это произошло потому, что информация о готовящейся пьесе стала поступать за несколько лет до премьеры спектакля и каждый успел составить о ней собственное мнение.

---

<sup>325</sup> В тексте пьесы говорится о курице-матери Шантеклера:

*Голубь* (все более и более заинтересованный)

Какая же порода?

*Индюк*

Гасконский добрый старый род.

Цит. по: Ростан Э. Полн. собр. соч.: В 2 томах / Пер. с фр. Т.Л. Щепкиной-Куперник. Т. 2. С. 183.

Отечественные театральные журналисты также внимательно следили за процессом написания и за подготовкой произведения к постановке. Большинство рецензий, приходивших как из Парижа, так в дальнейшем и от корреспондентов из российских городов, носило острокритический характер, и причин этого было несколько.

Во-первых, пьеса оказалась трудной для постановки и с литературной точки зрения (четыре акта в стихах), и с технической. Подготовкой спектакля для русской сцены уже в 1910 г. начали заниматься одновременно несколько театров Москвы и Санкт-Петербурга. Это объяснялось грандиозной рекламной кампанией, развернутой вокруг произведения. В течение семи лет (с 1902 г. – времени начала работы над пьесой до 1909 г.) со страниц печатных изданий не сходили заметки, статьи, интервью о будущей пьесе, размышления о возможном сюжете, проблематике. Корреспондент газеты «Рампа и жизнь» В. Л. Биншток в 1910 г. писал: «<...> реклама сильно повысила “рыночную стоимость” Ростана и довела ее до таких размеров, которых не знает до сих пор ни одна литература <...>, с другой стороны, эта страшная шумиха сильно повредила Ростану в общественном мнении и настроила против него очень враждебно литературные и театральные сферы. Как вполне справедливо говорили, не существует и не может существовать ни одного самого гениального произведения, способного выдержать подобную рекламу»<sup>326</sup>.

Писатель С.А. Ауслендер также объяснял количество обращений к «Шантеклеру» в России исключительно погоней за «модой», так как не увидел в пьесе никаких особых достоинств: «Много объясняет ловкая реклама, необычайность зрелища всех этих курятников, собачьих морд, странных костюмов <...>. Будущий историк, может быть, сумеет разгадать тайну, нет, даже не успеха (успеха особенного “Шантеклер”, кажется, нигде не имел), а какой-то назойливой моды на эту скучную и несносную пьесу»<sup>327</sup>.

---

<sup>326</sup> Биншток В.Л. От парижского корреспондента // Рампа и жизнь. 1910. № 6. С. 90.

<sup>327</sup> Там же.

И далее, говоря об игре актеров, позволил себе зло поиронизировать: «Глаголин [актер. – Д. Я.] дал тонкий тип петуха (в доброе старое время рецензенты писали “тип Гамлета”))»<sup>328</sup>.

Издевку над театром в целом и актерами в частности увидел в «Шантеклере» и Эм. Бескин: «<...> только идя навстречу моде, зная, что актера можно теперь заставить делать все, а быть может, и завидуя лаврам “Синей птицы”, Ростан написал своего “Шантеклера”. И если это так – “Шантеклер” прямое оскорбление актеру и театру. Если же даже такого заранее обдуманного намерения в нем нет – он все-таки вреден по своей неуместности, своей несвоевременности»<sup>329</sup>.

Сравнивает пьесу с «Синей птицей» М. Метерлинка и видевший парижскую премьеру критик Я. Тугенхольд, но не с позиции «содержательности» (которую он считает «несомненно значительной»<sup>330</sup>), а с точки зрения неправильно понятого видения спектакля французским режиссером: «<...> театр Porte-Saint-Martin сделал все возможное, чтобы погубить ее, ибо игра и постановка поражали антихудожественностью. Ни последовательного символизма, ни последовательного реализма, а так себе, что-то среднее. С одной стороны, почти “настоящий” куриный помет, грязнящий всю сцену, и настоящие перья костюмов, с другой – розовая заря, напоминающая разлитый сироп, собака, похожая на обезьяну, кусты – на столетние дубы, и вообще полная невыдержанность пропорций. Прием постановки совершенно противоположный тому, что мы видели в “Синей птице” на сцене Художественного театра. Там животная психология воплощалась не столько в костюмах, сколько в гриме и мимике, в чем-то неуловимом и творческом. Здесь костюмы, эти огромные чучела кур и петухов, настолько убедительны и назойливо-реальны, что не оставляют места для творчества самих актеров в области грима, мимики и дикции. Здесь

---

<sup>328</sup> Ауслендер С.А. Петербургские театры. Шантеклер // Аполлон. 1910. № 8. С. 63.

<sup>329</sup> Бескин Эм. Московские письма // Театр и искусство. 1910. № 20. С. 406.

<sup>330</sup> Тугенхольд Я. Театр // Аполлон. 1910. № 6. С. 5.

перед нами не театр, а маскарад, где, как из-под мертвых масок, выглядывают из-под птичьих голов лишённые грима лица актеров»<sup>331</sup>.

Думается, что неудачное режиссерское решение спектакля во многом повредило постановке и пьесе, перенеся внимание зрителей и критиков с содержания на театральную зрелищность, которая грешила ненужным правдоподобием и натуралистичностью. Рецензент журнала «Театр и искусство» пишет: «Артистов, переряженных в птиц и четвероногих, публика доныне могла видеть разве только в цирках и на эстрадах шантанов, современный же серьезный театр таких ролей не знал»<sup>332</sup>. А другой рецензент этого же журнала позднее замечал: «<...> из этого зрелища, безвкусного, благодаря желанию слишком подлинно реалистически копировать фигуры птиц и животных, что, конечно, не удастся, при сильном сокращении и более художественной постановке, могла бы выйти не лишённая эффекта феерия или сказка»<sup>333</sup>.

Еще более негативной была реакция русской общественности. Это было связано со следующим моментом. Несоответствие образов обитателей птичьего двора и лесных жителей (филинов, сов, жаб), рассуждающих на вечные темы, привычным представлениям о высоком и прекрасном, о предназначении поэта неминуемо должно было и вызвало резкое неприятие и непонимание русской публики (тем более что петух не является значимой фигурой в бестиарии отечественной культуры). Изображение поэта в виде петуха, пусть и благородно-возвышенного, для русской культуры оказалось абсолютно неприемлемым. Существование мифа о поэте как о посланнике Бога и выразителе божественного на земле, идущее еще со времен А. С. Пушкина, формирует в сознании русского читателя иное, нежели у французов, отношение к поэту и поэзии, что обусловлено различными историко-культурными условиями. В рамках же русского культурного кода образ поэта-петуха Шантеклера был бы возможен только при условии

---

<sup>331</sup> Там же.

<sup>332</sup> Б. п. За границей // Театр и искусство. 1910. № 5. С. 114.

<sup>333</sup> А. Р-в (подпись) Хроника. Малый театр. Шантеклер // Театр и искусство. 1910. № 15. С. 309.

сатирического освещения подобного персонажа (например, сатира на поэта-хвастуна или поэта-дурака, уверовавшего в то, что он может своим криком пробуждать Зарю) или, как было указано в одном отзыве, в трагическом ракурсе – как ошибка самообольщения и заблуждения.

Кроме того, немаловажным является тот факт, что пьеса «Шантеклер» появляется на русской сцене в 1910 г., когда уже распространилась версия младосимволистов, заявлявших не просто о божественном начале в поэте, а приписывающих ему самому роль творца, теурга, способного пересоздавать мир и реальность. И, конечно, с этой точки зрения малопривлекательным могло показаться появление на сцене поэта-петуха, обитающего на скотном дворе. Аллегория как прием открывает писателю новые возможности изображения и самовыражения, но абстрагироваться от образности, явленной со сцены наглядно, практически невозможно, о чем и пишет обозреватель газеты «Рампа и жизнь» И. Рудин: «Читая про петуха, который твердо верит, что он вызывает в мир солнце, мы легко можем прийти к трагедии человека, к трагедии самообольщения. Видя петуха на сцене, мы труднее оторвемся от конкретного образа»<sup>334</sup>.

И среди французских критиков возникали сомнения в правомерности выбранного для данного сюжета рода литературы. Так, критик Рене Думик, положительно отзывавшийся о пьесе, даже подчеркивал, что «ни в одном из предшествующих произведений г-н Ростан не проявил себя настолько исключительно как поэт»<sup>335</sup> [перевод мой. – Д.Я.]. Но он же и указал на то, что «“Шантеклер” – это едва ли пьеса для театра»<sup>336</sup> [перевод мой. – Д.Я.] и что «эта особенная поэма могла бы иметь подзаголовок “Судьбы поэзии” или “Исповедь поэта”»<sup>337</sup> [перевод мой. – Д.Я.].

---

<sup>334</sup> Рудин И. По поводу «Шантеклера» (письмо из Петербурга) // Рампа и жизнь. 1910. № 17. С. 275.

<sup>335</sup> Doumic R. Chantecler, de M. Edmond Rostand, à la Porte-Saint-Martin // Revue des Deux Mondes. Paris, 15.02.1910. Т. 55. Р. 923.

«Dans aucune de ses oeuvres précédentes, M. Rostand ne s'était montré aussi exclusivement poète».

<sup>336</sup> Там же. Р. 924. «<...> Chantecler est à peine une pièce de théâtre».

<sup>337</sup> Там же.

«Ce poème singulier pourrait porter en sous-titre : *les Destinées de la poésie* ou encore : *la Confession du poète*».

Несмотря на способ изображения мира через представителей животного царства, очевидно, что образ Шантеклера, по замыслу автора, должен был вызвать у читателя ассоциацию с другим персонажем – поэтом, поборником добра, справедливости, благородным героем Сирано. Как и последний, Шантеклер отличается скромностью и совершает свой ежедневный подвиг, не требуя похвал и почестей: «Да, знай, что я пою не для забавы эха, / От песни я не жду ни славы, ни успеха, / Мне нужно, чтобы свет торжествовал над тьмой»<sup>338</sup>. Похожим образом выстраиваются взаимоотношения главного героя с окружением, насмехающимся над его преданностью идее и благородством, с его возлюбленной (от чувства которой он даже готов отказаться во имя призвания). Но Шантеклер, в отличие от героического Сирано, самовлюблен и отчасти примитивен в своей вере в то, что он – причина рождения нового дня, поэтому при сравнении пьесы с «Сирано де Бержераком», безусловно, отдает предпочтение последней В.Л. Биншток: «“Шантеклер”, несомненно, не является лучшей пьесой Ростана; в смысле цельности, выдержанности “Сирано” стоит гораздо выше»<sup>339</sup>.

Должного воплощения не получил ростановский яркий и интересный замысел и по мнению театрального критика и главного редактора журнала «Театр и искусство» А.Р. Кугеля: «Шантеклер – это благородный петух. В нем черты Цезаря, может быть, Бонапарта или Александра Македонского. Великодушный, рачительный хозяин, он в то же время – замечательный идеалист, ибо верит, что, благодаря его крику, восходит солнце и заря заливают землю. Сам по себе, этот поэтический образ красив и значителен, но <...> этот простой и красивый штрих идеализма утопает в волнах риторики, с одной стороны, и нестерпимой банальщины – с другой. Развить этот символ идеализма, претерпевающего крах, – оказалось не под силу

---

<sup>338</sup> Ростан Э. Шантеклер // Ростан Э. Полн. собр. соч.: В 2 томах / Пер. с фр. Т.Л. Щепкиной-Куперник. Т. 2. С. 232.

<sup>339</sup> Биншток В. Л. От парижского корреспондента. С. 92.

Ростану»<sup>340</sup>. По мнению рецензента, автору следовало бы сделать акцент на гибели веры, так как на глазах Шантеклера рушится созданный им мир, где благодаря его каждодневному подвигу всходит Солнце. Однако Ростан взамен одной возвышенной идеи практически сразу предлагает другой ее вариант: «А для души необходимы / Святая Вера и Любовь, / Так пылки и неутомимы, / Что, если их убить, они воскреснут вновь»<sup>341</sup>. В результате делался верный вывод: человеческая трагедия перестает быть трагедией, а ценность провозглашаемого Шантеклером идеализма значительно снижается.

Вместо того чтобы стать символом истинного искусства, имя Шантеклера и даже возникшая идея «шантеклеризма» стали нарицательными для фальшивого и неправдоподобного. Некоторые журналисты, например, Е. Беспятов, были весьма категоричны в своих суждениях: «Панегиристы разжиревшего буржуа Ростана не хотят понять, что искусство вообще не терпит подражания, а в частности *театр вовсе не должен что-нибудь изображать*. “Шантеклеризм” – это целая область заблуждений, ошибок и банальщины в искусстве. Особую специальную область составляет *шантеклеризм в театре*. Это, если хотите, целый термин, формула, и с этой стороны надо благодарить Ростана за то, что он дал новое слово для определения этой злокачественной опухоли»<sup>342</sup>.

Неслучайно, что после появления спектакля одна за другой стали выходить пародии на пьесу, а практически в каждом театральном журнале печатались анекдоты, подобные этому: «Заслуженные тенора казенной сцены потребовали от дирекции театра прибавки жалованья: – Если в Малом театре петух делает полные сборы, то разве мы хуже его?»<sup>343</sup>.

Возможно, иначе бы сложилась судьба этого произведения, если бы у публики было больше времени оценить достоинства «Шантеклера»

<sup>340</sup> Ното повус (псевдоним А.Р. Кугеля) Заметки // Театр и искусство. 1910. № 15. С. 320.

<sup>341</sup> Ростан Э. Шантеклер // Ростан Э. Полн. собр. соч.: В 2 томах / Пер. с фр. Т.Л. Щепкиной-Куперник. Т. 2. С. 301.

<sup>342</sup> Беспятов Е. По «святым местам» (корреспонденция из-за границы) // Театр и искусство. 1910. № 24. С. 476.

<sup>343</sup> Б. п. (обзор возникших анекдотов по поводу пьесы «Шантеклер») // Театр и искусство. 1910. № 15. С. 322.

литературного, а не сценического, тем более что частичный перевод пьесы Щепкиной-Куперник появился в газете «Речь» уже в феврале 1910 г. Полностью же произведение было издано в течение года в издательстве С. Рассохина в переводе Щепкиной-Куперник и в издательстве В. Саблина в переводе А. Н. Вознесенского и Н. М. Чернова.

Однако первое знакомство А.Р. Кугеля с новым произведением Ростана состоялось при чтении только что вышедшего перевода Щепкиной-Куперник. Но, как видно выше из оценки критика, на его мнение это не повлияло, и он также поставил Ростану в вину «грубую аллегоричность», которая смущает даже «при чтении, когда читатель находится один на один со своими мыслями абстрактными и бесплотными, когда между ним и автором нет никакой физической преграды»<sup>344</sup>, и, вероятно, совершенно ошеломляет на сцене, где «аллегория приобретает черты физические, а глаз разбегается во все стороны»<sup>345</sup>.

Очевидно, что не только роستانовский идеализм, но и созданная им художественная система в начале XX в. вступили в полосу кризиса. Стоит указать и на то, что в начале 10-х гг. умы той части общества, которой автор был близок ранее, начинают занимать проблемы уже иного толка: близилась эпоха мировых войн и революций, а возникающая в пьесе скрытая полемика не выходила за рамки чисто литературной борьбы и не привносила в произведение политической остроты. Романтические порывы Шантеклера умиляли, но казались слишком наивными и запоздалыми в преддверии Первой мировой войны. Теоретик французского театра Рене Лалу неслучайно относил Ростана к тому классу людей, что «жили мирно в эту “прекрасную эпоху”, не представляя, какая трагедия приготовлена для сцены, которой будет весь мир»<sup>346</sup> [перевод мой. – Д.Я.].

---

<sup>344</sup> Homo novus (псевдоним А.Р. Кугеля) Заметки // Театр и искусство. 1910. № 15. С. 321.

<sup>345</sup> Там же.

<sup>346</sup> Lalou R. Le théâtre en France. Depuis 1900. Paris: Imprimerie des Presses Universitaires de France, 1951. P. 11. «Les hommes qui passionnait la moindre indiscretion sur le travail de Rostand et de Porto-Riche – alors retirés du monde pour mieux absorber dans la composition de *Chantecler* et du *Vieil Homme* – vivaient paisiblement cette “belle époque”, sans imaginer quelle tragédie se préparait, avec pour scène le monde».

Факторы, повлиявшие на практически полное отторжение пьесы, выявляются при знакомстве с русской журнальной и газетной критикой начала XX в. Задуманная как подведение некоторых итогов, как выражение писательского кредо и взглядов на роль художника в искусстве пьеса «Шантеклер», особенно в русской среде, не смогла осуществить поставленной задачи и повторить успех пьесы «Сирано де Бержерак». Не смог Ростан создать и другого столь же яркого произведения после. По этому поводу Р. Лалу писал: «“Шантеклер” совершил такое яркое падение, после которого Ростан не оправился»<sup>347</sup>.

Следовательно, перевод не сыграл здесь серьезной роли, хотя, как и прежде, он был достаточно удачным. Однако если в прежних переводах Щепкиной-Куперник удавалось «сгладить» некоторые издержки ростановского стиля, здесь она не сумела найти тот «пуант», который бы смягчил непривычную для русского уха и глаза сюжетную комбинацию.

Эдмон Ростан посвятил пьесу «Шантеклер» своему младшему сыну Жану (Jean Edmond Cygus Rostand, 1894-1977). Т.Л. Щепкина-Куперник убрала это посвящение, по-видимому, сочтя его лишним, как и прежние.

Сложности, возникшие с определением жанра (сказка, поэма, пьеса-аллегория, драма; Рене Думик называет произведение «лирической поэмой»<sup>348</sup>, Вл. А. Луков – «поэтической драмой»<sup>349</sup>), обусловили, вероятно, стремление переводчицы вписать пьесу «Шантеклер» в русский сказочный канон и известить об этом читателя уже в прологе:

«Chantecler»	«Шантеклер»
<p><b>Le Directeur</b>            Et puisque la Nature entre dans notre <i>rêve</i>,  <i>И поскольку Природа входит в наше сновидение,</i>            Puisque pour régisseurs nous avons les            coucous,</p>	<p><b>Директор</b>            Природа нам сама спектакль <i>волшебный</i>            ставит;            Кукушка пестрая лесною <i>сказкой</i> правит;            Давайте занавес... Пускай затихнет зал:            Нам дятла крепкий клюв уж три удара</p>

<sup>347</sup> Там же. Р. 40. «Chantecler fit une chute élatante dont Rostand ne se releva pas».

<sup>348</sup> Doumic R. Chantecler, de M. Edmond Rostand, à la Porte-Saint-Martin // Revue des Deux Mondes. Paris, 15.02.1910. Т. 55. Р. 923.

<sup>349</sup> Луков Вл.А. Шантеклер: поэтическая драма Э. Ростана // Электронный ресурс. Режим доступа: <http://modfrancelit.ru/shantekler-poeticheskaya-drama-e-rostana-statya-vl-a-lukova/> (Дата обращения: 20.05.2014).

<p>Поскольку для постановщиков у нас есть кукушки, Chut !... il faut maintenant que le rideau se lève. Тише!.. Сейчас нужно, чтобы занавес поднялся, Car le bec d'un pivert a frappé les trois coups<sup>350</sup> ! Потому что клюв дятла уже простучал три раза! (р. 7)</p>	<p>дал<sup>351</sup>. (с. 178)</p>
Пример 1	

В переводе появляются отсутствующие в оригинале «спектакль волшебный», «сказка», что усиливает атмосферу загадочности и таинственности, не представленную во французском тексте. Кроме того, в переводе также встречаются дополнительные номинации, отсутствующие во французском тексте и являющиеся традиционными для русского фольклора (такие как, например, «кудесник», «чаровник», «чародей»), что привычно для русского слуха (вспомним пушкинское: «своенравный чародей»<sup>352</sup>):

«Chantecler»	«Шантеклер»
<p><b>Le Pigeon</b></p> <p>Se соq, Этот петух, Est-ce vrai que son chant rythme, active, guerroye, Правда ли, что его пение задает ритм, ускоряет, ведет борьбу, Fait rire le travail et fuir l'oiseau de proie ? Делает веселым труд и позволяет убежать птице-жертве? (р. 22)</p>	<p><b>Голубь</b></p> <p>Скажи мне, правда ли, что песнею своей Он силы придает, <u>великий чародей</u>, Пугает хищных птиц и в труд веселье вносит? (с. 184)</p>
Пример 2	

Кроме того, частотны номинации «артист» (с. 242), «трубадур» (с. 242) или их замена: «Глашатай Зари» (с. 244) вместо «пробуждающий зарю» (l'éveilleur d'aurore, с. 132). Показательным является и возникновение

<sup>350</sup> Здесь и далее французский текст пьесы «Шантеклер» с указанием страниц дается по: Rostand E. Chantecler. Pièce en quatre actes, en vers. Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, 1910. 246 p.

<sup>351</sup> Здесь и далее русский текст пьесы «Шантеклер» с указанием страниц дается по: Ростан Э. Полн. собр. соч.: В 2 томах / Пер. с фр. Т.Л. Щепкиной-Куперник. Т. 2 (Орленок; Шантеклер; Священная роца; День причудницы; За Грецию; Шалости музыки). СПб.: Издательство Т-ва А.Ф. Маркса, 1914. 474 с.

<sup>352</sup> Пушкин А.С. Поэт и толпа: («Поэт по лире вдохновенной...») // Пушкин А.С. Сочинения: В 3 томах. Т. 1. (Стихотворения; Сказки; Руслан и Людмила: Поэма). М.: Художественная литература, 1985. С. 435.

индивидуальных переводческих клише. Так, при описании возлюбленной Шантеклера – фазаньей курочки, унаследовавшей золотое яркое оперение, свойственное представителям мужского рода семейства фазановых, Щепкина-Куперник часто использует вместо странно звучащего «фазанья курочка» слово «принцесса», что, в свою очередь, отсылает к придуманному переводчицей названию другой роستانовской пьесы – «Принцесса Греза». Фазанья курочка так же, как и принцесса Мелисинда, предстает в русском тексте в качестве прилетевшей откуда-то издалека грезы:

«Chantecler»	«Шантеклер»
<p><b><i>La Faisane</i></b>            Sous le feuillage épais que le soleil transperce,  <i>Под густой листвой, которую пронизывает солнце,</i>            Je vis ! Mais c'est d'ailleurs que je viens.            D'où ? De Perse ?  <i>Я живу! Но я пришла из других стран. Откуда? Из Персии?</i>            De Chine ? On ne sait pas ! Mais on peut être sûr  <i>Из Китая? Неизвестно! Но можно быть уверенным,</i>            Que j'étais faite pour chatoyer dans l'azur  <i>Что я была создана, чтобы сверкать в лазури</i>            Parmi les thuyas verts gonflés de sandaraque,  <i>Среди зеленых туй, наполненных сандараком,</i>            Et non pour fuir sous des ronciers devant un braque !  <i>А не для того, чтобы спастись под колючим кустарником от легавой собаки!</i>            Suis-je l'ancien Phénix ou la poule <u>Kin-Ku</u> ?  <i>Я, быть может, от древнего Феникса или курочки Кин-Ки?</i>            D'où fus-je rapportée ? et comment ? et <u>par qui</u> ?  <i>Откуда я была принесена? И как? И кем?</i>            La Fable tergiverse et m'offre un choix <u>splendide</u>.  <i>Мифология не дает ответа и мне предоставляет прекрасный выбор,</i>            C'est pourquoi je choisis d'être née en <u>Colchide</u>  <i>Поэтому я выбираю быть рожденной в Колхиде,</i>            D'où j'ai dû revenir sur le poing de <u>Jason</u> !  <i>Откуда я должна была появиться на руке Ясона!</i>            Je suis en or. C'est moi, peut-être, la <u>Toison</u> !</p>	<p><b><i>Фазанья курочка</i></b>            Где солнце сыплет свет сквозь темную листву,            В густой лесной тени свободно я живу.            Откуда я пришла? Быть может, из Китая, Из дальней Персии? Но знаю я одно:            Совсем иное мне природой суждено...            Я создана затем, чтоб, <u>радостно блистая</u>,            В лазури отливать, как <u>греза золотая</u>,            Среди зеленых туй, <u>напоенных смолой</u>...            А не затем, чтоб жить в ложбинах <u>непроглядных</u>,            Скрываясь от чутья ищеек <u>кровожадных</u>.            Откуда родом я? Быть может, предок <u>мой прекрасней</u>,            Я знаю о своем рожденьи много <u>басней</u>,            И выбор мой велик среди волшебных <u>грез</u>.            Но родиной своей считаю я <u>Колхиду</u>;            На корабле своем Язон меня <u>привез</u>.            Я вся из золота, не правда ли, по <u>виду</u>?            Быть может, я была и золотым руном!            (с. 205)</p> <p><u>Сандарак</u> – желтая ароматическая смола, добываемая в коре и ветвях хвойного североафриканского дерева Тетраклиниса.  <u>Кин-Ки</u> – название породы.</p>

Я в золоте. Это я, возможно, и есть золотое  
руно!  
(р. 58)

Пример 3

Особенное значение в пьесе «Шантеклер» имеет являющаяся своеобразной смысловой квинтэссенцией авторских размышлений о природе искусства и предназначении художника «Ода Солнцу», выделяемая Ростаном, а вслед за ним и Т.Л. Щепкиной-Куперник (так же, как «Монолог Персинэ», «Стансы Рюделя», «Гимн гасконцев» в проанализированных выше произведениях «Романтики», «Принцесса Греза» и «Сирано де Бержерак»). Безусловно, не могли не обратить внимания на оду Шантеклера и критики. В.Л. Биншток в качестве лучших мест пьесы выделяет пролог и «Гимн к солнцу» (так рецензент называет «Оду Солнцу»), уверенно говоря о последнем, что он «очень скоро станет классическим»<sup>353</sup>:

«Chantecler»	«Шантеклер»
<p><b>Chantecler</b> Ton or est le seul or qui soit de bon conseil ! <i>Твое золото – единственное золото, которое помогает!</i> – Je t’adore ! – Я тебя обожаю!</p> <p><b>Le Pigeon</b>, à mi-voix (Голубь, вполголоса) A qui donc parle-t-il ? <i>С кем же он говорит?</i></p> <p><b>Le Merle</b>, d’un ton gouailleur (Дрозд, насмешливым тоном) Au soleil ! С солнцем!</p> <p><b>Chantecler</b> Toi qui sèches les pleurs des moindres graminées, <i>Ты, кто высушивает слезы мельчайших ростков,</i> Qui fais d’une fleur morte un vivant papillon, <i>Кто делает из умершего цветка живого мотылька,</i> Lorsqu’on voit, s’effeuillant comme des destinées,</p>	<p><b>Шантеклер</b> Ко!.. Твой могучий свет люблю я беспредельно, Твое лишь золото прекрасно, чисто, цельно!</p> <p><b>Голубь</b> (вполголоса) Но с кем он говорит?</p> <p><b>Дрозд</b> (насмешливо) А с <u>Солнцем</u> – брат <u>Зари</u>!..</p> <p><b>Шантеклер</b> <u>ОДА СОЛНЦУ</u> О, ты, что слезы трав с любовью осушаешь И в мотыльков живых волшебю превращаешь Умершего цветка воздушную печаль, Когда, как легкий сон, рой лепестков развеяв, Душистый ветер Пиренеев Колышет розовый миндаль. О, Солнце! Я пою твое прикосновенье, Что каждому челу несет благословенье,</p>

<sup>353</sup> Биншток В. Л. От парижского корреспондента. С. 92.

Когда видишь, как осыпающиеся, словно жизни,

Trembler au vent des Pyrénées  
*Дрожат на ветру с Пиренеев*  
Les amandiers du Roussillon.  
*Миндальные деревья Руссильона.*

Je t'adore, Soleil ! ô toi dont la lumière,  
*Я тебя обожаю, Солнце! О ты, чей свет,*  
Pour bénir chaque front et mûrir chaque miel,  
*Чтобы благословить каждое чело и дать созреть меду,*

Entrant dans chaque fleur et dans chaque chaumière,

*Входя в каждый цветок и в каждую хижину,*

Se divise et demeure entière  
*Разделяется и остается цельным,*  
Ainsi que l'amour maternel !  
*Так же, как и материнская любовь!*

Je te chante, et tu peux m'accepter pour ton prêtre,

*Я тебе пою, и ты можешь меня считать своим жрецом,*

Toi qui viens dans la cuve où trempe un savon bleu,

*Ты, кто приходит в чан, где разведено синее мыло,*

Et qui choisis souvent, quand tu vas disparaître,

*И кто выбирает часто перед тем, как исчезнуть,*

L'humble vitre d'une fenêtre  
*Скромное стекло окна,*  
Pour lancer ton dernier adieu !  
*Чтобы бросить свое последнее прощание!*

**Le Merle**, passant sa tête entre les barreaux  
(Дрозд, просовывая голову между решеток)  
Nous n'y couperons pas, mes enfants : c'est une ode.

*Нам этого не избежать, дети мои: это ода.*

**Le Dindon**, regardant Chantecler qui, par les degrés d'un tas de foin, descend du mur  
(Индюк, смотря на Шантеклера, который по ступенькам лестницы со стога сена спускается со стены)

Il avance, plus fier...

*Он приближается еще более гордый...*

**Une poule**, s'arrêtant devant une petite

Цветы и в сотах мед пахучий золотя;  
Дробясь и все один, твой луч равно всех греет,

Как сердце матери лелеет  
И любит каждое дитя.

Пою тебе, твой жрец, пою тебе смиренно...  
Я знаю, для тебя ничто ведь не презренно:  
Ты в мыльном пузыре свой отражаешь свет,  
Порой избрав стекло убогого оконца.

Чтобы послать на землю Солнца  
Прощальный ласковый привет.

**Дрозд**

Что ж, делать нечего, придется слушать оду!

**Курица** (подходя к жестяной пирамидке)

Ах, как удобно пить отсюда воду.

**Индюк** (смотря на спускающегося по лестнице, валяющейся на кучке сена, петуха)

Как гордо он идет!

**Дрозд**

Как будто у него

В мозгу южанина засело хвостовство,  
И родина его не меньше, чем Тулуза!

**Куры** (подбегая к белой, которая опять что-то ест)

Что ест она, что, что, что это?

**Белая**

Кукуруза.

**Шантеклер** (спускаясь во двор)

К тебе подсолнечник стремится желтой чашей;

Под ласкою твоей на колокольне нашей  
Мой брат становится блестяще-золотым;  
А там, где тень от лип густа и ароматна,

Кидаешь ты такие пятна,

Что жалко мне ступать по ним.

На кружке глиняной ты зажигаешь пламя  
Эмали дорогой; сияющее знамя

Умеешь сделать ты из старого тряпья.

Венчаешь золотом ты мельницу-старушку

И красишь в золото верхушку

У золотистого улья.

Хвала тебе в полях, хвала на лозах алых,

На бархате травы, на каменных порталах,

pyramide de fer-blanc (Курица,  
останавливаясь перед маленькой жестяной  
пирамидкой)

Tiens ! L'abreuvoir !

*Смотри-ка! Поилка!*

Elle boit. (Она пьет)

Commode.

*Удобно.*

**Le Merle** (Дрозд)

Plus fier qu'un Toulousain qui chante : « O  
moun Païs ! »

*Более гордый, чем тулузец, который поет: «О  
мой край»!*

**Chantecler**, qui commence à marcher dans la  
cour (Шантеклер, который начинает шагать  
по двору)

Tu fais tourner...

*Ты заставляешь поворачиваться...*

**Toutes les poules**, courant vers la Blanche  
(Все курицы, сбегаясь к Белой курице)

Que croque-t-elle ?

*Что она грызет?*

**La poule Blanche (Белая курица)**

Du maïs.

*Кукурузу.*

**Chantecler**

Tu fais tourner les tournesols du presbytère.

*Ты заставляешь поворачиваться подсолнухи из  
резиденции священника.*

Luire le frère d'or que j'ai sur le clocher,

*Сиять золотому брату, который у меня есть  
на колокольне,*

Et quand, par les tilleuls, tu viens avec  
mystère,

*И когда через липы ты проникаешь с  
таинством,*

Tu fais bouger des ronds par terre

*Ты шевелишь круги на земле*

Si beaux qu'on n'ose plus marcher !

*Такие прекрасные, что я не  
осмеливаюсь больше по ним ходить!*

Tu changes en émail le vernis de la cruche ;

*Ты меняешь цвет эмали на кувшине,*

Tu fais un étendard en séchant un torchon ;

*Ты делаешь знамя, высушивая половую тряпку,*

La meule a, grâce à toi, de l'or sur sa capuche,

*Мельничный жернов имеет благодаря тебе  
золото на своем капоре*

В глазах у ящериц, на крыльях белых  
птиц –

Везде твои лучи волшебные блистали,

Чертя мельчайшие детали,

Рисуя дали без границ.

Ты свету дал сестру, чьи гибкие извивы

Ложатся с ласкою, темны и молчаливы,

У ног всего, что есть, что освещает день;

Чтоб больше сладости прибавить  
наслажденью,

Ты в мире все удвоил тенью...

И часто нам милее тень.

О, Солнце! Ты земле несешь апофеозы,

Даришь огни ручью, а в небо сыплешь розы

И каждому кусту даруешь божество...

Явись, явись скорей!.. Снопам света  
брызни!

О, Солнце!.. Без тебя не стало б в мире  
жизни.

Не стало б мира самого!

(с.186)

«O moun Païs !» (или «La Toulousaine») – название  
песни, написанной на окситанском (провансальском)  
языке Люсьеном Менго в 1845 г. Песня стала  
официальным гимном города Тулузы.

В переведенном отрывке явно присутствует не  
совсем удачное с точки зрения литературного  
русского языка словоупотребление как в ремарках  
(«смотря на спускающегося по лестнице,  
валяющейся на кучке сена, петуха»), так и основном  
тексте (банальность выражений типа «гибкие  
извивы», «сладость»; неправильное грамматическое  
использование «несешь апофеозы»; повтор  
однокоренных слов «даришь», «даруешь»). Кроме  
того, присутствует несогласованное по роду с  
подлежащим «удвоил» (если речь идет о солнце, то  
следовало использовать форму среднего рода  
«удвоило»). Можно также отметить невыверенность  
ударений.

Et sa petite soeur la ruche  
*И его маленькая сестра пчела из  
улья*  
A de l'or sur son capuchon !  
*Имеет золото на своем клубочке*

Gloire à toi sur les prés ! gloire à toi dans les vignes !

*Слава тебе в полях! Слава тебе в виноградниках!*

Sois béni parmi l'herbe et contre les portails !

*Будь благословенно среди трав и в порталах!*

Dans les yeux des lézards et sur l'aile des cygnes !

*В глазах ящериц и на крыльях лебедей!*

O toi qui fais les grandes lignes

*О ты, кто освещает длинные пути*

Et qui fais les petits détails !

*И делает заметными мельчайшие детали!*

C'est toi qui, découpant la soeur jumelle et sombre

*Это ты, кто, разделяя свою сестру и темноту,  
дал ту,*

Qui se couche et s'allonge au pied de ce qui luit,

*Которая прячется и вытягивается у ног того,  
кто появляется,*

De tout ce qui nous charme as su doubler le nombre,

*От всего того, что нас очаровывает,  
удваивает в числе,*

A chaque objet donnant une ombre

*Каждому предмету давая тень*

Souvent plus charmante que lui !

*Часто более прелестную, чем он сам!*

Je t'adore, Soleil ! Tu mets dans l'air des roses,  
*Я тебе поклоняюсь, Солнце! Ты добавляешь  
аромата розам,*

Des flammes dans la source, un dieu dans le buisson !

*Огней в ручей, божество в кусты!*

Tu prends un arbre obscur et tu l'apothéoses !

*Ты берешь темное дерево и ты его  
расцветиваешь!*

O Soleil ! toi sans qui les choses

*О Солнце! Ты, без которого вещи*

Ne seraient que ce qu'elles sont !

*Не были бы такими, какие они есть!*

(p. 26)

Пример 4

Стилистическая небрежность отрывка «Ода Солнцу» свидетельствует об отсутствии у переводчицы во время работы над пьесой единой сложившейся стратегии перевода, что, в частности, привело и к невыразительности данного монолога Шантеклера, должного, по всей видимости, выражать основную идею служения свету поэта-петуха. Т.Л. Щепкиной-Куперник необходимо было заранее решить вопрос о способе представления главного героя в русском тексте. Безусловно, она понимала, что в отечественной культуре отсутствует опозитизированное представление о петухе. Таким образом, следовало найти иной способ выражения заложенных в данном роستانовском персонаже смыслов и черт, то есть решить, как было бы лучше представить Шантеклера: смешным, трагическим, бахвалистым и т. д. Ода получилась не столько восторженной, сколько напыщенной, велеречивой (все псевдокрасивости и часто пародируемые черты неоромантизма явлены наглядно). Попытка же почти дословного перевода текста в данном примере привела к явной неудаче. Однако именно «Оду Солнцу», наряду с прологом, критики называли лучшими местами французской пьесы<sup>354</sup>.

Примечательно, что в оригинале нет формального выделения данного отрывка, исполняемого Шантеклером в честь Солнца, в отличие от перевода Т.Л. Щепкиной-Куперник, где он получает не только обособленность от предыдущих реплик, но и собственное название – «Ода Солнцу». Кроме того, в предшествующей реплике Дрозда во французском тексте употребляется *le soleil* («солнце») с маленькой буквы, в переводе Щепкиной-Куперник не только появляется слово «солнце» с большой буквы, но и дополнительная метафора «брат Зари», что добавляет поэтичности русскому тексту и акцентирует служение Шантеклера представителям Света – Солнцу и Заре.

---

<sup>354</sup> См.: Биншток В.Л. От парижского корреспондента. С. 92.

Однако Щепкина-Куперник стремилась к усилению поэтического начала пьесы в целом. Так, она заменяет французское *le cocorico* («кукареку») на «чудесных песен дара» в следующем примере:

«Chantecler»	«Шантеклер»
<p><b>Le Merle</b>            Vouz prenez un melon, de Honfleur, pour le torse,  <i>Вы берете дыню из Онфлера для туловища,</i>            Pour les deux jambes, deux asperges, d'Argenteuil.  <i>Для двух ног – две спаржи из Аржантея,</i>            Pour la tête, un piment, de Bayonne. Pour l'oeil,  <i>Для головы – стручковый перец из Байонны. Для глаз –</i>            Une groseille, de Bar-le-Duc. Pour la queue,  <i>Смородина из Бар-ле-Дюка. Для хвоста –</i>            Un poireau, de Rouen, tordant sa gerbe bleue.  <i>Лук-порей из Руана, вывернутый своим синим пучком.</i>            Pour l'oreille, ô Soissons ! un petit haricot.  <i>Для ушей – о, Суассон! – маленькая фасоль.</i>            Ça y est. C'est un coq !  <i>Готово. Это петух!</i></p> <p><b>Le Pigeon, doucement (тихо)</b>  <u>Moins le cocorico !</u>  <i>Но без «кукареку»!</i></p> <p><b>Le Merle, lui montrant Chantecler qui paraît sur le mur (ему указывая на Шантеклера, который появляется на стене)</b>            Oui. Mais sauf ce détail tu vois que ça ressemble ?  <i>Да. Но без этой детали ты видишь, что похоже?</i>            (р. 25)</p>	<p><b>Дрозд</b>            Возьмите дыню вы; две спаржи вместо ног;            Из перца красного устройте гребешок;            На место глаз – смородин черных пара;            Хвост – голубой порей, а уши из бобов,            И вот петух готов!</p> <p><b>Голубь (тихо)</b>  <u>Но без чудесных песен дара?..</u></p> <p><b>Дрозд</b> (указывая ему на петуха, появившегося на стене)            Деталь! А в остальном, не правда ли, похож?            Взгляни!</p> <p>(с .186)</p> <p><u>Онфлер</u> (Honfleur) – морской портовый город Франции.  <u>Аржантей</u> (Argenteuil) – северо-западное предместье Парижа.  <u>Байонна</u> (Bayonne) – город и коммуна, располагающиеся на юго-западе Франции.  <u>Бар-ле-Дюк</u> (Bar-le-Duc) – город на северо-востоке Франции.  <u>Руан</u> (Rouen) – город на севере Франции, являющийся исторической столицей Нормандии.  <u>Суассон</u> (Soissons) – город на севере Франции, располагается во французском департаменте Эна, регион Пикардия.</p>
Пример 5	

«Кукареку» – это всего лишь условная имитация издаваемых петухом звуков, тогда как сопоставление пения Шантеклера с даром, то есть с чем-то ниспосланным свыше, изменяет общую тональность пассажа и усложняет образ главного героя. Однако в переводе отсутствуют указания городов и регионов, овощи из которых употребляются Дроздом для создания ироничного образа петуха, что в некоторой степени лишает русский текст

французского колорита. Возможно, в случае с «Шантеклером» следовало, напротив, усиливать французскость произведения, акцентируя, что сам герой и действие разворачивается в иной социокультурной среде, а не делать попытку приближения пьесы к русским народным сказкам.

Еще одной чертой, объединяющей взгляды Шантеклера и Сирано де Бержерака, является их отношение к Любви как к возвышенному, поистине святому чувству, далекому от мелких интриг. В переводе великая любовь в понимании Шантеклера оказывается снова чем-то необъяснимым, неподдающимся рациональному объяснению, «волшебной грезой»:

«Chantecler»	«Шантеклер»
<p><i>Le Cochinchinois</i>, s'arrête, et, avec un étonnement narquois (останавливается и с насмешливым удивлением) Le Coq Gaulois ? <i>Галльский петух?</i></p>	<p><b>Кохинхин</b> (останавливается и с насмешливым удивлением) Петух французский... против неприличий?</p>
<p><b>Chantecler</b> Je ne suis pas de Gaule <i>Я не галльский,</i> Si vous donnez au mot un sens vilain et drôle ! <i>Если вы даете этому слову значение гнусное и смешное!</i> Morbleu ! chacune sait que mes claironnements <i>Черт возьми! Каждая знает, что мои трезвоны</i> Sont loin d'avoir été... sopranisés au Mans ; <i>Далеки от того, чтобы быть... похожими на сопрано в Мане;</i> Mais vos perversités pour petite drôlesse <i>Но ваши развратные поступки ради маленькой распутницы,</i> Qui se fait dans les coins pincer les sot-l'y-laisse <i>Которые совершаются по углам, чтобы уцепиться за «архиерейский кусочек»,</i> <u>Révoltent mon amour de l'Amour ! Il est vrai</u> <i>Вызывают негодование моей любви близкой к великой Любви! Это правда,</i> Que je tiens un peu plus à rester enivré <i>Что я хочу немного больше оставаться опьяненным,</i> Que ces Cochinchinois qui mêlent, pour qu'on rie, <i>Чем эти кохинхинки, которые приходят ради смеха</i> De la chinoiserie à leur... cochinerie,</p>	<p><b>Шантеклер</b> Вы слову этому даете смысл дурной!.. <u>Но общего у вас нет ничего со мной...</u> <u>Все знают, черт возьми, что не жил я монахом,</u> <u>И что умею я крыла могучим взмахом Любую победить; но мелкий ваш разврат</u> <u>И тайны в уголках... о, мне они претят.</u> <u>Мне вовсе не нужны восточные наркозы,</u> <u>Когда во власти я своей волшебной грезы;</u> <u>И в жилах у меня течет мятежно кровь.</u> <u>Я не люблю разврат – но я люблю Любовь!</u> (с . 260)</p> <p><u>Ле-Ман</u> (Le Mans) - город в западной части Франции, административный центр департамента Сарта. Возможно, речь идет о исполнении произведений в леманском соборе Св. Юлиана. <u>«Архиерейский кусочек»</u> - нежное мясо возле гузки птицы.</p>

<p><i>От китайского стиля к собственному ...</i>  <i>уродству,</i>  <u>Que mon sang court plus vite en un corps</u>  <u>moins mastoc</u>  <i>Что моя кровь бежит быстрее в моем не</i>  <i>таком громоздком теле</i>  <u>Et que je ne suis pas un... Cochin, - mais un</u>  <u>Coq !</u>  <i>И что я не какой-нибудь... Кохин, но – Петух!</i>          (р. 164)</p>	
Пример 6	

Выделенный в переводе фрагмент оказывается более удачным, чем французский текст, поскольку больше соответствует представлениям русского читателя о любовной лирике. Возникающая в русском тексте строка «и в жилах у меня течет мятежно кровь» словно отсылает читателя к рожденным с «солнцем в крови» гасконским гвардейцам из пьесы «Сирано де Бержерак». Также Т.Л. Щепкина-Куперник стремится к избавлению от излишней «физиологичности» оригинального произведения. Так, она, вероятно, считает излишним указание на «архиерейский кусочек» рядом со столь возвышенными признаниями Шантеклера. Кроме того, как и во многих других отрывках, переводчица не сохраняет указания на географические объекты и некоторые культурные достопримечательности Франции.

Значительные формальные и количественные изменения в русском тексте претерпел один из наиболее напряженных моментов пьесы (третий акт «Приемный день цесарки», явление 5) – дуэль Шантеклера с Белой Стрелой:

«Chantecler»	«Шантеклер»
<p><b>Chantecler</b>, tout en évitant les coups que le Pile lui porte (стараясь избежать ударов, которые ему наносит Белая Стрела)            Oui, c'est moi qui vous rends la lumière !  <i>Да, это я, кто вам дает свет!</i></p>	<p><b>Шантеклер</b>            Я мрак гоню!.. (Получает рану)</p>
<p><b>Un Poussin</b> (Цыпленок)            Et comment ?  <i>И как?</i></p>	<p><b>Шантеклер</b>            Я <u>свет</u> дарю вам! (Получает рану)</p>
<p><b>Chantecler</b>, d'une voix solennelle, tout en parant et ripostant (голосом торжественным, приговариваясь и нанося ответные удары)            Parce qu'il ne veut rien détruire ou faire éclore,</p>	<p><b>Голос</b>            Раз, раз, раз!..</p>
<p>Parce qu'il ne veut rien détruire ou faire éclore,</p>	<p><b>Шантеклер</b>            Я – <u>Солнце</u>... (Прерывает фразу на</p>

<p><i>Потому что, ничего не желая разрушить или заставлять рождаться,</i>  Le chant des autres coqs n'est qu'un rhume sonore !  <i>Песня других петухов есть только звонкое сопенье!</i>  Le mien ...  <i>Моя же...</i></p> <p>Il reçoit une blessure.  Он получает рану.</p> <p><b>Une voix</b> (Голос)  Pan ! sur le cou !  <i>Бац! По шее!</i></p> <p><b>Chantecler</b>  ... fait lever...  ... заставляет всходить...</p> <p>Il reçoit une blessure.  Он получает рану.</p> <p><b>Le Dindon</b> (Индюк)  Cet orgueil !  <i>Эта гордыня!</i></p> <p><b>Chantecler</b>  ... La Lum...  ... Св...</p> <p>Il est encore frappé.  Его снова ударяют.</p> <p><b>Une voix</b> (Голос)  Pan ! sur le bec !  <i>Бац! По клюву!</i></p> <p><b>Chantecler</b>  ... la Lumi...  ... Све...</p> <p><b>Une voix</b> (Голос)  Pan ! sur l'oeul !  <i>Бац! В глаз!</i></p> <p><b>Chantecler</b>, hagard, aveuglé de sang (сурово, ослепленный кровью)  ... La <u>Lumière</u> !  ... <i>Свет!</i></p> <p><b>Une voix</b>, gouailleuse (Голос, насмешливо)  C'est à se faire obscurantiste !</p>	<p>полуслове, получив рану)</p> <p><b>Голос</b>  Прямо в глаз!..</p> <p><b>Шантеклер</b> (задыхаясь, ослепленный текущею в глаза кровью)  <u>Свет!</u>.. О, слепые, мне вас жалко!..</p> <p><b>Голос</b> (насмешливо)  Хоть обскурантом становись!..</p> <p><b>Шантеклер</b> (машинально повторяя под ударами)  Я – свет <u>Зари</u> несу!</p> <p>(с. 271)</p>
--	--

<p><i>Это заставляет сделаться обскурантом!</i></p> <p><b>Chantecler</b>, qui répète machinalement sous les coups (который повторяет машинально под ударами) C'est moi qui fais lever l'<u>Aurore</u> ! <i>Это я, кто заставляет всходить Зарю!</i></p> <p>(р. 181)</p>	
Пример 7	

Русский текст значительно короче французского оригинала. Вероятно, Щепкина-Куперник решила сделать данные сокращения, так как, во-первых, слово «свет» (la lumière во французском языке) состоит из одного слога, что, соответственно, не позволяет его делить, как в оригинальном тексте. Во-вторых, можно предположить, что Щепкина-Куперник стремилась к сокращению текста достаточно длинного и многословного для постановки на сцене произведения там, где это было возможно.

Символическим моментом пьесы «Шантеклер» оказывается встреча главного героя с лесным Соловьем. Слушая его пение, Шантеклер понимает, что значит настоящая красота, от которой он – и здесь он прозревает – по собственному мнению, оказывается невероятно далек. Песни Шантеклера и Соловья преследуют разные цели: одни – трубные, громогласные, несущие свет, другие же – нежные, тихие, дарящие сладкий ночной сон. Однако Соловей произносит истину, которая роднит двух певцов и к принятию которой призывает и сам Ростан: нужно жить и творить, веря в свое призвание и следуя велению сердца несмотря ни на что, до последнего вздоха:

«Chantecler»	«Шантеклер»
<p><b>Chantecler</b> Oh ! comment daignes-tu me faire cet aveu ? <i>О! Так ты благоволишь ко мне, делая это признание?</i></p> <p><b>Le Rossignol</b> Tu t'es battu pour une amie à moi, la <u>Rose</u> ! <i>Ты сражался за мою возлюбленную - Розу!</i> Sache donc cette triste et rassurante chose <i>Узнай же эту грустную и успокаивающую</i></p>	<p><b>Шантеклер</b> Ты это мне сказал? Но чем я заслужил?..</p> <p><b>Соловей</b> Ты бился за мою возлюбленную – розу! Узнай же от меня, что песнею своей Ни ты, певец Зари, ни я, певец ночей,</p>

<p><i>вещь, Que nul, Coq du matin ou Rossignol du soir, Что никто: ни ты, Петух утра, ни я, Соловей вечера, N'a tout à fait le chant qu'il rêverait d'avoir ! Совершенно не имеем песни, которую мы бы мечтали иметь!</i></p> <p><b>Chantecler, avec un désir passionné</b> (со страстным желанием) Oh ! être un son qui berce ! <i>O! Быть звуком, который убаюкивает!</i></p> <p><b>Le Rossignol</b> Être un devoir qui sonne ! <i>Быть долгом, который трубит!</i></p> <p><b>Chantecler</b> Je ne fais pas pleurer ! <i>Я не заставляю плакать!</i></p> <p><b>Le Rossignol</b> Je n'éveille personne ! <i>Я не бужу никого!</i></p> <p>Mais après ce regret, il reprend, d'une voix toujours plus haute et plus lyrique (Но после этого сожаления он начинает голосом еще более громким и восторженным) :</p> <p><u>Qu'importe ! Il faut chanter ! chanter même en sachant</u> <i>Какая разница! Нужно петь! Петь, даже зная, Qu'il existe des chants qu'on préfère à son chant !</i> <i>Что существуют песни, которые мы предпочтем собственной песне!</i> Chanter jusqu'à ce que ... <i>Петь, пока...</i></p> <p>Une détonation. Un éclair dans le hallier. Court silence. Puis, un petit corps roussâtre tombe aux pieds de Chantecler. (Выстрел. Вспышка в зарослях кустарника. Затем маленькое рыжеватое тельце падает к ногам Шантеклера) (р. 232)</p>	<p>Не воплощаем мы души безумной <u>грезу!</u></p> <p><b>Шантеклер</b> (со страстным желанием) Быть звуком нежности – мой чистый идеал!..</p> <p><b>Соловей</b> Быть долга вестником, звучащим, как металл!..</p> <p><b>Шантеклер</b> Увы! Я сладких слез ни в ком не вызываю...</p> <p><b>Соловей</b> Увы! Я никого от сна не пробуждаю! (После момента легкой грусти, он опять начинает, и голос его все выше, все торжественнее) <u>Но это все равно! Мы оба петь должны, Пусть льется наша песнь из сердца глубины, Хотя б чужую песнь и больше мы любили...</u> Петь, петь, пока...</p> <p>(Выстрел. Вспышка в чаще; короткое молчание. Потом маленькое серое тельце падает к ногам Шантеклера)</p> <p>(с. 297)</p>
<p>Пример 8</p>	

Кажется, что именно в этом послые и заключается основной пафос пьесы Эдмона Ростана «Шантеклер». К сожалению, большая часть критиков

не смогла оценить по достоинству данное произведение, посчитав его неуместным, несвоевременным и не несущим ничего нового в те годы, когда мир начинали сотрясать мировые революции. Однако думается, что способность любого человека, не только поэта или писателя, верно следовать своему пути и заботиться о благе других является, скорее, положительной чертой характера и не теряет своей значимости независимо от времени и прочих условий. Кроме того, Ростан пропагандирует не просто слепое преклонение перед фантазией, а призывает к служению только той иллюзии, за которой стоят великие цели и дела.

Т.Л. Щепкина-Куперник, пусть уже и не испытывая прежней близости к творческой концепции Ростана, вынуждена была работать в спешке, ощущая определенное психологическое давление, которое было вызвано требованием в максимально короткие сроки представить столь ожидаемую пьесу на театральной сцене. А.Р. Кугель писал: «Отчего г-жа Щепкина-Куперник получила от одного из рецензентов похвальный отзыв за поспешность, с которой сделала перевод. Согласитесь, что это верх “шантеклеризма”... И надо правду сказать, перевод сделан на курьерских, чем, вероятно, и объясняются такие, например, смехотворные lapsus’ы, как “где бы ни была – лечу с бьеньем сердца” <...>, или каламбуры: “Но что он делает?” “А вид, что он умен?”. Этим я не хочу умалить стихотворное искусство г-жи Щепкиной-Куперник, но лишь возглашаю кукареку в честь шантеклеризма ее величества Рекламы <...>»<sup>355</sup>.

Некоторые критики, однако, спрогнозировали провал пьесы и с точки зрения самой возможности ее художественного перевода: «Желая написать буффонаду, Ростан вставил массу каламбуров <...>; есть несколько очень удачных и прекрасных по форме, но очень много зато вульгарных и недостойных гениального поэта. Это изобилие каламбуров делает, между

---

<sup>355</sup> Homo novus (псевдоним А.Р. Кугеля) Заметки // Театр и искусство. 1910. № 15. С. 321.

прочим, пьесу совершенно непере译имой на какой бы то ни было другой язык»<sup>356</sup>, что в какой-то мере оправдывает просчеты переводчицы.

Однако перевести пьесу Т. Л. Щепкиной-Куперник все-таки удалось, но в данном случае, будь перевод еще более качественным, он не смог бы обеспечить пьесе «Шантеклер» триумфа предыдущих творений Ростана. Ведь основное внимание при переводе необходимо было уделить, возможно, не тщательной передаче той или иной игры слов и т. п., а решить более сложный вопрос, касающийся поиска «ключа» для прочитывания образа поэта-петуха Шантеклера в контексте русского культурного пространства. Это удалось сделать при переводе «Принцессы Грезы» и «Сирано де Бержерака» или в случае Н. Галь и «Маленького принца» А. де Сент-Экзюпери, когда, ориентируясь на общенациональный культурный код, переводчица настояла на замене женского рода лисы на мужской, так как для русского человека образ лисы имеет негативные коннотации, связанные с хитростью и обманом. В результате в переводе Галь персонаж Розы явился символом любви, а Лис – дружбы, не помешав общему восприятию произведения.

Кроме того, «un demi-succès»<sup>357</sup> данного произведения драматурга был обусловлен не совсем удачно сложившимися для него, в том числе надлитературными (социокультурными, политическими и т. д.), обстоятельствами. По этому поводу Поль Фор высказал предположение: «Но рано или поздно мы вновь возьмемся за “Шантеклера”. И лучше поставленное, лучше сыгранное, это своеобразное и вместе с тем гениальное произведение засияет всеми своими красотами. Эта пьеса не только создание удивительного драматического автора, но и также и особенно произведение великого поэта и мыслителя»<sup>358</sup> [перевод мой. – Д.Я.].

---

<sup>356</sup> Биншток В.Л. От парижского корреспондента. С. 92.

<sup>357</sup> «Сомнительный успех». Определение, данное Э. Рипером общим суждениям критики о пьесе «Шантеклер». См.: Ripert E. Edmond Rostand, sa vie et son oeuvre. P. 165.

<sup>358</sup> Faure P. Vingt ans d'intimité avec Edmond Rostand. P. 173.

«Mais un jour ou l'autre on reprendra *Chantecler*. Et mieux montée, mieux jouée, cette oeuvre singulière et géniale rayonnera de toutes ses beautés. Elle n'est pas seulement l'oeuvre d'un merveilleux auteur dramatique, elle est aussi et surtout l'oeuvre d'un grand poète et d'un penseur».

Таким образом, рассмотренные аспекты критического восприятия роستانовского «Шантеклера» не позволили ему повторить успех пьесы «Сирано де Бержерак» в России и повлияли на особенности русского восприятия французского произведения. Однако думается, что появление новых постановок и на родине поэта, и на русской театральной сцене<sup>359</sup> (в переводе Т.Л. Щепкиной-Куперник) по пьесе «Шантеклер» свидетельствует о скрытых возможностях символики и философичности произведения, не в полной мере оцененных при жизни автора.

---

<sup>359</sup> В мае 2001 г. состоялась премьера спектакля по пьесе «Шантеклер» в московском театре «Сатирикон» в постановке К. Райкина (Шантеклер – Д. Суханов). В марте 2012 г. «Шантеклера» представил «Театр Луны» (постановка – С. Проханов, Шантеклер – Д. Бикбаев).

## Заключение

К концу XIX – началу XX столетия, когда Т.Л. Щепкиной-Куперник был осуществлен перевод привлеченных к анализу пьес Э. Ростана, история перевода насчитывала уже не одно столетие. Множество писателей, ученых, переводческих школ пытались найти критерий «правильного» перевода, сформулировать единые принципы. Перед Щепкиной-Куперник стояла сложная задача, ибо начинающему переводчику трудно было не потеряться в океане мнений, рекомендаций, работ и теорий перевода.

Довлеющей тенденцией в переводе XIX в. являлось «сотворчество» автора и переводчика, который мог, только проникнувшись «духом» оригинального произведения, создавать на его основе собственный текст, порою лишь в общих чертах напоминающий подлинник. Такой же подход к иноязычным пьесам в начальный период переводческой деятельности обнаружился и у Щепкиной-Куперник. Но она была тонко чувствующим писателем, и, вероятно, поэтому она интуитивно предугадала необходимость обнаружения некоего фокуса, создания своеобразного ядра, лейтмотива, которые стали бы выразителями основной идеи пьес. Такими своеобразными квинтэссенциями смысловой нагрузки текстов явились: в «Романтиках» (с некоторой оговоркой) – монолог Персинэ о белом батистовом шарфе Сильветы или финальный рондель; в «Принцессе Грезе» – стансы Рюделя «Любовь – это сон упоительный»; в «Сирано де Бержераке» – «Гимн гасконцев», исполненный Сирано; в «Шантеклере» (с некоторой оговоркой) – «Ода Солнцу».

Для французской драматургии, ярким представителем которой являлся Ростан, в отличие от русской, важнее была сценичность, интрига, специфическая французская легкость, нежели поэтичность, словесная выразительность. Вероятно, делая акцент на этих стихотворениях, переводчица стремилась ответить на коммуникативные потребности отечественного театра. Кроме того, она ставила целью приблизить

произведения Э. Ростана к русскому зрителю, поскольку во французской культуре, сформированной отчасти романом Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», изобилующем физиологическими сравнениями и своеобразным юмором, многие сцены и диалоги пьес Ростана воспринимались абсолютно нормально, но для русского слуха они были чужды. Щепкиной-Куперник необходимо было «поднять» текст оригинала до нужного «регистра» для того, чтобы сгладить различия в восприятии обоих народов, «подогнать» французское своеобразие под русский менталитет. Сохранив композицию, сюжет, действующих лиц, интригу, Щепкина-Куперник привнесла новое благодаря языку, использованию поэтических образов и сравнений, доказав, в свою очередь, силу художественного слова, способного преобразить мир и наше восприятие жизни. «Облагораживание» пьес Щепкиной-Куперник привело к тому, что отчасти модифицировался исходный замысел автора, но это в большинстве случаев оказывалось только на пользу «русскому» Ростану. Однако попытка использования поэтических сравнений и своего рода приведение текста под русский сказочный канон в пьесе «Шантеклер» не возымела должного результата, поскольку в данном случае, видимо, надо было придерживаться иного принципа, акцентируя и актуализируя французское легкомыслие и игривость.

Большую роль в создании переводов также сыграли непосредственное знакомство с автором, близость творческих позиций, обоюдное желание внести в литературу и культуру своих стран поистине яркое и интересное. Видимо, именно это совпадение по «духу», раскрывшееся в творческом объединении двух художников, смогло дать такие результаты – способствовать проникновению и укреплению неоромантических взглядов в русской культуре, что и произошло благодаря пьесам «Романтики», «Принцесса Греза» и «Сирано де Бержерак».

В «Романтиках» Щепкина-Куперник акцентировала проблему неоромантизма в современном обществе, с эстетикой которого при переводе

она столкнулась впервые. В русском переводе пьесы были отражены романтические характеры и возвышенные идеалы, обозначена рождающаяся потребность в новом социокультурном мифе, где романтика жизни должна цениться выше романтики вымысла, что было особенно близко М. Горькому. К тому же «Романтики» явились важным отправным пунктом для формирования собственной стратегии художественного перевода Щепкиной-Куперник (переосмысление текста оригинала с точки зрения национальной культуры с выделением некоего кульминационного, сюжетно значимого отрывка).

Благодаря переводу «Принцессы Грезы», куртуазная любовь трубадуров, зазвучавшая по-новому в иных культурных и временных условиях, получила своеобразное, соответствующее духу времени воплощение. Как оказалось, именно такого рода «очищенная» поэтическая мечта стала необходимой для русских людей в преддверии войн и революций. Импульсы ее отозвались позже, как уже указывалось, в замысле драмы А.А. Блока «Роза и Крест» (1912-1913), а образы и выражения роستانовской пьесы прочно вошли в русский культурный контекст.

Наибольший успех в России имела пьеса «Сирано де Бержерак». Это произведение стало триумфом Ростана как драматурга и Щепкиной-Куперник как переводчика. В итоге во Франции стал особенно популярен образ Поэта-изгнанника, воина и задиры, в России же – образ Поэта, поклоняющегося Прекрасной Даме и остающегося верным своему призванию. Переводчица попыталась усилить любовное начало, имеющееся в пьесе, опозитизировать человеческие привязанности и сам образ Прекрасной Дамы – Роксаны. Из-за присущей тексту-оригиналу иронии и сравнений, кажущихся неуместными или неприемлемыми для русского человека, образ французского Сирано приобретал в большей степени комические, нежели трагические черты (примечательно, что в фильме «Сирано де Бержерак» (1990) режиссера Жана-Поля Раппно роль Сирано играл Жерар Депардьё), а

Щепкина-Куперник не могла этого допустить, и поэтому акцентировала трагизм судьбы поэта.

Однако появившаяся лишь в 1910 г. пьеса-аллегория Э. Ростана «Шантеклер» о смысле искусства и его предназначении, не имела успеха в России, сопутствующего первым трем пьесам Ростана. Символику «Шантеклера» так и не смогли разгадать русские современники драматурга (впрочем, как и большая часть французских), вероятно, потому, что она, в отличие от «Романтиков», «Принцессы Грезы» и «Сирано де Бержерака», не несла в себе того посыла, которой был бы востребован обществом того времени. К тому же правильный «ключ» для верного прочтения данного произведения не обнаружили не только зрители и критики рубежа веков, но и сама Щепкина-Куперник, не сумевшая удачно применить выработанную стратегию и не создавшая новой концепции перевода для «Шантеклера».

Что же касается конкретного подхода Т.Л. Щепкиной-Куперник к иноязычному тексту, то можно сказать следующее: чувствуя ответственность перед своим языком и культурой, желая создать равноправные произведения (словно следуя за воззрениями на перевод В. Беньямина), она позволяла себе в начале своей переводческой деятельности делать вольные переводы. Формальная структура по большей части сохранялась, кроме тех случаев, когда аналогия противоречила особенностям русского языка. Вообще ее переводы можно охарактеризовать как вольные, стремившиеся к сохранению формальной стороны, но отчасти изменяющие смысл. С точки зрения смысла исходного текста и его изменения, то здесь различий (необходимость которых была обоснована в работе) уже можно насчитать гораздо больше. Вспоминая М.Л. Гаспарова, уточним, что в данном случае «коэффициент вольности» перевода значительно превысил «коэффициент точности»: текст абсолютно идентичным по смыслу не получался ( $P \Rightarrow X^*$ ). Объясняется это двумя важными переводческими принципами Щепкиной-Куперник: стремлением приблизить ростановские тексты к национальному культурному коду и намерением выделить один какой-либо значимый по смыслу фрагмент

(такие, как уже не раз упоминавшиеся «Монолог Персинэ», «Стансы Рюделя», «Гимн гасконцев», «Ода Солнцу»). Данные принципы были применены ею во всех четырех проанализированных пьесах, однако не совсем успешными они оказались в «Романтиках» и привели к неудаче в «Шантеклере».

Переводческий принцип, сформулированный более ста лет назад А.К. Толстым, можно отнести к переводческой деятельности Щепкиной-Куперник: «Я думаю, что не следует переводить *слова* и даже иногда *смысл*, а главное, надо передавать *впечатление*. Необходимо, чтобы читатель перевода переносился бы *в ту же сферу*, в которой находится читатель оригинала, и чтобы перевод действовал на *те же нервы*»<sup>360</sup>. Переводы Щепкиной-Куперник получили статус «оригинальных» произведений в сознании русского читателя и зрителя, принадлежащих иной культурной среде, вероятно, именно благодаря тому, что переводчица желала подействовать «на те же нервы», что и Э. Ростан. В целом, благодаря переводческой деятельности Щепкиной-Куперник в середине 90-х гг. XIX в. и начале 10-х гг. XX в. русская культура и русское общество получили высокохудожественные стихотворные произведения и новые образцы творчества, которые совпали с духовной атмосферой того времени.

Судьба поэтессы Т.Л. Щепкиной-Куперник могла сложиться иначе. Возможно, ей удалось бы развить поэтические способности, и оказаться в одном ряду с крупными поэтессами XX в. или стать драматургом, который создал бы новый репертуар для русского театра. Карьера актрисы также могла быть многообещающей. Но жизнь распорядилась по-другому. Удивительное стечение обстоятельств, случайное знакомство в Париже с Ростаном и последующее их сотрудничество дали возможность Щепкиной-Куперник раскрыть переводческий талант, который позволил ей жить и творить на благо русской культуры всю ее творческую жизнь.

---

<sup>360</sup> Цит. по: Чуковский К.И. Высокое искусство. С. 106.

Страницы ее мемуаров, посвященные этой встрече и времени создания русскоязычных переводов пьес французского неоромантика, написанные в послереволюционные десятилетия, построены на контрастах и противоречиях, как раз и обусловленных временем их создания, когда требовалась определенная идеологическая оценка. Часто с большой теплотой и восхищением вспоминая Францию рубежа веков, семью Ростана, удивительные, возвышенно-звучные пьесы, созданные им, свою работу над их переводами и постановками в русских театрах, Щепкина-Куперник, словно одергивая себя, пишет: «Мне нравились его красивые стихи и доставляло удовольствие пересказывать их по-русски, но никогда они не волновали меня, не давали того холодка в спине, который бывает, когда читаешь по-настоящему вдохновенные стихи»<sup>361</sup>. Но возможно ли было без «сердцебиения любви»<sup>362</sup>, без «которого искусство не искусство»<sup>363</sup>, создать переводы, подобные тем, какие были проанализированы в данной работе? Смог бы переводчик без трепетного отношения к глубинному смыслу, заложенному в «Романтиках», «Принцессе Грезе» и «Сирано де Бержераке», «переносить» их на русскую почву, заставляя героев говорить по-русски и при этом оставаться романтиками и поклонниками красоты, а себя доводить до изнеможения, душою болеть за каждую постановку и бережно собирать отзывы и благодарственные письма современников?

Только верно уловив основной пафос произведений Ростана, которого современные критики считали предвестником новой вариации романтизма, ощутив их восторженность и интуитивно предугадав потребность времени в ней, Щепкина-Куперник смогла осуществить переводы роستانовских пьес. Людям конца XIX в., ощутившим наступление времени катастроф, предчувствующим ожидание гибели, нужны были светлые образы и возвышенные натуры. Глядя на них можно было убедиться в необходимости и возможности правды, во всепобеждающей силе любви,

---

<sup>361</sup> Щепкина-Куперник Т.Л. Театр в моей жизни. С. 98.

<sup>362</sup> Чуковский К.И. Высокое искусство. С. 308.

<sup>363</sup> Там же.

чистоте человеческих отношений. Переводчице удалось передать неоромантическое настроение, общие принципы поэтики, отрицание обыденного и прозаического, заявленные во французских произведениях драматурга.

К. Хэмилтон в 1923 г. писал: «Ростан, как и Шекспир, не писал для какого-то одной эпохи, но творил на все времена»<sup>364</sup> [перевод мой. – Д.Я.]. А также, стоит добавить, для людей из разных стран, говорящих на разных языках. Везде его самые яркие произведения получали отклик в сердцах зрителей, свидетельством чего служат многочисленные переводы и их постановки в Германии, Италии, Америке, Англии и многих других странах. М. Дабади считает Сирано и Шантеклера героями, имеющими общекультурную значимость: «В этой медленной эволюции с одним и тем же ритмом два героя остаются бессмертными: тот, который вписан сегодня в нашу восприимчивую, но еще стремящуюся к внешним эффектам культуру, – Сирано, и тот, кого широкая публика примет завтра, потому что найдет в нем анализ своей внутренней жизни, – Шантеклер»<sup>365</sup> [перевод мой. – Д.Я.].

Новый социокультурный миф о Поэте и его любви к Прекрасной Даме, получивший различную модификацию в «Романтиках», «Принцессе Грезе», «Сирано де Бержераке», влился в общий поток неомифологии модернистской литературы, питаемой философией Вл. Соловьева. Пробуждение интереса к теме Прекрасной Дамы, одинокого поэта-рыцаря в России, нашло отражение в произведениях Н. Гумилева, А. Блока, Ф. Сологуба, А. Белого. Стремление к Далекой, к прекрасной Грезе наполняло их творчество особенным содержанием. Но, пожалуй, самое интересное, что избранные элементы поведения и особенности поэтического взгляда, устремленного к идеалу,

---

<sup>364</sup> Clayton Hamilton Цит. по: Ripert E. Edmond Rostand, sa vie et son oeuvre. P. 99.

«Rostand, comme Shakespeare, n'a pas écrit pour une époque, mais pour tous les temps».

<sup>365</sup> Dabadie M. Lettre à ma nièce sur Edmond Rostand. P. 15.

«Dans cette lente évolution d'un même rythme, deux héros sont immortels :

- celui qui s'inscrit aujourd'hui dans une civilisation sensible mais encore tapageuse : Cyrano,

- celui que le public populaire acceptera demain car il s'y retrouvera dans l'analyse de sa vie intérieure : Chantecler».

часто переносились символистами в реальность. Свою собственную жизнь они моделировали по опробованному в творчестве образцу.

Кажется интересной и требующей более детального изучения связь творчества русских поэтов и писателей, представителей символизма, и неоромантических пьес французского драматурга, точно так же, как ждет своего исследователя богатое переводческое наследие Т.Л. Щепкиной-Куперник, представленное именами Шекспира, Мольера, Лопе де Веги, Тирсо де Молины и других классиков мировой литературы. Перспективой дальнейшего изучения переводческой деятельности Т.Л. Щепкиной-Куперник может стать рассмотрение всего творческого наследия Э. Ростана на русском языке или анализ ее работы с произведениями Мольера, Гюго, Метерлинка как представителей классицизма, романтизма и символизма соответственно.

## Библиография

### ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

1. Ростан Э. Полн. собр. соч.: В 2 томах / Пер. с фр. Т.Л. Щепкиной-Куперник. Т. 1 (Два Пьеро, или Белый ужин; Романтики; Принцесса Греза; Самаритянка; Сирано де Бержерак (Поэт)). СПб.: Издательство Т-ва А.Ф. Маркса, 1914. 356 с. Т. 2 (Орленок; Шантеклер; Священная роща; День причудницы; За Грецию; Шалости музыки). СПб.: Издательство Т-ва А.Ф. Маркса, 1914. 474 с.
2. Ростан Э. Сирано де Бержерак (Поэт) / Пер. с фр. Т.Л. Щепкиной-Куперник // Сцена. Вып. XXI. М.: Издательство С. Рассохина, 1898. 160 с.
3. Ростан Э. Сирано де Бержерак / Сост., пер. и примеч. Е.В. Баевская, М.Д. Яснов. Отв. ред. Е.Г. Эткинд. СПб.: Наука, 1997. 392 с.
4. Ростан Э. Сирано де Бержерак: Пьесы [Пер. с фр. Т. Щепкиной-Куперник; предисл. и примеч. А. Михайлова]. М.: Эксмо, 2007. 800 с. (Библиотека всемирной литературы).
5. Ростан Э. Сирано де Бержерак: четыре перевода. Героическая комедия в пяти действиях в стихах / Пер. с фр. Т. Щепкиной-Куперник, В. Соловьева, Ю. Айхенвальда, Е. Баевской. Вст. статья И. Гуляевой. Сост. А. Григорьева. Ярославль: Северный край, 2009. 728 с.
6. Ростан Э. Принцесса Греза, Шантеклер: Пьесы / Пер. с фр. Т. Щепкиной-Куперник. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. 352 с.
7. Rostand E. Два письма к Т.Л. Щепкиной-Куперник // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 987.
8. Rostand E. Cyrano de Bergerac // In Libro Veritas. Collection Théâtre / Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.inlibroveritas.net/oeuvres/3078/cyrano-de-bergerac> (Дата обращения: 03.09.2014).
9. Rostand E. La Princesse Lointaine. Pièce en quatre actes, en vers. Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle, 1898. 99 p.
10. Rostand E. Les Romanesques. Comédie en trois actes, en vers. Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle, 1910. 165 p.
11. Rostand E. Discours de réception à l'Académie française le 4 juin 1903 («Речь о принятии во французскую Академию от 4 июня 1903 года») // Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-et-reponse-deugene-melchior-de-vogue-1>. (Дата обращения: 03.06.2014).
12. Rostand E. Chantecler. Pièce en quatre actes, en vers. Paris, Librairie Charpentier et Fasquelle, 1910. 246 p.

13. Rostand E. Les Musardises. Le Bois Sacré. Paris: Librairie Pierre Lafitte, 1910. 194 p.
14. Rostand E. Le Cantique de l'Aile (La Journée d'une Précieuse; Le Bois Sacré; Pour la Grèce, etc.). Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle, 1922. 228 p.
15. Rostand E. Cyrano de Bergerac / Introd., notes, bibliographie et chronologie par Willy de Spens. Paris: Flammarion, 1990. 312 p.
16. Rostand E. Cyrano de Bergerac / Ed. pres., annotée et comment. par Patrice Pavis. Paris: Larousse, 1991. 352 p.
17. Rostand E. // Электронный архив текстов / Электронный ресурс. Режим доступа: <https://archive.org/search.php?query=Rostand%20Edmond> (Дата обращения: 15.09.2014).

\* \* \*

18. Щепкина-Куперник Т.Л. Письма к Ольге Петровне (матери) // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 341.
19. Щепкина-Куперник Т.Л. Письма к отцу (1891-1896) // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 343 (Часть 2).
20. Щепкина-Куперник Т.Л. Первые шаги на литературном поприще. Автобиографические заметки // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 123. 1909.
21. Щепкина-Куперник Т.Л. Статьи и воспоминания о актрисах Н.С. Бутовой и Л.Б. Яворской // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 126. 1918.
22. Щепкина-Куперник Т.Л. «Картинки жизни» [О долге писателя] // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 125.
23. Щепкина-Куперник Т.Л. Автобиография и список переведенных произведений // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 1264. 1944-1946.
24. Щепкина-Куперник Т.Л. Лекции по истории театра, литературы и перевода // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 129 (Часть 1; Часть 2).
25. Щепкина-Куперник Т.Л. Театр в моей жизни. М.-Л.: Искусство, 1948. 424 с.
26. Щепкина-Куперник Т.Л. Избранные переводы: В 2 томах / Сост., вступ. ст. и примеч. С.С. Мокульского. Т. 1 («Сирано де Бержерак», «Мизантроп», «Король Лир», «Ромео и Джульетта»). М.: Художественная литература, 1957. 583 с. Т. 2. («Как вам это понравится», «Зимняя сказка», «Рюи Блаз», «Даманевидимка», «Учитель танцев»). М.: Художественная литература, 1958. 575 с.
27. Щепкина-Куперник Т.Л. Из воспоминаний о русском театре. М.: Детская литература, 1956. 192 с.
28. Щепкина-Куперник Т.Л. Из воспоминаний / Вступ. ст. И. Эвентова. М.: Всероссийское театральное общество, 1959. 463 с.

29. Щепкина-Куперник Т.Л. Разрозненные страницы / Сост. и подготовка текстов Н. Селихова. М.: Художественная литература, 1966. 311 с.
30. Щепкина-Куперник Т.Л. Дни моей жизни. М.: Захаров, 2005. (Серия «Биографии и мемуары»). 128 с.
31. Щепкина-Куперник Т.Л. Избранные стихотворения и поэмы / Сост. Д. Рейфилд. М.: ОГИ, 2008. 360 с.
32. Щепкина-Куперник Т.Л. Барышня с фиалками // Современная драматургия. 2009. № 1. С. 210-238.
33. Щепкина-Куперник Т.Л. Счастливая женщина, Одна из них // Женская драматургия Серебряного века: Антология / Сост., вступит. статья и коммент. М.В. Михайловой. СПб.: Гиперион, 2009. 566 с.

\* \* \*

34. Пушкин А.С. Поэт и толпа: («Поэт по лире вдохновенной...») // Пушкин А.С. Сочинения: В 3 томах. Т. 1. (Стихотворения; Сказки; Руслан и Людмила: Поэма). М.: Художественная литература, 1985. С. 435.
35. Ростан М. Любовь Казановы / Пер. с фр. Т. Щепкиной-Куперник. М.: РОСМЭН-ИЗДАТ, 2003. 156 с.
36. Сирано, Б. де К мадмуазель д'Арпажон; Прогоревший государственный министр (Бурлеск); Эпитафия // Из французской поэзии XVI – XIX веков / На фр. яз. с параллельным рус. текстом / Пер. с фр., сост. и предисл. М. Яснова. СПб.: АНИМА, 2012. С. 38-80.
37. Хаецкая Е. Варшава и женщина (Повесть о Дальней любви). СПб.: Северо-Запад, 2005. 336 с.
38. Spens W. Cyrano de Bergerac. L'esprit de revolte. Paris : Editions du Rocher, 1989. 262 p.

\* \* \*

39. Блейхман Ю.Н. Принцесса Греза. Лирическая опера в 4-х действиях Э. Ростана. Пер. с фр. Т. Щепкиной-Куперник. Оп. 31.
40. Zabel A. Murmure de la Cascade Op. 29.

\* \* \*

## ЛИТЕРАТУРА О ТВОРЧЕСТВЕ

### Т.Л. ЩЕПКИНОЙ-КУПЕРНИК И Э. РОСТАНА

41. Альтшуллер А.А. «Тип во всяком случае любопытный» (А.П. Чехов и Яворская) // Чеховиана: Статьи, публикации, эссе. М.: Наука, 1990. С. 140-152.

42. Алянский Ю. Три Сирано в осаде // Театральные легенды. М.: ВТО, 1973. С. 188-217.
43. Амфитеатров А.В. (рецензия на спектакль «Шантеклер» в Италии) // Амфитеатров А.В. Маски Мельпомены: Сборник статей. М., 2012. С. 162-163.
44. Андреев Л. Москва. Мелочи жизни // Курьер. 1900. № 258 / Электронный ресурс. Режим доступа: [http://az.lib.ru/a/andreew\\_1\\_n/text\\_2030.shtml](http://az.lib.ru/a/andreew_1_n/text_2030.shtml) (Дата обращения: 13.03.2014).
45. Ауслендер С.А. Петербургские театры. Шантеклер // Аполлон. 1910. № 8. С. 63.
46. Бахтин М.М. М.М. Бахтин: беседы с В.Д. Дувакиным. М.: Согласие, 2002. Научная библиотека МГУ фонозапись, подготовка текста и составление, 2002. 398 с.
47. Беляев Ю.Д. Л.Б. Яворская: Критико-биографический этюд. (Наши артистки. Выпуск 2). СПб.: Труд, 1900. 27 с.
48. Бескин Эм. Московские письма // Театр и искусство. 1910. № 20. С. 406.
49. Беспятов Е. По «святым местам» (корреспонденция из-за границы) // Театр и искусство. 1910. № 24. С. 476.
50. Биншток В.Л. От парижского корреспондента // Рампа и жизнь. 1910. № 6. С. 89-92.
51. Быков П. Т.Л. Щепкина-Куперник. К двадцать пятой годовщине ее музыки // Солнце России. 1913. № 46. С. 13-17.
52. Б. п. (рецензия на спектакль «Принцесса Греза») // Театрал. 1896. № 54. С. 75-78.
53. Б. п. (заметка о Э. Ростане) // Вестник иностранной литературы. 1898. № 2. С. 324.
54. Б. п. (рецензия на спектакль «Сирано де Бержерак») // Театр и искусство. 1898. № 7. С. 142-143.
55. Б. п. Гастроли Л.Б. Яворской. СПб.: Тип. Э. Гоппе, 1899. 28 с.
56. Б. п. (рецензия на спектакль «Сирано де Бержерак») // Театр и искусство. 1900. № 39. С. 687.
57. Б. п. Эдмонд Ростан, новый бессмертный // Вестник иностранной литературы. 1903. № 7. С. 336-340.
58. Б. п. (рецензия на постановку пьесы «Сирано де Бержерак») // Театр. 1909. № 404. С. 7.
59. Б. п. (обзор возникших анекдотов по поводу пьесы «Шантеклер») // Театр и искусство. 1910. № 15. С. 322.

60. Б. п. За границей // Театр и искусство. 1910. № 5. С. 114.
61. А. Р-в (подпись) Хроника. Малый театр. Шантеклер // Театр и искусство. 1910. № 15. С. 320-321.
62. Б. п. (рецензия на спектакль «Принцесса Греза») // Рампа и жизнь. 1916. № 52. С. 10.
63. Б. п. (рецензия на спектакль «Принцесса Греза») // Театр. 1916. № 1955. С. 21.
64. Б. п. (рецензия на спектакль «Принцесса Греза» в театре Незлобина) // Театральная газета. 1916. № 52. С. 8.
65. Б. п. (подпись «С. М-в») (рецензия на спектакль «Принцесса Греза» в Иркутске) // Театральная газета. 1917. № 5. С. 13.
66. Б. п. (рецензия на спектакль «Сирано де Бержерак») // Вестник театра. 1920. № 70. С. 13.
67. Б. п. О переводчике пьесы «Ромео и Джульетта» Т.Л. Щепкиной-Куперник // Электронный ресурс. Режим доступа: [http://www.romeo-juliet-club.ru/shakespeare/romeojuliet\\_SchepkinaKupernik1.html](http://www.romeo-juliet-club.ru/shakespeare/romeojuliet_SchepkinaKupernik1.html) (Дата обращения: 18.04.2014).
68. Ваняшова М. «Сирано де Бержерак»: четыре перевода // Культура. 2010. № 6. С. 9.
69. Витвицкая Б. (рецензия на спектакль «Сирано де Бержерак») // Театр и искусство. 1917. № 47. С. 783.
70. Гарамян А.В. Особенности передачи субъективно-комического эффекта в переводах комедий У. Шекспира при отсутствии прямых межъязыковых соответствий. Дисс. ... канд. филол. наук. Пятигорск, 2004. 169 с.
71. Гозенпуд А. Поговорим о переводе // Театр и жизнь. Сборник театрально-критических статей. Л.-М.: Искусство, 1957. С. 101-120.
72. Горький М. М. Врубель и «Принцесса Греза» // Несобранные литературно-критические статьи. М.: Гослитиздат, 1941. С. 243-248.
73. Горький М. «Сирано де Бержерак». Героическая комедия Эдмона Ростана // Горький М. О литературе: литературно-критические статьи. М.: Советский писатель, 1953. С. 19-26.
74. Горький М. Письмо А.П. Чехову // Собр. соч.: В 30 томах. Т. 28. Письма. М.: Гослитиздат, 1954. С. 117-118.
75. Григорьев А. «Сирано де Бержерака» перевели // Ростан Э. Сирано де Бержерак: четыре перевода. Героическая комедия в пяти действиях в стихах / Пер. с фр. Т. Щепкиной-Куперник, В. Соловьева, Ю. Айхенвальда, Е. Баевской. Вст. статья И. Гуляевой. Сост. А. Григорьева. Ярославль: Северный край, 2009. С. 673-685.

76. Гуляева И.Б. Драматургия Эдмона Ростана в восприятии русской критики. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1997. 280 с.
77. Гуляева И.Б. Новая жизнь «Сирано де Бержерака» // Ростан Э. Сирано де Бержерак: четыре перевода. Героическая комедия в пяти действиях в стихах / Пер. с фр. Т. Щепкиной-Куперник, В. Соловьева, Ю. Айхенвальда, Е. Баевской. Вст. статья И. Гуляевой. Сост. А. Григорьева. Ярославль: Северный край, 2009. С. 705-710.
78. Гуляева И.Б. Русская судьба «Сирано де Бержерака» // Ростан Э. Сирано де Бержерак: четыре перевода. Героическая комедия в пяти действиях в стихах / Пер. с фр. Т. Щепкиной-Куперник, В. Соловьева, Ю. Айхенвальда, Е. Баевской. Вст. статья И. Гуляевой. Сост. А. Григорьева. Ярославль: Северный край, 2009. С. 8-23.
79. Гуляева И.Б. «Сирано де Бержерак» на русском языке (Анализ четырех переводов героической комедии Э. Ростана). М., 1996. 30 с.
80. Добрина З. С солнцем в крови (к 100-летию со дня рождения) // Театральная жизнь. 1974. № 2. С. 31.
81. Дон-Аминадо (псевдоним А.П. Шполянского) Наша маленькая жизнь: Стихотворения. Политический памфлет. Проза. Воспоминания / Сост., вступ. ст., коммент. В.И. Коровина. М.: ТЕРРА, 1994. 768 с.
82. Дюшен И.Б. Ростан // История западноевропейского театра. М., 1970. Т. 5. С. 121-132.
83. Евдокимов И. Левитан. М.: Советский писатель, 1959. 376 с.
84. Евтушенко Е. Татьяна Кувырком (Т.Л. Щепкина-Куперник) // Поэт в России – больше, чем поэт. Десять веков русской поэзии: Антология: В 5 томах / Авт. и сост. Е. Евтушенко. М.: Русский мир, 2013 / Электронный ресурс. Режим доступа: [http://www.peoples.ru/art/literature/poetry/national/tatiana\\_schepkina-kupernik/](http://www.peoples.ru/art/literature/poetry/national/tatiana_schepkina-kupernik/) (Дата обращения: 21.01.2014).
85. Заборов П.Р. Театр Эдмона Ростана в России // На рубеже XIX и XX веков: Из истории международных связей русской литературы. Л.: Наука, 1991. С. 215-252.
86. Заборов П.Р. «Сирано де Бержерак» в России (1898-1917) // Ростан Э. Сирано де Бержерак / Сост., пер. и примеч. Е.В. Баевская, М.Д. Яснов. Отв. ред. Е.Г. Эткинд. СПб.: Наука, 1997. С. 330-344.
87. Загорский М. Листки (рецензия на спектакль «Сирано де Бержерак») // Вестник театра. 1920. № 71. С. 15-17.
88. Зеленина М.Н. Воспоминания о Т.Л. Щепкиной-Куперник // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 1292.
89. Зенкин С. Новый и старый Сирано // Иностранная литература. 1999. № 3 / Электронный ресурс. Режим доступа:

<http://magazines.russ.ru/inostran/1999/3/zenkin.html> (Дата обращения: 01.10.2014).

90. Каракина Е. О странностях любви. Эдмон Ростан и Татьяна Щепкина-Куперник // Электронный ресурс. Режим доступа: [http://atv.odessa.ua/programs/17/dmon\\_rostan\\_i\\_tat\\_yana\\_schepkina\\_kupernik\\_1282.html?order=DESC](http://atv.odessa.ua/programs/17/dmon_rostan_i_tat_yana_schepkina_kupernik_1282.html?order=DESC) (Дата обращения: 17.02.2014).

91. Крашенинникова Н.Л. Беседы с Дувакиным В.Д. Беседа 1. М., 20.04.1978. Беседа 2. М., 19.05.1978. (Устные мемуары. Отдел устной истории Научной библиотеки МГУ).

92. Литаврина М.Г. Яворская, беззаконная комета. М.: МИК, 2008. 400 с.

93. Луков Вл.А. Ростан в тезаурусе русской культуры // Электронный ресурс. Режим доступа: <http://modfrancelit.ru/rostan-v-tezauruse-russkoj-kulturyi-statya-vl-a-lukova/> (Дата обращения: 20.05.2014).

94. Луков Вл.А. Шантеклер: поэтическая драма Э. Ростана // Электронный ресурс. Режим доступа: <http://modfrancelit.ru/shantekler-poeticheskaya-drama-e-rostana-statya-vl-a-lukova/> (Дата обращения: 20.05.2014).

95. Луков Вл.А. Идеальный герой в европейской драме XIX века // Информационно-гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2011. № 2 / Электронный ресурс. Режим доступа: [http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2011/2/Lukov\\_Ideal\\_Protagonist/](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2011/2/Lukov_Ideal_Protagonist/) (Дата обращения: 10.09.2014).

96. Луков Вл.А. Эдмон Ростан: Монография. Самара: Изд-во СГПУ, 2003. 268 с.

97. Луков Вл.А. Эволюция драматургического метода Эдмона Ростана. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1975. 254 с.

98. Луначарский А.В. Дачники // Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8 томах. М.: Художественная литература, 1964. Т. 2. С. 7-30.

99. Луначарский А.В. Сирано первый и Сирано второй // Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8 томах. М.: Художественная литература, 1965. Т. 6. С. 433-436.

100. Михайлов А. Драматургия Эдмона Ростана // Ростан Э. Сирано де Бержерак: Пьесы [Пер. с фр. Т. Щепкиной-Куперник; предисл. и примеч. А. Михайлова]. М.: Эксмо, 2007. (Библиотека всемирной литературы). С. 7-24.

101. Михайлова М.В. Есть ли предыстория у современной женской драматургии? (Женщины-драматурги Серебряного века) // К. Бальмонт, М. Цветаева и художественные искания XX века: Международный сборник научных трудов. Вып. 6. Иваново, 2004. С. 217-228.

102. Михайлова М.В. «Бабы с пьесами...» в эпоху modern // Женская драматургия Серебряного века: Антология / Сост., вступит. статья и коммент. М.В. Михайловой. СПб.: Гиперион, 2009. С. 5-60.

103. Михайлова М.В. «Милая Таня» // Современная драматургия. 2009. № 1. С. 206-209.
104. Михайлова М.В. Чеховские мотивы в драматургии Т.Л. Щепкиной-Куперник // Slavic Almanac. The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies. 2010. Nom 16. № 1. С. 56-59.
105. Мокульский С.С. Мастер драматического перевода // Т.Л. Щепкина-Куперник. Избранные переводы: В 2 томах. Т. 1. М.: Художественная литература, 1957. С. 5-14, 577-579.
106. Осипова Ю.А. Сопоставительно-семантический анализ лексики, обозначающей национально-культурные реалии (на материале произведений Р. Бернса и их переводов на русский язык). Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2003. 218 с.
107. Пахсарьян Н.Т. Сирано де Бержерак // Исторический лексикон: В 12 томах. Т. 7 (XVII век). М.: Знание, 1998. С. 626-629.
108. Рейфилд Д. Забытая поэтесса: Татьяна Львовна Щепкина-Куперник // Щепкина-Куперник Т.Л. Избранные стихотворения и поэмы / Сост. Д. Рейфилд. М.: ОГИ, 2008. С. 3-44.
109. Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2011. 784 с.
110. Рахаева Ю. Четыре Сирано и еще один романтик // Знамя. 2010. № 12 / Электронный ресурс. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2010/12/ra22.html> (Дата обращения: 01.09.2014).
111. Реформатский А.А. Воспоминания: 1920-е гг. Беседа 1/2. М., 20.11.1973. Зв. диск, 95 мин. (Устные мемуары. Отдел устной истории Научной библиотеки МГУ).
112. Родя Арабески // Театр. 1916. № 1957. С. 8-9.
113. Ростан Э. // Театральная энциклопедия / Гл. ред. П.А. Марков. М.: Советская энциклопедия, 1965. Т. 4. С. 666.
114. Рудин И. По поводу «Шантеклера» (письмо из Петербурга) // Рампа и жизнь. 1910. № 17. С. 274-275.
115. Сизов А. Татьяна Львовна Щепкина-Куперник // Щепкина-Куперник Т.Л. Из воспоминаний о русском театре. М.: Детская литература, 1956. С. 3-10.
116. «Сирано де Бержерак» // Театральная энциклопедия / Гл. ред. П.А. Марков. М.: Советская энциклопедия, 1965. Т. 4. С. 950.
117. Соболев Ю. Принцесса Греза (рецензия) // Рампа и жизнь. 1916. № 52. С. 10.
118. Соболев Ю. Принцесса Греза (рецензия) // Театр. М., 1916. № 1956. С. 8.

119. Стрельникова Н.Д. Круг чтения и его отражение в ранней лирике М. Цветаевой (1910-1913). Дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2009. 217 с.
120. Толстой Л.Н. Что такое искусство? // Толстой Л.Н. Что такое искусство: Статьи, письма, дневники / Вступит. ст. и коммент. В.В. Основина. М.: Современник, 1985. 592 с.
121. Тропп Е.Э. Русский Сирано // Петербургский театральный журнал. 2010. № 1. С. 165.
122. Тропп Е.Э. «Сирано де Бержерак» Э. Ростана и русский театр. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2010. 24 с.
123. Тугенхольд Я. Театр // Аполлон. 1910. № 6. С. 5-6.
124. Фидлер Ф.Ф. Татьяна Львовна Щепкина-Куперник // Первые литературные шаги. Автобиографии современных русских писателей. М.: Типография Т-ва И.Д. Сытина, 1911. С. 69-73.
125. Фидлер Ф.Ф. Из мира литераторов: Характеры и суждения / Вступ. статья, сост., пер. с нем., примеч., указатели и подбор иллюстраций К.М. Азадовского. М.: Новое литературное обозрение, 2008. 864 с.
126. Эвентов И. Т.Л. Щепкина-Куперник и ее воспоминания // Щепкина-Куперник Т.Л. Из воспоминаний. М.: Всероссийское театральное общество, 1959. С. 3-20.
127. Эткинд Е.Г. Эдмон Ростан, поэт театральных эффектов // Ростан Э. Сирано де Бержерак / Сост., пер. и примеч. Е.В. Баевская, М.Д. Яснов. Отв. ред. Е.Г. Эткинд. СПб.: Наука, 1997. С. 303-329.
128. Яворская Л. Театральная энциклопедия / Гл. ред. П.А. Марков. М.: Советская энциклопедия, 1967. Т. 5. С. 1079.
129. Charpentier J. L. (Шарпантье Ж.Л.) Парижский диалог (раздел «Хроника») // Аполлон. 1910. № 6. С. 1.
130. Homo novus (псевдоним А.Р. Кугеля) Заметки // Театр и искусство. 1910. № 15. С. 320-321.
131. Bulinge P. Chronologie de la vie et de l'oeuvre d'Edmond Rostand // Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.edmond-rostand.com/vie.html> (Дата обращения: 25.07.2014).
132. Chantecler // Encyclopédie Larousse / Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/oeuvre/Chantecler/180808> (Дата обращения: 14.06.2014).
133. Dabadie M. Lettre à ma nièce sur Edmond Rostand. Toulouse: Edouard Privat, Editeur, 1970. 114 p.
134. Doumic R. Chantecler, de M. Edmond Rostand, à la Porte-Saint-Martin // Revue des Deux Mondes. Paris, 15.02.1910. Т. 55. P. 923-935.

135. Edmond Rostand // Encyclopédie Larousse / Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/litterature/Rostand/176615> (Дата обращения: 14.06.2014).
136. Lalou R. Le théâtre en France. Depuis 1900. Paris: Imprimerie des Presses Universitaires de France, 1951. 126 p.
137. Lautier A., Keller F. Edmond Rostand: son oeuvre. Paris: La Nouvelle revue critique, 1924. 111 p.
138. Faguet E. La vie et l'oeuvre d'Edmond Rostand // Rostand E. Les Musardises. Le Bois Sacré. Paris: Librairie Pierre Lafitte, 1910. 194 p.
139. Faure P. Vingt ans d'intimité avec Edmond Rostand. Paris: Librairie Plon, 1928. 256 p.
140. Ripert E. Edmond Rostand, sa vie et son oeuvre. Paris: Hachette, 1968. 193 p.

\* \* \*

### ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ РАБОТЫ

141. Автономова Н.С. Познание и перевод. Опыт философии языка. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. 704 с.
142. Аташбараб Х. Русская литература в Иране: цикл «Персидские мотивы» С.А. Есенина (проблема перевода и историко-литературной интерпретации). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2010. 21 с.
143. Бархударов Л.С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М.: Международные отношения, 1975. 240 с.
144. Бахнова Ю.А. Поэзия Оскара Уайльда в переводах поэтов Серебряного века. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 2010. 26 с.
145. Белый А. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть во всех фазах моего идейного и художественного развития // Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. М.: Республика, 1994. С. 418-493.
146. Бен Г.Е. Неоромантизм // Краткая литературная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1962-1978. Т. 5. 1969. С. 233-235.
147. Беньямин В. Задача переводчика // Учение о подобию. Медиаэстетические произведения: Сб. статей / Пер. с нем. И. Болдырева, А. Белобратова, А. Глазовой, Е. Павлова, А. Пензина, С. Ромашко, А. Рябовой, Б. Скуратова, И. Чубарова / Филологический ред. переводов Л.В. Белобратов / Ред. Я. Охонько / Сост. и послесловие И. Чубаров, И. Болдырев. М.: Издательский центр РГГУ, 2012. С. 254-270.
148. Бланшо М. О переводе // Иностранная литература. 1997. № 12 / Электронный ресурс. Режим доступа:

<http://magazines.russ.ru/inostran/1997/12/benjamin04.html> (Дата обращения: 18.08.2014).

149. Брюсов В.Я. Объяснение редакции // Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней в переводе русских поэтов / Под ред. В.Я. Брюсова. М.: Моск. арм. ком., 1916. С. 3-20.

150. Брюсов В.Я. Фиалки в тигеле // Брюсов В.Я. Сочинения: В 2 томах / Сост. Е.Д. Максимова, Р.Е. Помирченко. М.: Художественная литература, 1987. Т. 2 (Статьи и рецензии). С. 97-104.

151. Ваард, Ян де, Найда Юджин А. На новых языках заговорят: Функциональная эквивалентность в библейских переводах / Пер. с англ. Е.Л. Алексеева, Е.Д. Савенкова под ред. А.А. Алексеева. СПб.: Российское библейское общество, 1998. 268 с.

152. Васильева Т.В. Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в интерпретации немецких переводчиков. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Вологда, 2008. 26 с.

153. Венгеров С.А. Этапы неоромантического движения: Статья первая // Русская литература XX века. 1890-1910 / Под ред. С.А. Венгерова; Послесл., подгот. текста А.Н. Николукина. М.: Республика, 2004. С. 7-38.

154. Веселовский А.Н. Дуалистические поверья о мироздании // Разыскания в области русского духовного стиха / Сборник отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1889. Выпуск 5. С. 1-116.

155. Виноградов В.С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. 224 с.

156. Гак В.Г., Григорьев Б.Б. Теория и практика перевода. Французский язык: Учебное пособие. М.: Либроком, 2009. 456 с.

157. Гаспаров М.Л. «Переводчик» Д.С. Усова: с русского на русский // Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 198-201.

158. Гаспаров М.Л. Фет безглагольный: композиция пространства, чувства и слова // Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 139-149.

159. Гвоздев А.А. Западноевропейский театр на рубеже XIX –XX столетий. Очерки. М.-Л., 1939. 376 с.

160. Глазова А. Вальтер Беньямин и гуманитарии // НЛО. 2003. № 60 / Электронный ресурс. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/60/glaz.html> (Дата обращения: 10.05.2014).

161. Даллакян А.В. К.Д. Бальмонт – переводчик армянской поэзии. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Иваново, 2010. 23 с.

162. Джваршейшвили Р.Г. Психологическая проблема художественного перевода. Тбилиси: Мецниереба, 1984. 66 с.
163. Дутли Р. Муха в янтаре (Перевод как магический акт. Заметки о поэтике перевода) // Вопросы литературы. 2009. № 2. С. 86-108.
164. Ермилова Е. Теория и образный мир русского символизма. М.: Наука, 1989. 177 с.
165. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Л.: Наука, 1979. 495 с.
166. Жянтялите А. Литовская и латышская неоромантическая проза. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Вильнюс, 1989. 26 с.
167. Заборов П.Р. «Литература-посредник» в истории русско-западных литературных связей XVIII-XIX вв. // Международные связи русской литературы. Сб. статей / Под ред. М.П. Алексева. М.-Л.: Издательство Академии наук СССР, 1963. С. 64-85.
168. Зарубежная литература конца XIX – начала XX в.: Учебное пособие: В 2 томах / Под ред. В.М Толмачева. М.: Академия, 2008. Т. 1. 303 с. Т. 2. 392 с.
169. Иванова А.С. К.Д. Бальмонт – переводчик английской литературы. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб.: ИРЛИ (Пушк. дом РАН), 2007. 23 с.
170. Искржицкая И.Ю. Эстетико-культурологические проблемы литературы русского символизма. Дисс. ... д-ра философ. наук. М., 2000. 463 с.
171. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века / Под ред. М.Е. Елизаровой, Н.П. Михальской. М.: Высшая школа, 1970. 627 с.
172. История средневековой культуры. Часть II. Культура рыцарской среды: Учебное пособие / Сост. И.Ю. Николаева, Н.В. Карначук. Томск: Издательство Томского университета, 2003. 77 с.
173. Казакова Т.А. Теория перевода (лингвистические аспекты) // Электронный ресурс. Режим доступа: [file:///C:/Users/A4F7~1/AppData/Local/Temp/Rar\\$EX00.565/%D0%9A%D0%90%D0%97%D0%90%D0%9A%D0%9E%D0%92%D0%90%20%D0%A2\\_%20%D0%90.htm](file:///C:/Users/A4F7~1/AppData/Local/Temp/Rar$EX00.565/%D0%9A%D0%90%D0%97%D0%90%D0%9A%D0%9E%D0%92%D0%90%20%D0%A2_%20%D0%90.htm) (Дата обращения: 12.03.2014).
174. Кармалова Е.Ю. Неоромантизм в культуре серебряного века: Учебное пособие. Омск, 2005. 62 с.
175. Киршбаум Г. «Валгаллы белое вино...» Немецкая тема в поэзии О. Мандельштама. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 392 с.
176. Климентьева А.С. И.С. Тургенев – переводчик. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 2007. 23 с.

177. Коган П.С. Очерки по истории новейшей русской литературы : Т. 1 – / П. Коган. М.: Тип. Т-ва И.Д. Сытина, 1908-1929. Т. 4. М.-Л.: Гос. издательство, 1929. 323 с.
178. Колобаева Л.А. Русский символизм. М.: Издательство Московского университета, 2000. 296 с.
179. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение: Курс лекций. М.: ЭТС, 2000. 187 с.
180. Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). Учебник для институтов и факультетов иностр. яз. М.: Высшая школа, 1990. 253 с.
181. Кудря Д. Переводчик как культурный герой // Арион. 1999. № 2 / Электронный ресурс. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/arion/1999/2/perev.html> (Дата обращения: 14.03.2014).
182. Левин Ю.Д. Об исторической эволюции принципов перевода (К истории переводческой мысли в России) // Международные связи русской литературы. Сб. статей / Под ред. М.П. Алексеева. М.-Л.: Издательство Академии наук СССР, 1963. С. 5-63.
183. Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода. Л.: Наука, 1985. 299 с.
184. Луков Вл.А. Французская драматургия (предромантизм, романтическое движение). М.: МТПИ, 1984. 110 с.
185. Луков Вл.А. Предромантизм. М.: Наука, 2006. 682 с.
186. Луков Вл.А. Французский неоромантизм: Монография. М., 2009. 102 с.
187. Луков Вл.А. Теоретическое осмысление неоромантизма: академическая речь Ростана // Знание. Понимание. Умение. 2009. № 3. С. 111-118.
188. Луков Вл.А. Неоромантизм // Знание. Понимание. Умение. 2012. № 2. С. 309-312.
189. Луков Вл.А. Неоромантизм во Франции // Информационно-гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». 2012. № 1 / Электронный ресурс. Режим доступа: [http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/1/Lukov\\_Neo-romanticism/](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2012/1/Lukov_Neo-romanticism/) (Дата обращения: 02.09.2014).
190. Любимов Н.М. Перевод – искусство. М.: Советская Россия, 1982. 132 с.
191. Макарова Л.С. Введение в переводоведение (французский язык). Майкоп: Издательство АГУ, 2002. 158 с.
192. Маршак С.Я. Поэзия перевода // Маршак С.Я. Собр. соч.: В 8 томах. М.: Художественная литература, 1971. Т. 6 / Подгот. текста и примеч. Е.Б. Скороспеловой и С.С. Чулкова. 1971. С. 371-375.
193. Минц З.Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 книгах. СПб.: Искусство – СПб, 2000. 782 с.

194. Минц З.Г. Футуризм и «неоромантизм». К проблеме генезиса и структуры «Истории бедного рыцаря» Ел. Гуро // Минц З.Г. Блок и русский символизм: Избранные труды: В 3 книгах. СПб.: Искусство – СПб, 2004. Кн. 3: Поэтика русского символизма. С. 317-326.
195. Михайлов А.Д. Куртуазная литература // Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 174.
196. Михайлова Т.В. Влияние ранних французских символистов на творчество В.Я. Брюсова. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2000. 214 с.
197. Михайловский Б. Символизм // Литературная энциклопедия: В 11 томах. М., 1929-1939. Т. 10. М.: Художественная литература, 1937. С. 713-723 / Электронный ресурс. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclor/lea/lea-7131.htm> (Дата обращения: 18.07.2014).
198. Мойсевич В.Г. И.И. Козлов – переводчик британских поэтов. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Омск, 2006. 25 с.
199. Нелюбин Л.Л., Хухуни Г.Т. История и теория перевода в России: Учебник. М.: Народный учитель, 1999. 140 с.
200. Неоромантизм // Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 244.
201. Нордау М. Вырождение. Современные французы. М.: Республика, 1995. 400 с.
202. Паршин А. Теория и практика перевода. СПб.: СГУ, 1999. 202 с.
203. Полилова В.С. Рецепция испанской литературы в России первой трети XX в. (К. Бальмонт, Б. Ярхо). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 2012. 24 с.
204. Принципы художественного перевода / Статьи К. Чуковского и Н. Гумилева. П., 1919. 30 с.
205. Пяткова Н.С. А.А. Фет – переводчик Секста Проперция. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 2010. 24 с.
206. Реформатский А.А. Введение в языковедение / Под ред. В.А. Виноградова. М.: Аспект Пресс, 1996. 536 с.
207. Русская и зарубежная литература конца XIX – начала XX века: основные течения: Кн. для учителя / Арсентьева Н.Н. и др. В 2 томах. Орел: ОГУ, 1998. Т. 1. 275 с.
208. Русская литература XX века. 1890-1910 / Под ред. С.А. Венгерова; Послесл., подгот. текста А.Н. Николюкина. М.: Республика, 2004. 543 с.
209. Русский Эрос, или Философия любви в России / Сост. и авт. вступ. ст. В.П. Шестаков; Коммент. А.Н. Богословского. М.: Прогресс, 1991. 448 с.
210. Рябова М.Ю. Теория художественного перевода в России (X-XX вв.): Учебное пособие по спецкурсу. Кемерово: КГУ, 1999. 90 с.

211. Сарычев В.А. Эстетика русского модернизма: Проблема жизнетворчества. Монография. Воронеж: Издательство Воронежского ун-та, 1991. 320 с.
212. Сервиновский В.Д. Сын ошибок трудных // Книжное обозрение. 2012. № 380. С. 13. № 381. С. 13.
213. Серов В. Любовь – это сон упоительный // Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. Авт.-сост. В. Серов / Электронный ресурс. Режим доступа: <http://bibliotekar.ru/encSlov/11/77.htm> (Дата обращения: 03.09.2014).
214. Соловьев В. Смысл любви // Русский Эрос, или Философия любви в России / Сост. и авт. вступ. ст. В.П. Шестаков; Коммент. А.Н. Богословского. М.: Прогресс, 1991. С. 19-77.
215. Соловьев Е.А. (Андреевич) Опыт философии русской литературы. СПб.: Знание, 1905. 554 с.
216. Сошкин Е. Между могилой и тюрьмой: «Голубые глаза и горячая лобная кость...» на стыке поэтических кодов // Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/document/542513.html#T5> (Дата обращения: 15.08.2014).
217. Стрельникова А.Б. Ф.Сологуб – переводчик поэзии П. Верлена. Дисс. ... канд. филол. наук. Томск, 2007. 221 с.
218. Теория и практика перевода с французского языка на русский: Учебное пособие / С.М. Батура, М.И. Захаркевич, О.П. Морозова, В.В. Колесников. Минск: Высшая школа, 1987. 237 с.
219. Топорков А.Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века. М.: Индрик, 1997. 456 с.
220. Французская литература // История всемирной литературы. Т. 8. М.: Наука, 1984. С. 218-221.
221. Хализев В.Е. Драма как род литературы. М.: Издательство МГУ, 1986. 260 с.
222. Хачатрян Н.М. Формирование неоромантической драмы во Франции // Страницы зарубежной литературы. Издание Ереванского государственного университета им. В.Я. Брюсова. 2005 / Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.brusov.am/docs/Art-grak-G.pdf> (Дата обращения: 02.09.2014).
223. Царик Д.К. Типология неоромантизма / Отв. ред. Л.С. Радек. Киев: Штиинца, 1984. 167 с.
224. Цветаева М. Два «Лесных царя» // Электронный ресурс. Режим доступа: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/proza/dva-lesnyh-carya.htm> (Дата обращения: 13.08.2014).
225. Чехихин-Ветринский В. Неоромантизм // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2 томах. М.-Л.: Изд-во Л.Д. Френкеля,

1925. Т. 1. С. 514-515. / Электронный ресурс. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-5141.htm> (Дата обращения: 02.09.2014).
226. Чуковский К.И. Высокое искусство. СПб.: Авалон, Азбука-классика, 2008. 448 с.
227. Шайтанов И. Классическая поэтика неклассической эпохи. Была ли завершена «Историческая поэтика»? // Вопросы литературы. 2002. № 4. С. 82-135 / Электронный ресурс. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2002/4/shai.html> (Дата обращения: 10.09.2014).
228. Шайтанов И. Переводим ли Пушкин? // Вопросы литературы. 2009. № 2. С. 5-26.
229. Шевченко О.Н. Языковая личность переводчика (на материале дискурса Б.В. Заходера). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Волгоград, 2005. 23 с.
230. Щенникова Л.П. Русский поэтический неоромантизм 1880-1890-х годов: эстетика, мифология, феноменология. СПб.: Серебряный век, 2010. 478 с.
231. Эткинд Е. Французская поэзия в зеркале русской литературы // Французские стихи в переводе русских поэтов XIX-XX вв. / Сост., вступ. ст. и коммент. Е. Эткинды. М.: Прогресс, 1969. 614 с.
232. Néoromantisme // Encyclopédie Larousse / Электронный ресурс. Режим доступа: <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/n%C3%A9oromantisme/54235> (Дата обращения: 14.06.2014).

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### Письмо 1

29, Rue Alphonse de Neuville<sup>366</sup>

Mademoiselle et cher poète,

J'ai reçu votre lettre charmante, – et aussi cette traduction de l' <нрзбр.> dont je ne peux pas goûter malheureusement la perfection, – et cet article qui la précède, dans lequel j'aperçois fréquemment mon nom, ce qui me fait deviner que vous m'y citez, en russe, beaucoup de choses désagréables. C'est lâche. Je vais me le faire traduire. Je vous suis très reconnaissant de confiance.

Je n'ai pas une seconde à moi, à cause de Cyrano. Mon travail n'est pas si rapide que le vôtre. Au mois de janvier la pièce aura été déjà représentée. Coquelin sait le premier acte : il y est admirable. Viendrez-vous ?

Si vous passez à Paris ne manquez pas de venir nous voir. Nous avons reçu d'excellentes nouvelles du prince et de la princesse. Que diable faites-vous à Lausanne ?

Veillez croire à mon amitié.

Edmond Rostand<sup>367</sup>

29, улица Альфонса де Невилля

Мадемуазель и дорогой поэт,

Я получил Ваше очаровательное письмо, и также этот перевод <нрзбр.>, совершенством которого я, к сожалению, не могу насладиться, и статью, ему предшествующую. В ней я часто вижу свое имя, это меня заставляет догадаться о том, что там Вы много цитируете по-русски моих неприятных вещей. Это подло. Я собираюсь попросить мне ее перевести. Я Вам очень признателен за доверие.

У меня нет ни одной свободной секунды из-за Сирано. Моя работа не так быстра, как Ваша. В январе пьеса уже должна быть представлена. Коклен знает первый акт: он там восхитителен. Приедете ли Вы?

Если Вы будете в Париже, не премините возможностью заглянуть к нам. Мы получили прекрасные новости о принце и принцессе<sup>368</sup>. Какого черта Вы делаете в Лозанне?

С уверениями в дружбе,  
Эдмон Ростан<sup>369</sup>

<sup>366</sup> В письмах отсутствует большая часть ассент и других диакритических знаков. Они были восстановлены в соответствии с орфографией современного французского языка.

<sup>367</sup> Rostand E. Два письма к Т.Л. Щепкиной-Куперник // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 987. Л. 1.

<sup>368</sup> Вероятно, речь идет о Николае II и Александре Федоровне. В мае 1896 г. состоялась коронация императора и его супруги, после чего чета совершила большую поездку по Европе, окончившуюся в Париже.

<sup>369</sup> Перевод писем мой. – Д.Я.

Mademoiselle,

Connaissant votre talent et l'admirable façon dont vous avez traduit les Romanesques et la Princesse Lointaine, je désire vivement que vous, et vous seule, fassiez désormais connaître mes oeuvres en Russie. Je vous adresserai donc, quelques jours avant leur première à Paris, les manuscrits de mes pièces pour que vous puissiez les traduire et les faire représenter au plus tôt. Je vous remercie de l'abandon qu'en échange vous voulez bien me faire du tiers de vos droits, en souhaitant qu'un pareil exemple de délicate probité littéraire soit suivi par tous vos compatriotes traducteurs de nos oeuvres.

Il est bien entendu que si jamais, comme il est à souhaiter, une convention s'établissait entre les deux pays, nous referions ce traité, et que cette lettre serait non avenue.

Je vous prie maintenant d'agréer l'expression de ma profonde reconnaissance pour le succès que, grâce à vous, mes pièces ont, paraît-il, obtenues, en Russie, et celle de mon admiration, et celle encore de toute ma dévouée amitié.

Paris, ce 3 juillet 1897

Edmond Rostand

P.S. Je vous autorise, si le besoin s'en fait sentir, à publier cette lettre<sup>370</sup>.

Мадемуазель,

Зная Ваш талант и восхитительную манеру, с которой Вы перевели «Романтиков» и «Принцессу Грезу», я горячо желаю, чтобы впредь Вы, и только Вы способствовали знакомству с моими произведениями в России. Итак, я Вам пришлю рукописи моих пьес за несколько дней до их первой постановки в Париже, чтобы Вы могли их перевести и поставить в ближайшее время. Я Вас благодарю за то, что со своей стороны Вы хотите отдать мне треть Вашего гонорара, желая, чтобы подобный пример деликатной литературной порядочности наблюдался бы у всех Ваших соотечественников-переводчиков наших произведений.

Разумеется, что если когда-нибудь, как того хотят, между двумя странами заключат соглашение, мы переделаем этот договор, а данное письмо будет считаться недействительным.

Теперь я прошу Вас принять выражение моей глубокой признательности за успех, который благодаря Вам мои пьесы получили, по видимому, в России, и почтения, и еще моей преданной дружбы.

Париж, 3 июля 1897

Эдмон Ростан

P.S. Я разрешаю Вам при необходимости опубликовать это письмо.

<sup>370</sup> Rostand E. Два письма к Т.Л. Щепкиной-Куперник // РГАЛИ. Ф. 571. Оп. 1. Ед. хр. 987. Л. 2-3.