

Дмитриева Екатерина Евгеньевна

Институт мировой литературы РАН им. А. М. Горького,
Россия, 121069, Москва, Поварская ул., 25а
katiadmitrieva@mail.ru

Ускользящие смыслы перевода: сонет Ж. де Нерваля «El Desdichado» из цикла «Химеры»*

Для цитирования: Дмитриева Е. Е. Ускользящие смыслы перевода: сонет Ж. де Нерваля «El Desdichado» из цикла «Химеры». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2023, 20 (3): 481–494. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2023.305>

Изучение инверсии смысла, неминуемо происходящей при переводе, стало в последние десятилетия одним из приоритетных направлений как отечественной, так и мировой компаративистики. Проблематика эта легла в основу теории культурного трансфера, которая начала разрабатываться с середины 1980-х гг. в среде французских историков-германистов, распространившись впоследствии и на иные области гуманитарного знания. Представление о том, что всякое усвоение культурного феномена есть уже само по себе перевод на иной культурный язык, при котором что-то изменяется в принимающей культуре, но непременно что-то изменяется и в культуре воздействующей, давно уже заставило перевести вопрос о влияниях и заимствованиях в плоскость изучения самого механизма функционирования культур. Методология культурного трансфера, причувившая нас видеть явление скорее позитивное в тех трансформациях смысла, которые происходят при непосредственном переводе с одного языка на другой, заретушировало вопрос об «археологической» стороне данного феномена, уже давно получившей в науке обозначение «обратный перевод». Статья посвящена анализу первого из сонетов, входящих в стихотворный цикл Ж. де Нерваля «Химеры». Подробный разбор интертекстуальных аллюзий, которые скрывает в себе предельно герметичный сонет «El Desdichado», сопровождается параллельным разбором двух редакций перевода данного сонета на русский язык, выполненных Н. Я. Рыковой и Ю. М. Денисовым. Несмотря на высокое качество перевода, метод «медленного чтения» сонета показывает, насколько при переводе, даже, казалось бы, наиболее близком оригиналу, смысловые траектории оригинального и переводных текстов расходятся. Подобный сравнительный анализ позволяет реактуализировать выдвинутую Александром Михайловым в 1990-е гг. идею обратного перевода, который оказывается совершенно необходим при чтении и восприятии в особенности переводной поэзии.

Ключевые слова: Жерар де Нерваль, «Химеры», «El Desdichado», метод медленного чтения, культурный трансфер.

Редко кто, обращаясь к проблеме стихотворного перевода, не цитирует ставший теперь почти банальным, но на самом деле очень изящный афоризм В. А. Жуковского о переводчике стихов, который суть не слуга (в отличие от переводчика

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

прозаического), но — соперник¹. Думается, что стоит пойти дальше и посмотреть: что же получается в том случае, когда соперничество оказывается удачным и переводчик создает на ином языке произведение, по художественным свойствам не уступающее (а может, даже и превосходящее) оригинал? Или пусть и не превосходящее, но принципиально иное по заложенному в нем смыслу, как это, собственно, и было в тех прекрасных переводах, которые с разных языков делал Жуковский.

Изучение того превращения смысла, которое наблюдается всякий раз, когда текст, будь то художественный, философский, исторический и пр., переходит языковые границы, оказываясь в **чужом** языковом, а вместе с ним и историко-культурном пространстве, в последнее время все более занимает представителей разных гуманитарных профессий. Собственно, эта проблематика легла и в основу теории культурного трансфера [Дмитриева 2011: 302–311], сфокусировавшей свое внимание на тех слоях перепрочтений текстов культуры и их перенесения в иные категориальные системы, которые во многом изменяют заложенный в исходном (оригинальном) тексте смысл, но одновременно становятся и залогом его непрекращающейся жизнеспособности. На самом деле процесс этот еще в XVIII в. получил метафорическое обозначение: в Германии Гердер запустил в научный и культурный оборот метафору гомеровой *золотой цепи*, которая через времена и страны соединяет то, что иначе могло бы восприниматься как предельно обособленное. Думая о «веселом знании», в котором культуры могли бы перекликаться между собой, обмениваясь своими пантеонами, создавая в этом взаимном общении новые памятники, Гердер именно в переводах видел то, что спасает произведение от забвения [Пениссон 1999: 107–109]. Представление это, актуализованное в нынешние времена в теории культурного трансфера, заставило перевести вопрос о влияниях и заимствованиях в плоскость изучения самого механизма функционирования культур. Последнее предполагает, что любой разговор о том, что что-то могло быть переведено неверно, неточно или извращенно, нерелевантен, поскольку в любом так называемом искажении необходимо искать не утрату, но, напротив, приращение смысла, затрагивающее обе культуры: и отдающую, и принимающую. «Минимальное смещение изменяет место объекта в системе, — писал один из создателей теории (методики) культурного трансфера М. Эспань. — Фихте не играет одну и ту же роль во французской философии периода Третьей республики и в немецкой философии вильгельмовской эпохи. Ницше, которого изучал в 1914 г. Андлер, отличается от того Ницше, которого могли читать в траншеях немецкие солдаты» [Эспань 2018: 72].

Методология культурного трансфера, приучившая нас видеть явление скорее позитивное в тех трансформациях смысла, которые происходят также и при непосредственном переводе с одного языка на другой, несколько заретушировало вопрос об «археологической» стороне данного феномена, уже давно получившей в науке обозначение «обратный перевод». Термин этот ввел А. В. Михайлов, известный германист и историк культуры, который развивал идею языка в более широком, нежели перевод с языка на язык, смысле.

¹ «Переводчик в прозе есть раб; переводчик в стихах — соперник (курсив в источнике. — Е. Д.)» [Жуковский 2012: 208].

Вся история заключается в том, что разные культурные явления беспрестанно переводятся на иные, первоначально им чуждые культурные языки, часто с предельным переосмыслением их содержания. Надо учиться переводить назад и ставить вещи на свои первоначальные места [Михайлов 2000: 16].

В дальнейшем обратный перевод и возможность «археологических раскопок» в области гуманитарного знания и французской философии XX в., воспринятой в России «разом» и переведенной «в иные категориальные системы», что привело к наложению и искажению различных смыслов, продемонстрировала в своем исследовании «Познание и перевод» Н. С. Автономова [Автономова 2008, т. 1: 51, 55] (см. также: [Дмитриева 2019: 227]).

Не менее важно, как представляется, совершать время от времени обратный перевод и в отношении собственно художественных текстов, что в свою очередь позволяет отрефлексировать, по каким текстам мы постигаем зарубежную литературу, коль скоро мы читаем ее не в оригинале, и насколько «русский пантеон» зарубежных классиков отличается от существующего в каждой национальной культуре соответствующего национального пантеона. Практическую необходимость подобной «археологии» автор данной статьи на собственном опыте осознал в период работы во Французском университетском колледже², столкнувшись с невозможностью воспроизвести, применительно к существующим русскоязычным переводам, какого бы уровня они ни были, анализ того или иного поэтического текста, который предлагался французскими лекторами-профессорами.

Выбранный в настоящей статье — в качестве case-study — сонет «El Desdichado» из цикла «Химеры» Жерара де Нерваля, как представляется, для наших целей особенно показателен. В игру здесь вступает сразу множество факторов, вынуждающих нас, прежде чем приступить к анализу его переводов на русский язык и дальнейшему «переводу назад», сказать несколько слов об имманентно заложенных в данном стихотворении эпистемологических противоречиях.

Отдельного комментария требует сама жанровая форма сонета, в которую был облечен опубликованный впервые в газете «Le Mousquetaire» 10 декабря 1853 г. и помещенный затем как первый, открывающий поэтический цикл «Химеры» текст (сам цикл полностью был опубликован в 1854 г. в качестве приложения к прозаическому циклу Нерваля «Дочери огня»). В отличие от России, где пик популярности этой жанровой формы пришелся на золотой век русской литературы (следующий всплеск интереса и внимания к сонету относится уже к периоду Серебряного века) [Гаспаров 1984; Баевский 1996], во Франции сонет вновь — после того расцвета, который он пережил в поэзии Дю Белле и Ронсара — вновь входит в моду лишь с 1830-х, когда «открытие» малых жанров и в первую очередь сонета и малой оды (оделетты) становится знаком освобождения от уз классической поэтики и ответом

² Французский университетский колледж был создан в 1991 г. по инициативе французского писателя, журналиста и общественного деятеля М. Хальтера, который шестилетним мальчиком оказался в эвакуации в Алма-Ате, и А. Д. Сахарова как своего рода «русская Сорбонна», дававшая возможность студентам из России и стран СНГ получить за два учебных года дополнительное образование в области гуманитарных и общественных наук (истории, литературы, права, социологии и философии). Курсы лекций в колледже читались профессорами из различных французских университетов, курсы по французской литературе — преимущественно профессорами университета Париж IV (Сорбонна) и Париж VIII (Сен-Дени).

на кризис «больших жанров» («grands genres» [Besnier 2006: 252]). Стихия свободы, которая приходит вместе с этим новым старым жанром во французскую поэзию вообще и в поэзию Нерваля в частности, противоречиво сочетается со строгой, «обуздывающей» поэта формой — вспомним, что стареющий Гёте в 1807–1808 гг. создает цикл «Сонеты», навеянный его влюбленностью в Минхен Херцлиб (а возможно, и в Сильвию Цигезар), поэтически выразив антитезу страсти и отрешения сочетанием чувственных образов и строгой сонетной формы [История немецкой литературы: 289–290]. Французской поэзии, переживавшей в 1830–1840-е гг. период обновления, освобождения от правил, твердая форма сонета давалась нелегко (вспомним, как в романе О. де Бальзака «Утраченные иллюзии» Люсьен де Рюампре, сам автор цикла сонетов «Маргаритки», произносит похвальное слово этому жанру как «самому сложному виду поэзии»). Собственно, именно это сочетание несочетаемого, формальной необходимости и внутренней свободы и раскрепощения и является одной из главных интриг цикла сонетов Нерваля.

Другой имманентно присущей интересующему нас сонету (как, собственно, и всему творчеству Нерваля) сложностью, критиками и историками литературы многократно описанной, является герметизм его письма, наполненного бесконечным количеством аллюзий и ассоциаций, требующих расшифровки и одновременно этой самой расшифровке сопротивляющихся. Отождествление своего времени с прошлыми эпохами, характерное для романтического историзма вообще, но маркирующее именно поэтическое мышление Нерваля, который себя осмыслял через образы мифологических и исторических героев прошлого, его своеобразный языческий политеизм, перерастающий в синтез различных религиозных систем и в конечном счете замену религии культурой, эзотеризм, лишенный завершенной структуры [Зенкин 2001: 14, 18], — все это приводит к тому, что существующие во множестве криптографические прочтения текстов Нерваля «никогда не обходятся без натяжек», а смысл текста оказывается «несемантичен» [Зенкин 2001: 18], и самый опытный и изощренный в экзегезе читатель в итоге оказывается в первую очередь в плену поэтического слова Нерваля (то, что французские критики называют *Parole*; подробнее см.: [Brunel et al. 1972: 446; Richard 1955]). А открытый Нервалем секрет поэзии — поэтической власти слова, не имеющего референции по отношению к внешнему миру [Jourde 1997: 89–110], делает читателя особенно внимательным к акустической и визуальной магии его письма. И это при том, что потребность расшифровать зашифрованную в нем криптограмму, даже при понимании невозможности найти к ней вполне адекватный ключ, все равно остается.

И остается нерешенным вопрос: как декодирование смысла, сокрытого (или **мнимо** сокрытого) в сонетах Нерваля и уже в оригинале этому декодированию сопротивляющегося, может быть перенесено в иную языковую картину мира и в ней же осуществлено?

Приведем интересующий нас сонет «El Desdichado» сначала на французском языке, а затем в двух переводах, один из которых принадлежит Н. Я. Рыковой, другой — Ю. М. Денисову [Нерваль 2001: 470].

EL DESDICHADO

Je suis le Ténébreux, — le Veuf, — l'Inconsolé,
Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie:

Ma seule Etoile est morte, — et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.

Dans la nuit du Tombeau, Toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La fleur qui plaisait tant à mon coeur désolé,
Et la treille où le Pampre à la Rose s'allie.

Suis-je Amour ou Phébus?.. Lusignan ou Biron?
Mon front est rouge encor du baiser de la Reine;
J'ai rêvé dans la Grotte où nage la sirène...

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron:
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée.

El Desdichado (пер. Н. Я. Рыковой)	El Desdichado (пер. Ю. М. Денисова)
Я — мрачный, я — вдовец, я сын того гнезда, Тех башен княжеских, чьи древле пали стены. Явилась мне моя померкшая звезда, Как солнце черное с гравюры незабвенной.	Принц Аквитании, вдовец звезды моей, У башни рухнувшей скорблю я бессловесно, И солнце черное восходит в апогей, Свет меланхолии струя из лютни звездной.
Но ты дала мне свет, и отошла беда. Верни мне берега Италии блаженной. Цветок, что скорбный дух мне освежил тогда, И розы с лозами в садах над влагой пенной.	Отрада дней былых, могильный мрак развеи, Чтоб я увидел вновь и мой цветок небесный, И холм Вергилия, и синеву морей, И розы, что с плющом сплелись в беседке тесной!
Амур я или Феб? Я Лузиньян? Бирон? На лбу моем ожег от уст моей царицы. В пещере грезил я у вещей водяницы,	Амур я или Феб? Ваифр или Бирон? Царицы поцелуй храню, как дар бесценный, Мечтал в том гроте я, где плавают сирены,
Я дважды перешел безмолвный Ахерон, И в пень лирных струн воскресшего Орфея Святая молится и восклицает Фея.	И, дважды переплыв с победой Ахерон, Я долго извлекал из лирных струн Орфея И жалобы святой, и крики вещей феи.

Уже испанское заглавие сонета — «El Desdichado», — которое как раз переводу не подлежит, сразу погружает нас в сложную цепь ассоциаций. То, что это реминисценция из В. Скотта, кажется, лежит на поверхности. В «Айвенго» «El Desdichado» (дословно: несчастный, злосчастный) является девизом «неизвестного рыцаря», он же «рыцарь, лишенный наследства» Уилфред Айвенго, лишенный прав своим отцом Седриком Ротервудским за поддержку нормандского короля Ричарда и за любовь к леди Ровене. Впрочем, этим значение заглавия сонета Нерваля не исчерпывается, поскольку история знает немало «лишенных наследства» рыцарей, на образы которых также проецируется «я» лирического героя [Gordon 1990: 86–102]. «Лишенным

³ Ср. у В. Скотта «Насколько можно было судить о человеке, закованном в боевые доспехи, новый боец был немногим выше среднего роста и казался скорее хрупкого, чем крепкого телосложения. На нем был стальной панцирь с богатой золотой насечкой; девиз на его щите изображал молодой дуб, вырванный с корнем; под ним была надпись на испанском языке: “Desdichado”, что означает “Лишенный наследства» [Скотт 2023: 104].

наследства» называли также Альфонса Кастильского (настоящее имя — Альфонсо де ла Серда, 1270–1333), внука короля Кастилии Альфонсо X, несправедливо лишённого прав на трон и укрывавшегося в Лангедок-Руссильоне под вымышленным именем сеньора де Люнель (по другой версии титул сеньора де Люнель был дарован ему королем Франции Карлом IV по названию соответствующего муниципалитета в Лангедоке). Так задается у Нерваля поэтический сюжет: рыцарь (он же принц), утративший собственное имя и скрывающийся под чужим, иными словами, **несчастный, неизвестный, наследства лишенный рыцарь**.

Всем сколь-либо знакомым с биографией Нерваля очевидно, насколько автобиографичными, при всей условности этого понятия, являются для него все эти значения и смыслы. Писатель, взявший себе псевдоним (настоящее его имя — Жерар Лабрюни), который он в свою очередь возводил к имени римского императора Марка Кокцея Нерва (30/35–98), основателя династии Антонинов (этим же именем называлось некогда принадлежавшее семье его матери небольшое поместье), Нерваль на протяжении всей своей жизни примерял на себя различные маски. Это могли быть маски поведенческие: блестящего парижского денди в 27 лет, «малого романтика» и участника «Малого Сенакля» в 1830-е гг. (среди его друзей этого времени — П. Борель, А. Дюма, Т. Готье); человека художественной богемы, чья жизнь была им описана впоследствии в «Маленьких замках богемы» (1852). В конце 1840-х гг. он — пациент психиатрической лечебницы и бродяга, который в возрасте 47 лет кончает с собой, повесившись на фонарном столбе одной из парижских улиц.

Но были также маски и иного рода — взятые из истории, литературы, мифологии и даже Священного писания. Находясь в клинике доктора Бланша, в галлюцинациях он настойчиво ассоциирует себя с Наполеоном, Ретифом де ла Бретонном, Фаустом, Орфеем, императором Нерва — ассоциации, которые определили на самом деле многие мотивы его творчества. Но и раньше свою рано потерянную мать — она умерла в возрасте 25 лет от заражения, разделив с мужем, полковым лекарем наполеоновской армии, все тяготы войны, — Нерваль ассоциировал с царицей Савской. Одновременно и с матерью, и с царицей Савской он позже будет ассоциировать своих возлюбленных и прежде всего — легендарную актрису парижского театра Варьете Женни Колон, ранняя смерть которой породила еще одну мифологему — мотив нисхождения в царство мертвых вслед за любимой женщиной, мотив Орфея в поисках своей Эвридики (ср. предпоследний стих сонета: «И в пенье лирных струн воскресшего Орфея...»). С Орфеем он будет ассоциировать себя еще и в другом смысле: как с тем, кто **дважды** перешел Ахерон, не только сойдя в царство мертвых, но и вернувшись из него обратно (имея в виду свою болезнь, которую ему в какой-то момент удалось, отрешившись от нее, описать) [Божович 1996; Grimaud 1930; Béguin 1945].

Собственно, первая строфа сонета и демонстрирует это свойство лирического героя — но, безусловно, также и автора — примерять на себя маски. «Я — мрачный, я — вдовец, я сын того гнезда, / Тех башен княжеских, чьи древле пали стены» (в другом варианте перевода: «Принц Аквитании, вдовец звезд моей, / У башни рухнувшей скорблю я бессловесно»). Проблема, однако, заключается в том, что из двух (а может, даже и четырех) «масок», фигурирующих в первых двух строках сонета в оригинале, в обоих переводах остается лишь одна. В переводе Рыковой — «маска» Амадиса Гальского, вошедшего в историю под именем *Beltenebros* 'прекрас-

ный мрачный», на что в оригинале прозрачно намекает с заглавной буквы написанное *le Ténébreux*. Все остальные определения («вдовец», «сын гнезда...», чьи древле пали стены») синтаксически оказываются подтянуты к первому и воспринимаются как относящиеся к *Beltenebros*. В переводе Денисова, напротив, удерживается лишь маска *принца Аквитании* (что на самом деле было еще одной автобиографической проекцией: Аквитания была родиной предков Нерваля по отцовской линии, с чем связана и «фантастическая генеалогия» Нерваля, в которой он возводил свой род к феодальным сеньорам юга Франции). В оригинале же («Je suis le Ténébreux, — le Veuf, — l'Inconsolé, / Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie» — дословно: «Я Мрачный, Вдовец, Безутешный, / Принц Аквитании, чей замок уничтожен») принципиально важна неясность этиологии: то ли речь идет об одном и том же персонаже (Амадис Галльский — он же Вдовец, он же Безутешный, он же Принц Аквитании), то ли о разных. Впрочем, тире, разделяющие все эти словесные маски и сохраненные лишь в переводе Рыковой, заставляют все же думать, что речь у Нерваля идет именно о дефиле масок, а не о дополняющих друг друга ономастических реалиях, спроецированных на лирическое я. Что, однако, не исключает, что и *Вдовец* (*le Veuf*), и *Безутешный* (*l'Inconsolé*) могут с равным правом быть отнесены и к Амадису Галльскому, покинутому своей звездой Орианой, но и к самому Нервалю — как выражение той мистической связи, что существовала между ним и Женни Колон, а также его детской мистической возлюбленной Софи Доус, послужившей, как и Женни Колон, прообразом Адриенны в новелле «Сильвия» [Faure 2013].

Последующие две строки первой строфы также предельно насыщены аллюзиями — и биографическими, и литературными. «Ma seule Etoile est morte» (дословно: «Моя единственная Звезда мертва») может быть понято как метонимическое упоминание царицы Савской, но также и матери, и Женни Колон (звезда — традиционная эмблема святой и королевы⁴). А вместе с тем отсылает к «Комическому роману» Поля Скаррона, героиня которого носила имя Этуаль (Звезда) и которому сам Нерваль пытался подражать в отрывке «Трагический роман»⁵. Обратим внимание, что тема *Мертвой Звезды*, словно дублирующая заявленную в первой строке тему *Вдовства*, в переводе Денисова совершенно уходит, а в переводе Рыковой обретает иной смысл: **померкшая, но явившаяся** герою звезда снимает (или во всяком случае ослабляет) мистерийное звучание нервалевских строк.

Казалось бы, перевод последнего стиха первой строфы не приводит к особым смысловым смещениям: в обоих переводах совершенно очевиден (может быть, даже чересчур очевиден) намек на гравюру А. Дюрера «Меланхолия», изображающую черное солнце — затмение, возвещающее конец времен, а на риторическом уровне — оксюморон, продуцирующий новый смысл: «черное солнце» как живая смерть или мертвая жизнь. И все же... Даже и здесь дополнительный смысл исчезает. Педальирование аллюзии, заставляющей вспомнить гравюру Дюрера (в оригинале эта прямая отсылка отсутствует), заставляет забыть о том, что черное солнце

⁴ Ср.: «Казалось, она была сам совершенство; она отвечала всем моим требованиям, всем восторгам, всем капризам, — прекрасная, как день, при огнях лампы, освещающей ее снизу, бледная, как ночь, когда опущенная рампа позволяла освещать ее сверху лучам люстры, и она казалась тогда даже еще естественнее, сверкая в тени одной своей красотой, как божественные Оры со звездами на лбу, выделяющиеся на темном фоне фресок Геркуланума!» (пер. с фр. Ю. Н. Стефанова [Нерваль 2001: 359]).

⁵ См. комментарии к сонету С. Н. Зенкина [Нерваль 2001: 530].

есть прежде всего эзотерический оккультный знак, ставший одним из символов у масонов (а позже — у мистиков и идеологов Третьего рейха). У Нерваля мы имеем «*mon luth constellé / Porte le Soleil noir de la Mélancolie*» (дословно: «моя звездная лютня несет Черное солнце Меланхолии»). Тем самым в ассоциативном ряду появляются еще две «авторские маски» — апокалипсического всадника и Орфея. Но именно они и отсутствуют в переводе (ср.: «Как солнце черное с гравюры незабвенной»; «И солнце черное восходит в апогей, / Свет меланхолии струя из лютни звездной»).

За поэтически почти безупречными строками первого перевода второй строфы («Но ты дала мне свет, и отошла беда. / Верни мне берега Италии блаженной»; вариант Денисова: «Отрада дней былых, могильный мрак развеи, / Чтобы я увидел вновь и мой цветок небесный, / И холм Вергилия, и синеву морей...») улавливается разве что общий смысл — духовного воскресения и ностальгии по Италии. У Нерваля — при всем герметизме его поэтического письма — логическая выстроенность образов доведена до виртуозности: «*Dans la nuit du Tombeau, Toi qui m'as consolé, / Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie*» (дословно: «В ночи Гробницы, Ты, которая меня утешила, / Верни мне Позиллипо и море Италии»). Воскресения, как мы видим, у Нерваля в общем-то не происходит, и действие замыкается в Гробнице (Tombeau) — мотив, которой лишь усиливается посредством тут же возникающей квазимажорной итальянской темы. Ведь название холма Позиллипо на севере Неаполитанского залива, где находится грот и где, по преданию, похоронен Вергилий⁶, происходит от греческого топонима Павсилипон, означающего «утоление боли», «утешение». А это значит, что у Нерваля в оригинале возникает смысловая рифмовка с предыдущей строкой: «которая меня утешила». И одновременно вновь проигрывается оксюморон первой строфы сонета — живая смерть или мертвая жизнь, заставляющий вспомнить известный топос *Et in Arcadia ego* — о смерти, посетившей даже и блаженную Аркадию [Пановский 1998].

Интересно, что поэтически более удачный перевод четвертого стиха Рыковой «*Et la treille où le Pampre à la Rose s'allie*» («И розы с лозами в садах над влагой пенной»), в отличие от более точного, но поэтически менее выразительного перевода Денисова, почти не дает возможности догадаться о его реминисцентном характере — о том, что здесь присутствует аллюзия на соответствующий эпизод из поэмы «Тристан и Изольда»: — мотив жимолости и орешника, символизирующих верность влюбленных⁷. Заменявший их французский *pampre* ('виноград'), мужского

⁶ Ср. гораздо более прозаическое и ироническое описание данного места А. А. Фетом: «Однажды мы собрались осмотреть Сольфатару с ее серными испарениями и с этой целью наняли извозчика, который вдоль Киайи повез нас к знаменитому тоннелю, носящему название грота Позиллипа. Направо от въезда в грот оказалась небольшая часовня, из которой, как бы заступая нам дорогу, вышел черный монах. Вероятно, при множестве в Италии подобных личностей я бы даже не обратил на него внимания, если бы сестра не сказала мне:

— Это геттатура (колдун-портильщик). Дай ему что-нибудь.

— Ведь умел же человек, — подумал я, — застрашать людей в свою пользу. — И в доказательство свободомыслия проехал геттатуру, не раскрывая кошелька» [Фет 1983].

⁷ Ср. в «Лэ» Марии Французской:

Ей отдал сердце он свое
И жить не может без нее.
Орешник, вырезанный здесь,
Обвитый жимолостью весь,

рода, и сливающаяся с ним *роза*, символ женский, в переводе оказываются розами, сплетающимися с виноградной лозой, что не позволяет прочесть стих как эмблему слияния мужского и женского начал. В стихотворении Нерваля (в следующей строфе) эмблема эта дополнительно усиливается еще одной рифмовкой — Амура и Феба («Suis-je Amour ou Phébus?..»), не очень поддающейся адекватному переводу на русский язык, поскольку в оригинальном тексте не слишком ясно, идет ли речь об античном боге солнца Фебе, «лучезарном, сияющем», но при этом возвращающем нас к тематике предшествующей строфы — «солнца черного», или же еще об одном средневековом принце, лангедокском поэте Гастоне III Фебе (Gaston III Fébus (Phœbus), графе де Фуа, виконте де Беарн, князе-сопровителе Андорры (1331–1391). Речь может идти также о короле Наварры Франсуа Фебусе, известном также под именем Франциск Феб (François Fébus, 1467–1483). А может еще и о персонаже «Собора Парижской Богоматери» В. Гюго по имени Феб Шатопер (Phœbus de Châteaupers), что может выглядеть как автопародийное снижение образа.

Среди упомянутых далее персонажей («Я Лузиньян? Бирон?⁸») — Лузиньян, основоположник древнего рода на юге Франции, покровителем которого традиционно считалась фея Мелузина. Согласно легенде XI в., Лузиньян, женившись на Мелузине, обещал, что не будет пытаться видеть жену по субботам (тайна Мелузины заключалась в том, что, имея облик земной женщины, по субботам она вновь превращалась в сирену). Но однажды, нарушив обещание, Лузиньян увидел Мелузину в ее мифическом облике: сирена исчезла в воздухе, вылетев с криком из башни замка. Впрочем, то же несчастье, как мы помним, постигло и Амура, потерявшего Психею, также нарушившую запрет, что делает рифмовку этих персонажей внутри стиха не вовсе произвольной.

Последний стих третьей строфы «J'ai rêvé dans la Grotte où nage la sirène...» Рыковой переведен как «В пещере грезил я у вещей Водяницы». У Денисова мы читаем: «Мечтал в том гроте я, где плавают сирены». Первый перевод пленяет своей поэтической неясностью и экзотизмом. Второй практически точен, за тем исключением, что в оригинале речь идет о Сирене (Мелузине). Последнее важно для Нерваля, поскольку придает конкретную смысловую насыщенность одной из тех исторических и мифологических масок, которыми окружал себя лирический герой.

Образу Мелузины суждено еще раз отозваться — теперь уже в финальной строфе сонета: «Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée / Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée» («И в пень лирных струн воскресшего Орфея / Святая молится и восклицает Фея»; «Я долго извлекал из лирных струн Орфея» / И жалобы святой, и крики вещей феи...»). При, казалось бы, очень точном переводе этих строк, в особенности Денисовым, не сохраняется одно: прямая соотнесенность Феи последнего стиха с Сиреной, что плавает в гроте, из третьего терцета, а также Мелузиной, хотя прямо

От самой кроны до корней,
Навеки тесно связан с ней.
Но чуть их разлучит беда,
Они погибнут навсегда.
Орешник станет вмиг сухим,
И жимолость зачахнет с ним.

⁸ *Бирон* — Гонто Бирон (1562–1602), приближенный французского короля Генриха IV; из-за любви к пьемонтской принцессе вступил в заговор против короля, за что поплатился жизнью (по приказанию Генриха ему отрубили голову).

и не названной (на последнее указывает недвусмысленно *крик Феи* — знаменитый крик Мелузины, покидающей замок Лузиньяна). В русских же переводах мы имеем скорее различные женские образы: водяницы, сирен (множественное число), феи, Мелузины. То, что у самого Нерваля образ неделим — Сирена (единственное число), Мелузина и Фея суть одно, — делает онтологически неясным статус Святой в финале. Противопоставлена ли она Фее (Мелузине) или же есть унаследованный Нервалем от Э. Т. А. Гофмана двойственный образ женщины, в которой демоническое начало сочетается с началом сакральным, а «идеал мадонны» — с «идеалом содомским» (если говорить словами Достоевского⁹)? Вопрос остается без ответа, а мерцательный, не поддающийся логической аргументации смысл предстает как выражение «метафизики неизвестного — знак отчаяния в виду непроницаемости мира, делающего также и сонет до конца не объяснимым... ни автору, ни читателю» [Millet 2006: 279].

Но даже если игра аллюзиями, масками, интертекстом и не выстраивается у Нерваля в строго упорядоченный ряд, а напротив, предполагает веер истолкований, лукаво друг другу противоречащих, позволительно задаться вопросом, считывается ли читателем этот эзотерический, культурный, биографический интертекст в переводе. Как мы попытались показать, считывается в лучшем случае лишь наполовину. Немногим помогает и реальный комментарий к сонету, имеющий место в авторитетных русских изданиях Нерваля, но чей позитивистский характер предстает словно идущим вразрез с мерцательной логикой поэта [Нерваль 2001: 550–551].

Выше уже говорилось об акустической и визуальной магии письма Нерваля, которая, увы, тоже исчезает при переводе. В особенности это удивительно в отношении графического оформления стиха: обратим внимание на заглавные буквы, доминирующие во французском тексте и придающие феноменам, которые они обозначают, мистерийный смысл. Но даже и это переводчиками не передается.

* * *

В своей ныне столь часто цитируемой статье «Задача переводчика» В. Беньямин писал:

Перевод есть форма. Рассматривая его как таковой, мы необходимо возвращаемся к оригиналу. В нем заключен управляющий переводом закон — переводимость. Вопрос о переводимости оригинала имеет двоякий смысл. Он может означать: найдется ли во всей совокупности читателей произведения адекватный переводчик? Или же, более непосредственно, допускает ли оно по своей сути перевод и тем самым — в соответствии со значимостью этой формы — требует ли оно его? [Беньямин 2000: 46–47].

⁹ Ср. в исповеди Мити Карамазова: «Перенести я притом не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его и воистину, воистину горит, как и в юные беспорочные годы. <...> Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей» [Достоевский 1976: 100].

Надо сказать, что и Бенъямин однозначного ответа на оба поставленные вопроса так и не дал. Более однозначно высказался о проблеме «трудной поэзии», которая требует выбирать и тем самым что-то отсекаать, переводчик Р. М. Дубровкин, подводя итог своей переводческой деятельности по изданию стихов Малларме — одного из самых сложных и самых герметичных французских поэтов. Он писал:

Общеизвестно, что за произведениями Малларме и в особенности за его поздними сонетами закрепились репутация зауми, не поддающейся расшифровке... За несколько десятилетий «наука о Малларме» выработала для каждого стихотворного «ребуса» основные интерпретационные версии. Не являясь носителем языка, я не претендовал в этом вопросе на самостоятельный голос и голосовал вместе с большинством. И тогда обнаруживалась главная трудность. Расшифрованную (или принятую за расшифрованную) загадку предстояло изложить в гармоничных русских стихах. <...> Интуитивно я чувствовал, что переводить герметичные произведения следует не нагромождением аморфной массы, смутно напоминающей оригинал, нет, надо попытаться воссоздать поэтические сюжеты (вернее, хоть один из них), стремясь, чтобы русский текст по красоте не уступал оригиналу. Между изысканной красотой и затемненностью я, не колеблясь, выбрал красоту [Дубровкин 2012: 8].

В дополнение к этому признанию действующего переводчика звучат слова уже упомянутой в начале нашей статьи Н. С. Автономовой, философа, которая как никто другой увидела в феноменологии перевода не только собственно литературную, но еще и философскую проблематику. Разбирая сонеты Шекспира в переводе С. Я. Маршака, восторгаясь их великой силой и действенностью (в смысле их воздействия на читателя), она тем не менее заключала: «Об идеологии Шекспира по переводам Маршака судить можно, но о стиле Шекспира — никогда. Сонеты Шекспира в переводах Маршака — это перевод не только с языка на язык, но и со стиля на стиль. Читатель об этом должен быть предупрежден» [Автономова 2008, т. 2: 623].

Собственно, именно подобным предупреждением и хочется закончить данную статью. Отдавая должное нашим переводчикам и конкретно тем, кто переводил такого непростого поэта, как Нерваль, думаю, что нельзя не ставить задачу того, что А. В. Михайлов назвал обратным переводом — «постановку вещи (читай: стиха. — Е. Д.) на свои первоначальные места». Ибо и впрямь, поэзия, как и любое иное культурное явление, беспрестанно переводится на иные, первоначально чуждые ей языки, «часто с переосмыслением содержания» [Михайлов 2000: 16]. И читатель — коль скоро мы учитываем также и его интересы — имеет полное право об этом несовпадении знать.

Источники

- Достоевский 1976 — Достоевский Ф. М. *Полное собрание сочинений в 30 т.* Т. 14. Базанов В. Г. (гл. ред.), Фридлиндер Г. М. (зам. гл. ред.), Ветловская В. Е., Кийко Е. И. (подгот. текста). Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1976.
- Жуковский 2012 — Жуковский В. А. *Полное собрание сочинений и писем.* В 20 т. Т. 12: Эстетика и критика. М.: Языки славянских культур, 2012.
- Нерваль 2001 — Нерваль Ж. *Мистические фрагменты.* Стефанов Ю. Н. (пер. с фр., сост.). СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001.

Скотт 2023 — Скотт В. *Айвенго*. Бекетова Е. Г. (пер. с англ.). СПб.: СЗКЭО, 2023.

Фет 1983 — Фет А. *Воспоминания*. Благый Д. (примеч.), Тархов А. (сост., примеч.). М.: Правда, 1983.

Литература

- Автономова 2008 — Автономова Н. С. *Познание и перевод: опыты философии языка*. В 2 т. М.: РОССПЭН, 2008.
- Баевский 1996 — Баевский В. С. *История русской поэзии. 1730–1980*. М.: Русич, 1996.
- Божович 1996 — Божович М. *Мотив двойника и двойничества в творчестве Жерара де Нерваля*. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1996.
- Беньямин 2000 — Беньямин В. Задача переводчика. Беньямин В. *Озарения*. Берновская Н. М., Данилов Ю. А., Ромашко С. А. (пер.). М.: Мартис, 2000. С. 46–57.
- Гаспаров 1984 — Гаспаров М. Л. *Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика*. М.: Наука, 1984.
- Дмитриева 2011 — Дмитриева Е. Е. Теория культурного трансфера и компаративный метод в гуманитарных исследованиях: оппозиция или преемственность? *Вопросы литературы*. 2011, (4): 302–313.
- Дмитриева 2019 — Дмитриева Е. Е. После Вавилона, или испытание чужим (рец. на кн.: Автономова Н. С. *Познание и перевод: опыты философии языка*. 2-е изд. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016). *Шаги / Steps*. 2019, 5 (3): 226–236.
- Дубровкин 2012 — Дубровкин Р. Мой Малларме. В кн.: Малларме С. *Стихотворения*. Игитур. Дубровкин Р. (пер.). М.: Текст, 2012.
- Зенкин 2001 — Зенкин С. Жерар де Нерваль — испытатель культуры. В кн.: Нерваль Ж. *Мистические фрагменты*. Стефанов Ю. Н. (пер. с фр., сост.). СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. С. 8–41.
- История немецкой литературы — *История немецкой литературы: Новое и новейшее время*. Дмитриева Е. Е., Маркин А. В., Павлова Н. С. (ред.). М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2014.
- Михайлов 2000 — Михайлов А. В. *Обратный перевод. Русская и западноевропейская культура: проблемы взаимосвязей*. М.: Языки русской культуры, 2000.
- Панофский 1998 — Панофский Э. “Et in Arcadia ego”: Пуссен и элегическая традиция. Кавтаскин А. (пер. с англ.). *Новое литературное обозрение*. 1998, (33): 30–50.
- Пениссон 1999 — Пениссон П. Два понимания национального пантеона: Гердер и Гете (пер. с фр.). *Литературный пантеон: национальный и зарубежный. Материалы российско-французского colloquiuma*. Дмитриева Е. Е., Земсков В. Б., Эспань М. (ред.). М.: Наследие, 1999: 101–110.
- Эспань 2018 — Эспань М. *История цивилизаций как культурный трансфер*. Балакирева М. Е. и др. (пер. с фр.), Дмитриева Е. Е. (общ. ред., вступ. ст.). М.: Новое литературное обозрение, 2018.
- Béguin 1945 — Béguin A. *Gérard de Nerval*. Paris: J. Corti, 1945.
- Besnier 2006 — Besnier P. L'éclatement poétique: Avant 1848. Histoire de la France littéraire. In 3 vols. Vol. 3: *Modernités XIX–XX siècle*. Berthier P., Jarrety M. (Dir.). Paris: PUF, 2006. P. 233–258.
- Brunel et al. 1972 — Brunel P., Bellenger Y., Couty D., Sellier Ph. *Histoire de la Littérature Française*. Paris: Bordas, 1972.
- Faure 2013 — Faure M. *Étude sur Sylvie. Gérard de Nerval*. Paris: Ellipses, coll. « Résonances », 2013.
- Gordon 1990 — Gordon R. B. The lyric persona: Nerval's “El Desdichado”. Prendergast Ch. (ed.). In: *Nineteenth-Century French Poetry: Introductions to Close Reading*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. P. 86–102.
- Grimaud 1930 — Grimaud J. *La folie de Gérard de Nerval*. Nimes, 1930.
- Jourde 1997 — Jourde P. Les Chimères: la voix du neutre. In: *Nerval: actes du colloque de la Sorbonne du 15 novembre 1997*. Guyaux A. (ed.). Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne. 1997. P. 89–110.
- Millet 2006 — Millet C. *L'éclatement poétique: 1848–1913*. In: *Histoire de la France littéraire*. In 3 vols. Vol. 3: *Modernités XIX–XX siècle*. Berthier P., Jarrety M. (Dir.). Paris: PUF, 2006. P. 258–285.
- Richard 1955 — Richard J.-P. *Poesie et profondeur*. Paris: Seuil, 1955.

Статья поступила в редакцию 15 января 2023 г.

Статья рекомендована к печати 15 мая 2023 г.

The elusive meanings of translation: J. de Nerval's sonnet "El Desdichado" from the "Chimeras" cycle*

For citation: Dmitrieva E. E. The elusive meanings of translation: J. de Nerval's sonnet "El Desdichado" from the "Chimeras" cycle. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2023, 20 (3): 481–494. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2023.305> (In Russian)

The study of the inversion of meaning, which inevitably occurs during translation, has become one of the priorities of both domestic and world comparative studies in recent decades. This problem formed the basis of the theory of cultural transfer, which began to be developed in the mid-1980s among French historians-Germanists. The methodology of cultural transfer, which has taught us to see the phenomenon rather positive in those transformations of meaning that occur during direct translation from one language to another, has retouched the question of the "archaeological" side of this phenomenon, which has long received the designation "reverse translation" in science. The article is devoted to the analysis of the first sonnet in Nerval's poetic cycle "Chimeras". A detailed analysis of the intertextual allusions concealed by the extremely hermetic sonnet "El Desdichado" is accompanied by a parallel analysis of two translations of this sonnet into Russian, made respectively by N. Ya. Rykova and Y. M. Denisov. Despite the high quality of translation, the method of "slow reading" of the sonnet shows how in the translation, even if seemingly close to the original, the semantic trajectories of the original and translated texts diverge. Such a comparative analysis allows us to reactualise Alexander Mikhailov's 1990s idea of reverse translation, which turns out to be absolutely necessary when reading and perceiving especially translated poetry.

Keywords: Gérard de Nerval, "Chimeras", "El Desdichado", slow reading method, cultural transfer.

References

- Автономова 2008 — Avtonomova N. S. *Cognition and Translation: Experiences in the Philosophy of Language*. In 2 vols. Moscow: ROSSPEN Publ., 2008. (In Russian)
- Баевский 1996 — Baevskii V. S. *History of Russian poetry. 1730–1980*. Moscow: Rusich Publ., 1996. (In Russian)
- Божович 1996 — Bozhovich M. *The motif of the double and duality in the work of Gerard de Nerval*. Abstract of PhD Thesis in Philological Sciences. Moscow, 1996. (In Russian)
- Беньямин 2000 — Ben'jamin W. The task of the translator. In: Ben'jamin W. *Insights*. Bernovskaia N. M., Danilov Iu. A., Romashko S. A. (transl.). Moscow: Martis Publ., 2000. P. 46–57. (In Russian)
- Гаспаров 1984 — Gasparov M. L. *Essay on the history of Russian verse: Metrica. Rhythm. Rhyme. Strophic*. Moscow: Nauka Publ., 1984. (In Russian)
- Дмитриева 2011 — Dmitrieva E. E. The theory of cultural transfer and the comparative method in the humanities: opposition or continuity? *Voprosy literatury*. 2011, (4): 302–313. (In Russian)
- Дмитриева 2019 — Dmitrieva E. E. After Babylon, or a trial by a stranger (Review on: Avtonomova N. S. *Cognition and translation: Experiences in the philosophy of language*. 2nd ed. Moscow; St Petersburg: Tsentr gumanitarnykh initsiativ Publ., 2016). *Shagi / Steps*. 2019, 5 (3): 226–236. (In Russian)
- Дубровкин 2012 — Dubrovkin R. My Mallarme. In: Mallarme S. *Stikhotvoreniia. Igitur*. Dubrovkin R. (transl.). Moscow: Tekst Publ., 2012. (In Russian)

* This study was carried out at A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with a grant from the Russian Science Foundation, project no. 23-18-00375 "Russian Literature: the Problem of Multilingualism and Reverse Translation".

- Зенкин 2001 — Zenkin S. Gérard de Nerval — culture tester. In: Nerval G. *Misticheskie fragmenty*. Stefanov Ju. N. (transl. from French). St Petersburg: Izdatel'stvo Ivana Limbakha Publ., 2001. P. 8–41. (In Russian)
- История немецкой литературы — The History of German Literature: New and Modern Times. Dmitrieva E. E., Markin A. V., Pavlova N. S. (eds). Moscow: Rossiiskii gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet Publ., 2014. (In Russian)
- Михайлов 2000 — Mikhailov A. V. *Reverse translation. Russian and Western European culture: problems of interconnections*. Moscow: Iazyki russkoi kul'tury Publ., 2000. (In Russian)
- Панюфский 1998 — Panofskii E. “Et in Arcadia ego”: Poussin and the elegiac tradition. Kavtashkin A. (transl. from English). *Novoe literaturnoe obozrenie*. 1998, (33): 30–50. (In Russian)
- Пениссон 1999 — Penisson P. Two understandings of the national pantheon: Herder and Goethe (transl. from French). *Literaturnyi panteon: natsional'nyi i zarubezhnyi. Materialy rossiisko-frantsuzskogo kollokviuma*. Dmitrieva E. E., Zemskov V. B., Espagne M. (eds). Moscow: Nasledie Publ., 1999. P. 101–110. (In Russian)
- Эспань 2018 — Espagne M. The history of civilizations as a cultural transfer. Balakireva M. E. et al. (transl. from French), Dmitrieva E. E. (ed., introd. art.). Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2018. (In Russian)
- Béguin 1945 — Béguin A. *Gérard de Nerval*. Paris: J. Corti, 1945.
- Besnier 2006 — Besnier P. L'éclatement poétique: Avant 1848. Histoire de la France littéraire. In 3 vols. Vol. 3: *Modernités XIX–XX siècle*. Berthier P., Jarrety M. (Dir.). Paris: PUF, 2006. P. 233–258.
- Brunel et al. 1972 — Brunel P., Bellenger Y., Couty D., Sellier Ph. *Histoire de la Littérature Française*. Paris: Bordas, 1972.
- Faure 2013 — Faure M. *Étude sur Sylvie. Gérard de Nerval*. Paris: Ellipses, coll. « Résonances », 2013.
- Gordon 1990 — Gordon R. B. The lyric persona: Nerval's “El Desdichado”. Prendergast Ch. (ed.). In: *Nineteenth-Century French Poetry: Introductions to Close Reading*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. P. 86–102.
- Grimaud 1930 — Grimaud J. *La folie de Gérard de Nerval*. Nimes, 1930.
- Jourde 1997 — Jourde P. Les Chimères: la voix du neutre. In: *Nerval: actes du colloque de la Sorbonne du 15 novembre 1997*. Guyaux A. (ed.). Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne. 1997. P. 89–110.
- Millet 2006 — Millet C. *L'éclatement poétique: 1848–1913*. In: *Histoire de la France littéraire*. In 3 vols. Vol. 3: *Modernités XIX–XX siècle*. Berthier P., Jarrety M. (Dir.). Paris: PUF, 2006. P. 258–285.
- Richard 1955 — Richard J.-P. *Poesie et profondeur*. Paris: Seuil, 1955.

Received: January 15, 2023

Accepted: May 15, 2023