

в том числе социальные? как меняется подход исследователя в современном контексте, характеризующем изобилие и доступность аудиовизуального материала, в том числе свидетельского характера? Подобные вопросы — хороший сигнал, демонстрирующий необходимость таких событий и важность междисциплинарного подхода к разработке новых ответов на вызовы — не только научные — XXI века.

*Джулия Де Флорио*

## Международная научная конференция «**Translatio studii: тексты, контексты и люди**»

*(Лаборатория историко-литературных исследований, Лаборатория историко-культурных исследований ШАГИ РАНХиГС при участии ИВГИ РГГУ им. Е.М. Мелетинского, 13–14 октября 2023 года)*

DOI: 10.53953/08696365\_2024\_186\_2\_408

У большой двухдневной конференции, первый день которой прошел в стенах РАНХиГС, а второй — в зуме на площадке ИВГИ РГГУ, было три темы: «Переводим классиков сегодня»; «Текст и комментарий» и «Перемена места и поиск (само)-идентичности в русской и европейской культуре». Началось все, как и полагается, с классиков.

Конференцию открыла *Вера Мильчина* (ИВГИ РГГУ / ШАГИ РАНХиГС, Москва) докладом, название которого на первый взгляд кажется парадоксальным: «*“А безвидный Хаос — неографию?”: должен ли переводчик понимать смысл переводимых слов?*». Казалось бы, ответ очевиден: а как же иначе? Однако в тех случаях, когда переводчик ограничивается транскрипциями переводимых терминов, понимания, как выясняется, можно избежать. Можно, но не нужно. Докладчица показала это на примере романа Шарля Нодье «История короля Богемии и его семи замков» (1830). Этот стернианский роман, не только название, но и многие приемы которого заимствованы из «Тристрама Шенди», никогда не переводился на русский язык (да и ни на какой другой, кроме испанского); докладчица готовит его перевод для издания в серии «Литературные памятники». Нодье, пожалуй, пошел даже дальше Стерна: повествователь у него разделяется на три ипостаси (лирического Теодора, педанта Дона Пика де Фанферлюкио и шута Брелока), одна глава целиком состоит из звукоподражаний, место сквозного сюжета занимает соперничество разных жанров внутри романа, а внутри этих вставных жанров происходит регулярная замена синтагмы на парадигму: Нодье нанизывает цепочки из нескольких десятков имен, глаголов, прилагательных, вплоть до перечня двух сотен названий насекомых. В число вставных произведений входит некое «Похвальное слово госпоже туфле»; оно именуется гениальным, однако проверить это невозможно, поскольку читавший его вслух заснул от скуки, и «Похвальное слово» сгорело в пламени свечи. Оплакивая его пропажу, повествователь перечисляет тридцать пять изобретений, названия которых оканчиваются на «-графия» (какография, технография, стеганография и др.) и которые, по его мнению, все оказываются бесполезны, коль скоро «Похвальное слово госпоже туфле» не сохранилось.

Так вот, строго говоря, для того чтобы перевести эти тридцать пять «-графий», переводчику вовсе нет нужды понимать их смысл и вообще знать, существовали они в действительности или выдуманы изобретательным автором. Какография (casographie) в любом случае останется какографией. Между тем вопрос о реальности «-графий» не чисто формальный. Он имеет большое значение для понимания поэтики Нодье. Исследователи конца XX века, потрясенные игровым богатством «Истории короля Богемии», называют ее пустой формой без содержания, а все «-графии» считают произвольным каскадом неологизмов. Однако если переводчик не ограничится транскрипцией этих мнимых неологизмов, он обнаружит, что практически все они обозначают изобретения реально существовавшие, причем преимущественно в XVI—XVII веках. Большая часть из них, включая финальную «неографию», то есть новое правописание (оно-то и названо порождением Хаоса), связаны с реформами орфографии, и потому Нодье их не одобряет (ведь старинная орфография дает ключ к первобытному языку). Тем не менее и они тоже часть того прошлого, которое Нодье считал необходимым изучать и сохранять (одна из его статей оканчивается призывом «Читайте старые книги!»). Одним словом, «-графии» свидетельствуют: роман Нодье — не просто пустая форма, и если переводчик хочет убедить в этом читателя, ему приходится комментировать их все одну за другой, какой бы трудоемкой ни была эта операция.

Если Мильчина говорила о собственном переводе, то Михаил Андреев (ИМЛИ РАН / ШАГИ РАНХиГС, Москва) посвятил свой доклад «Границы вольности. Новый перевод “Освобожденного Иерусалима”» переводам чужим. Впрочем, отметив, что сейчас в России происходит своеобразный бум переводов итальянской классики, Андреев сконцентрировался только на одной новинке — переводе поэмы Тассо «Освобожденный Иерусалим», выпущенном в 2022 году Романом Дубровкиным (о вышедшем годом раньше «Неистовом Роланде» Ариосто в переводе Александра Триандифилиди он отозвался как о «фантастическом по кошмарности» и потому не заслуживающем серьезного разговора). Работа Дубровкина — дело другое, однако она позволила докладчику поставить вопрос о том, каковы могут и должны быть добавления переводчика к оригиналу. Ни один стихотворный перевод не обходится без словесных «прокладок»; однако желательно делать их максимально пустыми, лишеными смысловой нагрузки. Напротив, у Дубровкина они во многих случаях очень далеко отходят от оригинала и вносят в текст отсутствующие у автора «красивости». Так, если Тассо пишет: «Тщетно любовь гнетет и терзает», — то у переводчика в этом месте появляется: «Страсть томит его кольцом змеиным». «Мрак темнее ночи», «два сердца, две нетающие льдины» — это все образы, которыми переводчик «обогащает» Тассо, и надо сказать, что многим современным критикам эта «вышивка по канве» очень нравится (Вера Калмыкова в своей рецензии отметила как особо понравившиеся как раз те места, которые вызвали недоумение у Андреева). Порой же вставки и дополнения просто неточны по интонации. Армида у Дубровкина внезапно заговаривает на языке классового анализа: «Я научилась у простонародья»; там, где у Тассо сказано: «Хотела бы я своей рукой уврачевать раны своего господина», — у Дубровкина возникает: «...у постели сарацина ей стала ненавистна медицина». Дубровкин выбрал свою стратегию вполне осознанно; в послесловии он настаивает, что хранит верность русской поэтической традиции и приближает оригинал к читателю. Цель почтенная, но нужно помнить, что и на этом пути бывают издержки.

Игорь Шайтанов (РГУ / ШАГИ РАНХиГС, Москва) прочел доклад «Новый перевод шекспировского “Ричарда II”: мотивировка проекта». Вначале Шайтанов охарактеризовал заглавного героя шекспировской пьесы (средневековый рыцарь, но в то же самое время любитель музыки, интеллигент на троне, которому припи-

ссылают изобретение носового платка) и саму эту пьесу (хроника, в которой переплетаются несколько стилистических пластов: острые сцены столкновений, элементы тронного ритуала и рождение нового метафизического стиля). Затем докладчик проанализировал 3-ю сцену 1-го акта (Ричард отменяет поединок герцогов) во всех существующих русских переводах: Н. Холодковского (1902), М. Чайковского (1906), А. Курошевой (1936), М. Донского (1957), а в заключение привел свой собственный вариант, поскольку все предыдущие его не удовлетворили затянутостью, описательностью и даже неуклюжестью, а главное отсутствием хотя бы попыток передать шекспировский метафизический стиль, в частности сознательный повтор слов в близком контексте, способствующий «выбиванию» мысли. В русской поэзии образец такого стиля продемонстрировал Иосиф Бродский в переводах из Джона Донна. В прениях Елена Луценко спросила, как искать консенсус между темными для современного зрителя оборотами Шекспира и стремлением быть понятным? Ведь известно, что Шекспира не понимали уже англичане более поздних эпох. Куда же двигаться в сложных случаях — к точности или к понятности? Ответ Шайтанова был предсказуемо гармоничен: хорошо бы соблюдать и то, и другое.

*Ирина Ершова* (ИМЛИ РАН / ШАГИ РАНХиГС, Москва) назвала свой доклад «Как переводить средневековый эпос?», причем сразу же пояснила, что вопрос этот она адресует прежде всего самой себе. Ершова начала с параллельного рассмотрения поэмы «Взятие Оранжа» в недавнем английском переводе Майкла Ньюта (2011) и русском переводе Ю. Корнеева (1985). Английский перевод довольно приближителен в смысле передачи реалий, но лишен избыточной эмоциональности и прост в хорошем смысле слова. Корнеев гораздо более эмоционален и, как почти всякий переводчик старинной поэзии, хочет сделать свой текст повозвышеннее, отсюда появление дополнительных эпитетов, отсутствующих в оригинале (применительно к другому материалу повторяется диагноз, указанный Андреевым). Главный же недостаток и английского, и русского перевода заключается в том, что оба не учитывают и даже не пытаются передать фольклорную природу переводимого текста. А между тем для средневекового книжного эпоса (промежуточная стадия между литературой и фольклором) важна не столько красота звучания, сколько повторяемость, формульность, которой, однако, до публикации в 1960 году книги А. Лорда «Сказитель» не придавалось большого значения. От «Взятия Оранжа» Ершова перешла к «Песни о Роланде» и сравнила одну строфу из нее в двух переводах: опубликованном Б. Ярхо и неопубликованном О. Смолицкой. Докладчица пояснила, что не сравнивает качество переводов, ее интересует соблюдение формульности при одновременном сохранении деталей. Выходит, что Смолицкая по обоим этим параметрам впереди. Однако даже без сравнений нельзя было не заметить смешной неловкости в переводе Ярхо (при всем огромном уважении к этому ученому и переводчику): «Идет поганый род. Стольких зараз не видел никто». Докладчицу, специалиста по испанскому эпосу, все это интересовало применительно к «Песне о моем Сиде». Здесь опять-таки главное — не разнообразие и красота, а повторяемость простых формул при соблюдении исторической достоверности. А с этим у переводчиков тоже не все благополучно. Например, Корнеев в переводе упоминает шпагу, а их во времена, к которым приурочено действие «Песни о Сиде», еще не изобрели. А у Ярхо Сиде сопровождают «шесть десятков всадников отборных», тогда как в оригинале фигурируют «шестьдесят штандартов» — специальных флажков у рыцарей; сопровождали же каждого рыцаря четыре воина, значит, всего при Сиде было триста всадников, и это тоже повторяющаяся формула.

Перевод эпических поэм — текстов устного происхождения — сложен именно потому, что приемы, наработанные для переводов более поздних текстов, здесь не подходят. Но еще более трудную задачу поставила перед собой *Ирина Стаф*

(ИМЛИ РАН, Москва), которая назвала свой доклад «*Как переводить абсурд? «Средство преуспеть» Бераольда де Вервиля*». Стаф тоже, как и Ершова, пояснила, что вопрос в названии доклада не риторический, что она адресует его прежде всего самой себе, но ответ приходится выработать в процессе работы, готовых рецептов тут еще меньше, чем применительно к эпосу. «Средство преуспеть» (сочинение, классическое определение которого — «самая странная книга в мировой литературе») впервые было напечатано в 1616 году. Книга вышла анонимно, и споры о ее авторстве велись до середины XX века, да и после этого не прекратились полностью. Текст книги располагается не в историческом прошлом, а в делящемся настоящим или в вечности, отсюда и анонимность. Формально «Средство преуспеть» представляет собой некий гигантский загробный симпозиум с участием четырех сотен персонажей прошедших времен; большинство говорящих произносят всего одну реплику, прежде чем исчезнуть бесследно, причем зачастую эти реплики, подобно замерзшим словам у Рабле, даже не связаны с субъектом речи и нарушают правила грамматики. Сам текст изначально делился только на 111 глав, членение на абзацы было введено в XVIII веке, а разбивка на реплики — только в XX веке. Книга, определяющая сама себя как «центр всех книг», цитатна, и многие цитаты опознаны, но переводчику от этого мало проку, так как нужно, чтобы их смог опознать и русский читатель. Помимо цитатной природы книги, переводу противится сам французский язык, с которым автор постоянно играет. Он, например, употребляет, пародируя возвышенный стиль, изысканные глагольные формулы (*plus-que-parfait du subjonctif*), но в русском языке ничего подобного нет. Большую проблему создает даже маленькое слово *sosi* (обманутый муж — герой многих эпизодов книги); по-французски оно короткое и звучит похоже на *soisou* (кукушка) и *soq* (петух), и автор это всячески обыгрывает, но русский язык эту игру не поддерживает, и приходится выстраивать новые словесные ряды (рогоносец — рогач — жук-рогач). Несколько примеров этой работы головокружительной сложности Стаф продемонстрировала в ходе доклада.

От переводческих проблем участники конференции перешли к проблемам поиска (само)идентичности. Анна Стогова (ИВИ РАН, Москва) в докладе «*Меморандумы Пипса: движение и остановки памяти в дневнике*» продолжила разговор о дневнике Сэмюэла Пипса (1633—1703), чиновника английского морского ведомства, который начала на прошлой конференции Лаборатории историко-культурных исследований ШАГИ<sup>1</sup>. Впрочем, если в предыдущем докладе речь шла не столько о самом дневнике, сколько о его современных читателях в интернете, то на сей раз предметом анализа стал именно дневник, а точнее, способы его ведения. Пипс вел дневник почти десять лет (1660—1669). Вообще любой дневник запечатлевает линейное движение времени, но в данном случае все несколько сложнее. Подобно тому, как Пипсу случается блуждать в пространстве Лондона, он нередко блуждает во времени на страницах дневника. Дневник вообще не писался спонтанно. Пипс делал разрозненные заметки в течение дня (методом тахиграфии — между прочим, одним из тех, что упомянут в романе Шарля Нодье), потом располагал их последовательно в кратком черновике, а уж потом (иногда по прошествии нескольких дней) отделявал чистовик. Порой он несколько дней не брался за дневник, но потом наверстывал упущенное, непременно это отмечая. Блуждания во времени на страницах дневника докладчица связала с удлинением в тогдашней Англии срока актуальности (когда, например, события декабря стало возможным объяснять тем, что произошло еще в сентябре). Пипс своей практикой отсрочен-

1 См. отчет об этом докладе: Новое литературное обозрение. 2023. № 180. С. 411—412.

ного письма создает для себя собственный режим актуальности. Следы такого отсроченного письма в рукописи многочисленны: Пипс вносит исправления даже в чистовой экземпляр, между строк вписывает забытое, помечает на полях те абзацы, которые написал много позже описываемых событий. Но означает ли это, что для Пипса дневник не содержал непосредственных впечатлений? Нет, просто это была непосредственность с другой темпоральностью, свидетельство нажитого опыта. Известно, что Пипс сверялся с дневником в сложных случаях жизни, а о том, какую важность он придавал своему творению, свидетельствует следующий факт: при пожаре он спас деньги, драгоценности — и дневник!

*Екатерина Лямина* (ИМЛИ РАН, Москва) посвятила свой доклад другому высокопоставленному чиновнику, оставившему письменный рассказ о своей судьбе, однако и человек, и судьба, не говоря уже о национальности, в этом случае совсем иные. Доклад назывался «*“Ma vie” Александра Стурдзы: автобиография политика или частного человека?*». Александр Скарлатович Стурдза (1791—1854), сын молдавского боярина, вынужденного переселиться в Россию, был дипломатом и религиозным писателем, но можно ли его назвать литератором? Докладчица предположила, что нет, поскольку об успехе своих писаний у публики он беспокоился менее всего. Не назвал бы он себя и мемуаристом, хотя мемуарные очерки оставил, и они были опубликованы частью при его жизни, частью посмертно. Что же касается неопубликованного франкоязычного рассказа о своей юности «Моя жизнь, история моего детства и ранней юности, написанная для моей сестры», Стурдза написал его в 1823 году, когда, демонстративно выйдя в отставку, сделался частным лицом и тяжело переживал за судьбу греков, борьба которых за освобождение от турецкого владычества казалась в тот момент проигранной или по крайней мере перешедшей в замершую фазу. В это же время нежно любимая сестра Стурдзы Роксана вышла замуж и утратила былое влияние на императора Александра. Брат и сестра взаимно вдохновляли друг друга на сочинение мемуаров, видя в этом способ хотя бы частично излечиться от тоски. Но если записки Роксаны гораздо более конвенциональны, то текст ее брата показывает, насколько мало этот религиозно-политический мыслитель был создан для мемуарной прозы. Он много говорит в них о сестре, о которой пишет с позиции вечно благодарного брата и восхищенного современника, но ни деталей психологического рисунка, ни «истории домашним образом» в его сочинении не найти. Прежде всего Стурдзу интересуют извивы политологии и проявления Божьего промысла; его текст — это рассказ о политикомистическом опыте.

Русскую тему на западном фоне продолжила *Светлана Волошина* (ШАГИ РАНХиГС, Москва) в докладе «*“Запад нам чужой, а может <в Москве> все чужое”*: *А.И. Герцен и его попытки “виртуального” возвращения в Россию*». Речь шла о том, как изменялось отношение Герцена и к России, и к Западу после его, выражаясь современным языком, релокации в Европу. Уехал он из России в 1847 году по личному разрешению императора (предлогом стало здоровье Натальи Герцен), и первоначально впечатления его были очень положительными, но касались по преимуществу материально-гедонистической стороны жизни: «удивительные устрицы» и «по омару на человека» за обедом. Однако очень не хватало «своих», русских друзей, и Герцен готов был «многое дать» за час беседы с ними, но вместо них главным его собеседником постепенно становился Гервег. Как известно, дружба эта не кончилась ничем хорошим, потому что любимый собеседник нечувствительно обернулся соблазнителем жены. Но и со многими из бывших русских друзей связи обрывались очень болезненно, особенно когда, уже после открытия в Лондоне Вольной русской типографии, эти друзья стали печатать в России по поводу герценовских публикаций бранные статьи, которые Герцен в письме к И.С. Тургеневу назвал

со свойственной ему экспрессией «навозом золотушного гиппопотама, страдающего холерой». Существование Герцена в эмиграции — это постоянные попытки устроить свой дом за границей, заново создать сообщество «своих». Однако попытки эти регулярно терпят неудачу: даже с другом юности Огаревым восстановить прежнюю тесную связь не удалось из-за любовной истории (на сей раз романа самого Герцена с Тучковой-Огаревой). «Колокол» после 1863 года начал терять популярность, старшие дети разъехались. С молодой эмиграцией контакт тоже не налаживался («все так узко, ячно, лично — и ни одного интереса, ни научного, ни в самом деле политического»). Рассмотренная в этой перспективе заграничная судьба Герцена — это история неудачи.

*Екатерина Дмитриева* (ИМЛИ РАН / ИРЛИ РАН, Москва) назвала свой доклад «*В поисках идентичности: “Тарас Бульба” между Малороссией, Россией и Польшей*». Можно было назвать его и по-другому: «“Тарас Бульба” между двумя редакциями». В самом деле, Гоголь выпустил свою повесть дважды: в 1835 и 1842 годах, и различия между этими двумя редакциями очень значительны. О них можно судить хотя бы по двум цитатам: «Черт побери! Да есть ли что на свете, чего бы побоялся казак?» (1835); «Да разве найдутся на свете такие огни и муки, и сила такая, которая бы пересилила русскую силу!» (1842). Если вариант 1835 года — это апология казацкой малороссийской вольницы (главное — гулять, против кого, не важно), то в 1842 году Гоголь прославляет русскую силу, противостоящую ляхам. Встает вопрос: какую редакцию следует печатать? В XIX веке этот вопрос решали по-разному: П.А. Кулиш в Собрании сочинений, напечатанном сразу после смерти Гоголя (1857), воспроизвел первую редакцию, Н.С. Тихонравов в почти академическом Собрании (1889) — вторую. В советское время в текстологии прочно установилась практика искать основной текст и считать таковым тот, что соответствует последней авторской воле. Однако современные текстологи, например во Франции, исходят из того, что гораздо важнее возможность наблюдать за изменениями, которые происходят с текстом от варианта к варианту. Но это проблемы сугубо научные, а в случае с «Тарасом Бульбой» в науку вмешивается идеология. Современные консервативные историки литературы яростно защищают от «посягательств» редакцию 1842 года — не столько потому, что она последняя, сколько потому, что она любезна им своим «патриотическим духом». Меж тем гоголевская группа ИМЛИ готовит сейчас к печати второй том нового Собрания сочинений, куда входит «Миргород», — поэтому совершенно естественно напечатать в его составе редакцию 1835 года, а рядом поместить ту, что вышла в 1842 году (раньше редакцию 1835 года печатали, но не рядом с поздней, а в приложении, среди «других редакций»). Казалось бы, решение абсолютно оправданное. Однако оно вызвало резкое неприятие у защитников редакции 1842 года и при утверждении тома они устроили скандал (хотя настоять на своем, к счастью, не сумели). В ходе доклада Дмитриева подробно сравнила две редакции и показала, какие изменения претерпела в ходе переработки польская тема. Было бы неверно считать, подчеркнула она, что в 1842 году Гоголь только воспевае русских и бранит поляков. Поздняя редакция во многом двусмысленна, и в ней концы с концами не сходятся. Гоголь и усиливает полонофобию, и скрывает ее. Отдельная часть доклада была посвящена восприятию «Тараса Бульбы» в XIX—XX веках. Выяснилось, например, что первые русские критики не считали проблемой русско-польские отношения, а вот поляки, видимо, были другого мнения, поскольку первый польский перевод «Тараса Бульбы» появился только в 2001 году! Выяснилось также, что не только Кулиш, после того как стал украинским националистом, но и Андрей Белый осуждали Тараса за то, что он гнет выю перед русским царем. Менялся взгляд на изображение евреев в повести. Как юдофобское его начали осмыслять только на рубеже XIX—XX веков; зато

в советское время ухитрялись находить в «Тарасе Бульбе» интернационализм. А самую неожиданную претензию предъявил второй редакции О.И. Сенковский, сказавший, что в ней «все утопает в степном ковыле».

*Мария Неклюдова* (ШАГИ РАНХиГС, Москва) начала свой доклад «*Жизненный путь в картах и играх XVI—XIX веков*» с указания на то, что он вполне мог бы вписаться и в рамки первой секции, посвященной переводу, поскольку речь в нем пойдет о переводе идей с вербального языка на графический, а именно об изображении жизненного пути в виде морализаторских, или аргументативных, карт. Их существовало не меньше, чем гораздо более известных любовных карт, но сохранились они плохо, порой до нас вообще дошел один-единственный экземпляр, а то и реконструкция XIX века. Как устроены морализаторские карты, Неклюдова продемонстрировала на примере «Карты различных земных путей» (1794), приписываемой квакеру Джону Диллвину. Карта организована вертикально сверху вниз (хотя для нас привычнее «восхождение» — расположение снизу вверх). Слева от дома и «родительской заботы» находятся «хорошие территории», а справа — «край дурного человека». На каждом этапе пути человека поджидает выбор: попасть в «графство небрежения» или двинуться в «графство осмотрительности»; после обучения можно оказаться на «пастбище знаний», откуда пролегает путь к славе, а можно — на «ярмарке тщеславия», где подстерегают «врата соблазна» и «манящая беседка». Цель маршрута — «дом счастливой старости», куда автор карты, добрый квакер, позволяет прийти даже неправедными путями, если эти дурные пути — не безнадежно дурные. Эта карта была очень популярна, ее перерисовывали в квакерских школах, использовали в качестве пазлов (dissected map). По-видимому, самая ранняя карта такого рода — «Путешествие по жизни, или Точная карта всех дорог, графств и городов» (в книге «Дорожное развлечение для бодрых христиан», 1775). Здесь путешествие начинается из центра карты, где расположен город Разума, или Естественного человека; вверх ведет путь к небесам, вниз — в ад. А спустя три года пользовавшееся чрезвычайной популярностью сочинение Джона Беньяна «Путь паломника» (1678—1684) впервые было переиздано с приложением гравированного «Плана дороги от города Погибели к Небесному граду». Это трехчастная раскладывающаяся карта, где в левом нижнем углу обозначено начало пути Христианина, а в правом верхнем расположен Небесный Град. Каждая часть ориентирована снизу вверх, и их можно рассматривать поочередно. Это первая карта, сопровождающая книгу Беньяна, но далеко не последняя; традиция иллюстрировать «Путь паломника» картами продолжилась в XIX и даже в XX веке. Подобную «духовную картографию» докладчица назвала промежуточной стадией между высокой культурой и лубком<sup>2</sup>.

Завершился первый день конференции докладом *Ксении Гусаровой* (ИВГИ РГГУ / ШАГИ РАНХиГС, Москва) «*Не-место или место памяти? Парижские скотобойни на фотографиях Доры Кальмус*». Дора Кальмус (1881—1963), еврейка, уроженка Вены, с 1925 года занималась в Париже (где она была известна как Madame d'Ora) в основном модной гламурной фотографией. Во время оккупации она была вынуждена скрываться, а ее старшая сестра погибла в Освенциме. После войны Кальмус продолжала выполнять коммерческие заказы, но параллельно в течение десяти лет регулярно посещала парижские скотобойни и фотографировала там мертвых животных, а тела некоторых даже транспортировала в свою сту-

2 Более подробно о жизненных картах см. в статье, вышедшей уже после конференции: *Неклюдова М.С.* Карта, или границы метафоры. Послесловие // Шартье Р. Карты и вымысел (XVI—XVIII века) / Пер. с фр. М. Неклюдовой. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2024. С. 155—158.

дию. То была ее попытка интерпретировать неинтерпретируемое — холокост, произвести работу по созданию «места памяти» (поскольку, как писал создатель этого термина Пьер Нора, «места памяти рождаются и живут благодаря чувству, что спонтанной памяти нет, а значит, нужно создавать архивы, нужно отмечать годовщины, произносить надгробные речи, нотариально заверять акты, потому что такие операции не являются естественными»). Впрочем, к фотографиям скотобоев, сделанным Кальмус, в неменьшей степени подходит другой термин, предложенный антропологом Марком Оже, — «не-место». Это современные транзитные пространства (аэропорт, метро, шоссе, парковка и т.д.), которые пропускают людей через себя, но сами лишены исторической памяти. Бойня — такое не-место для животных. Но путем сложных, неочевидных сравнений она может быть превращена в место памяти для людей. Голова освежеванной коровы на фото, сделанном Кальмус, поразительно напоминает сделанную ею же и, по-видимому, примерно в то же время, в середине 1950-х годов, фотографию Сергея Лифаря, коллаборациониста во время оккупации, в роли фавна, причем подпись под фото коровьей головы парадоксальным образом гласит: «Победитель, или Фавны». В подобных метафорических перебросках докладчица усмотрела один из способов решения важной для второй половины XX века (эпохи деколонизации) проблемы: как помыслить такую ситуацию, при которой разные группы жертв не противоречили бы друг другу, как, уважая уникальность каждого трагического события, находить между ними связь? Сама Кальмус своего внимания к скотобойням не объясняла, но очевидно, что ее страшные фотографии плохо сочетаются с программой современных защитников животных, предполагающей, что такая защита должна быть исполнена сентиментальности. Вот этого качества в фотографиях Кальмус не было и в помине.

Второй день конференции начался снова с обсуждения переводов классики. *Ольга Смолицкая* (ШАГИ РАНХиГС, Москва) выступила с докладом «*Проблема перевода средневековой лирики: трубадуры и труверы на русском языке*». Проблема, как показала докладчица, стоит довольно остро. Смолицкая начала с рассмотрения двух переводов одной из так называемых песен о несчастном замужестве (*chansons de mal mariées*), сочиненной Кретьеном де Труа; первый выполнен В. Микушевичем, второй — А. Париным. Однако понять, что перед нами перевод одного и того же стихотворения, практически невозможно. У Микушевича лирический герой — мужчина, рассказывающий, как для борьбы с тоской он «созовет друзей в полночный час». У Парина героиня — женщина, рассказывающая о том, как проведет ночь с другом, а мужу будет принадлежать только днем. Точный перевод, конечно, второй. Микушевичу было скучно переводить то, что написано; он зацепился за отдельные слова и дал свою версию, которая к оригиналу не имеет практически никакого отношения. Но зато получилось «красиво». Однако проблема здесь не просто в своеволии отдельного переводчика. Тексты трубадуров и труверов не соответствуют их резонансу в русской поэзии от Пушкина до Блока и Брюсова. Они другие. И «приближающие переводы» (термин М.Л. Гаспарова) не дают представления об их своеобразии, а переводов «дистанцирующих», способных показать, что средневековая лирика сочинялась не по правилам русской классической поэзии XIX века, мало; есть только отдельные исключения — А. Парин, А. Найман. Но и они не всегда удерживаются от соблазна расцветить оригинал дополнительными поэтизмами, которые не только не соответствуют стилю переводимого текста, но порой даже искажают его смысл: «мне не нужна никакая другая женщина» превращается в «даю безбрачия обет». Но главный недостаток практически всех переводов средневековой лирики заключается в том, что они используют привычную поэтическую форму, которая заслоняет от читателя тот неопровержимый факт, что средневековая поэзия слагалась по другим правилам. И для



перевода этой очень старой поэзии требуется новая форма — не силлабо-тонические стихи с рифмами, а, например, свободный стих, который сейчас тоже воспринимается как поэзия. Смолицкая закончила доклад своего рода воззванием: жду переводчика!

Как показал следующий доклад, ждать его приходится не только читателям трубадуров и труверов. Не меньшие проблемы возникают с русским Вийоном, которому Елена Ключева (МГУ) посвятила доклад «Франсуа Вийон и “бирюли”». Ключева проанализировала недавний (2023) том «Франсуа Вийон: Вийон и вийонады. Французская лирика и сатира XV в.», вышедший в издательстве «Престиж БУК». Из текстов самого Вийона в сборник вошли переводы, которые выполнили четыре поэта: Ярослав Старцев («Заветы»), Геннадий Зельдович («Большое завещание»), Аркадий Застырец (разные стихотворения), Елена Кассирова (баллады на воровском жаргоне, относительно которых, впрочем, не доказано точно, что они написаны именно Вийоном; вдобавок этот перевод уже печатался раньше). Издание можно назвать полунаучным: Ярослав Старцев, который выступил также и составителем сборника, предупреждает, что оно не претендует на академизм. И в самом деле: в нем есть комментарии, но нет ссылок на издания, по которым сделаны переводы (между тем в случае Вийона это крайне важно). Со своей стороны Евгений Витковский, фактический вдохновитель издания и автор эссеистического предисловия к нему, не доживший до выхода книги в свет, презрительно называет посвященные Вийону диссертации нечитательными. А между тем из этих диссертаций переводчики могли бы узнать много полезного относительно реалий, упоминаемых в текстах Вийона, о смысле употребляемых им слов, да и о самом его стиле. И тогда, возможно, они не превращали бы «венериных богов», то есть богов любви, в «венерических», а «дела» (œuvres) в «дары». Но главный изъян переводов Старцева и Зельдовича (Аркадия Застырца, напротив, докладчица оценила очень высоко) заключается в неумении или нежелании сохранять верность стилю переводимых стихов. Очевидно исходя из биографической легенды о Вийоне — преступнике и цинике, они насыщают перевод самых нейтральных его строк сугубо современными грубыми словами, например употребляют в стихотворении, написанном на языке куртуазной лирики, слово «паскуда». Уже не первый раз на протяжении конференции разные докладчики на примере разных переводов диагностировали одну и ту же проблему: переводчикам скучно, неинтересно уважать стиль и смысл оригинала, им гораздо удобнее, сподручнее, сочинять свои стихи поверх, а то и просто помимо него. И тогда Вийону, который всего лишь собирался спокойно обдумать предстоящие ему дела, приписывается (переводчиком Старцевым) признание в том, что он «чуял жопою пожар», а о «мудром римлянине Вегеции» (военном стратеге и тактике) от лица того же Вийона сообщается, что он был «мудёр и стар». Еще ярче выступает переводчик Зельдович, по воле которого «испил чашу своего позора» превращается «испил теперь свои пилюли», а о враге Вийона епископе Тибо д'Оссини сообщается, что называется, на ровном месте, поскольку в оригинале нет даже намек на что-то подобное: «ему теперь — свои бирюли». В результате, закончила Ключева свое выступление, возникает подозрение, что перед нами не перевод, а скорее пародия на него<sup>3</sup>.

Свои трудности у переводчиков, работающих с текстами более поздних эпох. Им Надежда Бунтман (МГУ) посвятила доклад «“Натуральная история четвероногих, птиц, рыб и некоторых гадов” Бюффона: сложности перевода». В на-

3 Желающих более подробно познакомиться с содержанием доклада отсылаю к рецензии Ключевой на сайте «Горький Медиа»: <https://goriky.media/reviews/pozhar-i-biryuli/> (дата обращения: 29.02.2024)

чале доклада Бунтман рассказала о самом Бюффоне и его монументальной тридцатишеститомной «Естественной истории» (1749—1788), в которой одним только минералам посвящено пять томов, а упомянутым в заглавии доклада четвероногим, птицам, рыбам и гадам — 24 тома. Сочинение это стало бестселлером, отдельные тома которого продавались лучше, чем тома «Энциклопедии» Дидро и д'Аламбера или роман Жан-Жака Руссо «Юлия, или Новая Элоиза». Современников пленял стиль Бюффона, яркий и перифрастический. Это те самые качества, которые в XIX веке стали казаться напыщенными и бесчувственными. Впрочем, стиль Бюффона критиковали и при его жизни. По этому поводу докладчица, естественно, вспомнила вердикт, вынесенный Бюффону Пушкиным: «Д'Аламбер однажды сказал Лагарпу: “Не выхваляйте мне Бюффона, этот человек пишет: Благороднейшее из всех приобретений человека было сие животное гордое, пылкое и проч. Зачем просто не сказать лошадь”. Лагарп удивляется сухому рассуждению философа. Но д'Аламбер очень умный человек — и, признаюсь, я почти согласен с его мнением». Историки литературы давно выяснили, что Пушкин ошибся в имени собеседника д'Аламбера и назвал Лагарпа вместо Ривароля, но это не мешало позднейшим читателям согласиться с его мнением. В России в конце XVIII — начале XIX века Бюффон был тоже очень популярен. С 1789 по 1808 год вышло десять томов перевода «Естественной истории», выполненного коллективом авторов при активнейшем участии академика Лепёхина (он самостоятельно перевел последние пять томов). Бесчисленное множество отрывков из Бюффона рассеяно по русским журналам того времени; здесь можно было прочесть о таких увлекательных вещах, как «черты кротости слонов» или «польза и услуги, получаемые от обезьян». После этой преамбулы Бунтман перешла к основному сюжету доклада — рассказу о «Натуральной истории четвероногих, птиц, рыб и некоторых гадов», которую в 2014 году выпустил коллектив переводчиков: Мария Аннинская, Наталья Шаховская, Михаил Хачатуров и сама докладчица. Для перевода они выбрали «Избранные страницы Бюффона» («*Le Buffon choisi*») — книгу с цветными иллюстрациями Бенжамена Рабье, которая впервые вышла в 1913 году и затем многократно переиздавалась. Бунтман рассказала о том, как переводчики искали язык и стиль для русского Бюффона, ориентируясь на русские описания животных, сделанные в XIX веке, а также на русский перевод «Жизни животных» Брема (двухтомник 1866 года). Переводить страницы, где Бюффон дает моральные характеристики своим «героям», например сообщает, что «волк противен во всем, морда у него подлая, нрав развращенный», а крот обладает «приятной склонностью к покою и одиночеству», — одно удовольствие. Но вот поиски русских эквивалентов различных пород доставляли массу хлопот (притом что один из переводчиков, Михаил Хачатуров, биолог по образованию). А иногда проблемы возникали в совершенно неожиданных местах. Так, обнаружилось, что Бюффон не употребляет слова *patte* (лапа), и у него звери имеют *mains* (руки), *petites mains* (маленькие ручки) и *pieds de devant* (передние ноги). Для всего этого нужно было подыскивать эквиваленты в зависимости от животных: обезьянам оставлять руки, крота наделять лапками, а барсука — лапами.

От проблем собственно перевода конференция постепенно перешла к проблеме «перевод и комментарии». Начало этому процессу положил Сергей Зенкин (ИВГИ РГГУ, Москва) докладом «*Похвала артистам (из комментариев к статье Бальзака “О художниках”)*». Статья Бальзака в русском переводе Раисы Линцер называется «О художниках», что по-русски отсылает прежде всего к живописцам, и напечатана она была в феврале-апреле 1830 года в трех номерах художнической газеты «Силуэт», но французское ее название — «*Des artistes*», и его смысл шире. В самом деле, художники, которые интересуют Бальзака, — это, в сущности, любые

творцы и прежде всего его товарищи по цеху, литераторы. Бальзак отстаивает их материальные интересы. Он хочет, чтобы людям искусства платили вознаграждение (через десяток лет он будет принимать активное участие в создании Общества литераторов, преследующего ту же цель). Впрочем, и литераторы — далеко не единственные из тех, кто у Бальзака входит в категорию творцов; он трактует это понятие так широко, что включает в него и полководцев-разрушителей («...все проявления интеллекта равны, и Наполеон столь же великий поэт, как и Гомер»), и дилетантов — любителей искусства, так что это понятие могли отнести к себе и читатели «Силуэта». Художник-артист у Бальзака — это культовый герой, но одновременно и трикстер, и безумец. По Бальзаку, функции художника в культуре — это, во-первых, оказывать влияние на современников, на публику («...искусство — это могучая сила»), а во-вторых, познавать высшие истины. Первую функцию докладчик назвал риторической, а вторую — когнитивной. Познание высших истин (о которых Бальзак позже, в 1830-е годы, рассказал в своих сочинениях, полных вдохновенной мистики) совершается художником независимо от публики, для самого себя. В разговоре об этой второй, когнитивной функции Бальзак затрагивает и религию; он почти называет художником Христа. Впрочем, когнитивную природу художника Бальзак отстаивает в статье очень осторожно; он не доходит до такого откровенного противопоставления искусства для искусства искусству для прогресса, каким эпатировал читателей Теофиль Готье в предисловии к роману «Мадемуазель Мопен». В статье Бальзака различимо присутствие нескольких жанров. Один из них — панегирик литераторам (то есть, в сущности, самому себе), доходящий в восхвалении почти до пародийного уровня. Другой жанр — физиологический очерк, тогда еще только зарождающийся во Франции, с присущими ему чертами фельетонного стиля, когда все говорится то ли в шутку, то ли всерьез, ради привлечения читателя. Поэтому вдохновенные похвалы творцам органически соседствуют здесь с напоминаниями о необходимости платить им как следует. Подводя итог, Зенкин заключил, что все сказанное в статье превращает ее в один из первых манифестов европейской интеллигенции.

Если Зенкин посвятил свой доклад монографическому анализу одной статьи, то Александра Борисенко (МГУ) вместила в доклад «*“Старая добрая Англия”: три века перевода британской классики в проекте “Аннотация к переводам”*» едва ли не всю английскую литературу. Проект, упомянутый в заглавии, — это работы, которые выполняли студенты магистратуры НИУ ВШЭ «Литературное мастерство» (трек «Художественный перевод»). Проект этот удачно совмещает теоретический и практический аспекты. Это попытка восполнить ту лауну, о которой многие сожалеют, ничего, однако, не предпринимая для ее ликвидации; имеется в виду квалифицированная, не импрессионистическая критика переводов (образец ее был продемонстрирован в первый день конференции в докладе М. Андреева). Проект был задуман как своего рода навигация, помогающая читателю сориентироваться среди множества переводов одного и того же произведения английской литературы — дореволюционных и новейших, выполненных признанными мастерами и неизвестными новичками. Для описания судьбы английских романов в русских переводах до 1917 года, в советское время и в постсоветскую эпоху Борисенко предложила формулу «много — один — много», то есть множественность дореволюционных переводов сменилась господством одного-единственного перевода, а затем, после 1991 года, переводов опять стало много. В проекте каждый из магистрантов Александры Борисенко разбирал переводческую судьбу одного произведения. В докладе она обобщила этот опыт и рассказала о тех путях — порой очень непростых, — какими английская литература доходила до русскоязычного читателя. Например, «Приключения Тома Сойера» Марка Твена: мало того, что существует

около десятка русских переводов, но и самый известный из них, выполненный Корнеем Чуковским, в четырех разных изданиях от 1929 до 1958 года — разный. А Джейн Остин, сегодня в России очень популярная, до 1967 года, когда вышел роман «Гордость и предубеждение» в переводе И. Маршака, вообще никогда не переводилась, и Нина Демурова, окончившая романо-германское отделение филофака МГУ по специальности «Английский язык и литература» в 1953 году, вообще не знала о существовании такой писательницы, пока, оказавшись в Индии, не купила на развале один из ее романов. О том, по каким критериям магистранты Борисенко оценивали переводы, можно судить, например, по анализу романа Джейн Остин «Эмма», выполненному Анной Гайденко. Исследовательницу интересовали сохранение синтаксической структуры романа, последовательность соблюдения темпоральной стилизации, точность речевых характеристик персонажей, наличие в издании научного аппарата. По всем этим критериям очень высокую оценку получил перевод Марии Кан (1989), однако он довольно тяжеловесный; два других перевода — некоего Мансурова (скорее всего, чей-то псевдоним) и Марии Николенко — проигрывают в точности, но зато легче читаются. Нет ничего удивительного, что в судьбу переводов в советское время вмешалась история страны: многие переводчики были репрессированы, переводы выходили без их имен, а заменой авторства становилась редактура (так, например, произошло с «Ярмаркой тщеславия», переведенной Михаилом Дьяконовым для издательства «Academia»; перевод вышел в 1933 году, Дьяконов был расстрелян в 1938-м, и позже перевод выходил без его имени, но с именами тех, кто его редактировал, — далеко не всегда к лучшему). В короткий отчет невозможно вместить все колоритные детали, о которых Борисенко каким-то чудом успела рассказать в получасовом докладе. Поскольку работы, выполненные в рамках проекта, были опубликованы на сайте «Горький Медиа»<sup>4</sup>, отсылаю читателей к ним.

Новую и неожиданную интерпретацию старой и всем известной сказки предложил Александр Строев (независимый исследователь, Париж, Франция) в докладе «Искусство убивать: “Синяя борода” Шарля Перро». Заурядные читатели привыкли думать, что «Синяя борода» — история о жестоком муже и бедняжке жене, которая чуть было не стала жертвой его свирепости. Строев предложил взглянуть на сказку по-другому — как на историю о предприимчивой жене, которая, заранее сговорившись с сестрой и двумя молодыми дворянами, спровоцировала гнев мужа. Трудность была в том, чтобы спасители прибыли в замок Синей Бороды не раньше и не позже, а ровно в тот момент, когда жена была уже на волосок от гибели. Убийство Синей Бороды в такой ситуации предстало законным спасением невинной жертвы, а поскольку эта самая жертва была единственной наследницей, все неисчислимые богатства мужа (подробно описанные в сказке) достались ей, после чего она смогла и сестрицу Анну выдать за любимого, и сама вторично выйти замуж, на сей раз за хорошего человека. Если это прочтение верно, то в чем была цель Перро? Цель, как предположил Строев, была в его полемике с женщинами-писательницами (так называемыми «прециозницами»), о которых Перро регулярно отзывался весьма иронически. Строев даже назвал по имени одну возможную мишень Перро; это госпожа д’Онуа, прославленная сказочница, а до того, как она начала публиковать литературные сказки, — преступная жена, которая в сговоре с собственной матерью и любовниками, своим и материнским, облыжно обвинила мужа, за которого была выдана в тринадцать лет, в государствен-

4 См., например: <https://gorky.media/context/annotatsii-k-perevodam-emma-dzhejn-osten/>; <https://gorky.media/context/annotatsii-k-perevodam-gordost-i-predubezhdenie-dzhejn-osten/> (дата обращения: 29.02.2024) и др.

ной измене. Правда, судьба госпожи д'Онуа сложилась не так удачно, как у героини «Синей бороды». Обман вскрылся, казнили не барона д'Онуа, а лжесвидетелей, а сама баронесса двадцать лет провела в изгнании. Однако затем она вернулась во Францию и в 1690 году открыла салон в Париже. Так вот, Строев предположил, что Перро в своей сказке мегил в свою литературную соперницу. Проблема только в том, что «Синяя Борода» была написана в 1695 году, когда госпожа д'Онуа была автором одной-единственной сказки «Остров Блаженства», вошедшей в состав ее романа «История Ипполита, графа Дугласа», опубликованного в 1690 году. Все остальные ее знаменитые сказки вышли уже после 1695 года. Строев не скрыл от аудитории эту неувязку, но концепция его так соблазнительна, что он не смог удержаться от ее обнаружения. Во время обсуждения доклада Андрей Топорков поднял важнейший вопрос о цвете бороды главного героя сказки Перро: почему, она, собственно, синяя? Были высказаны самые экзотические объяснения, от того, что этим цветом борода была обязана одной из стадий алхимического превращения, до того, что бороды вообще не было, а на ее месте виднелась иссиня-черная бритая кожа, но к общему мнению участники дискуссии так и не пришли.

Елена Луценко (РГУ / ШАГИ РАНХиГС, Москва) назвала свой доклад «*Почему Василий Померанцев приписал пьесу г. Мерсьера Шекспиру? Шекспир в России в 1780—1790-х годах*». Василий Петрович Померанцев (1736—1809), актер театра Медокса, выступавший в амплу благородных отцов, мало разбиравшийся в поэзии и действовавший в основном по наитию, в 1790 году выпустил пьесу «Ромео и Юлия». По ее названию можно подумать, что это перевод или адаптация шекспировской трагедии, однако на самом деле Померанцев переводил не Шекспира, а гораздо более известного в России в конце XVIII века Луи-Себастьяна Мерсье, чья пьеса «Веронские гробницы» (1782), конечно, восходит к Шекспиру, но радикально меняет жанр его сочинения. Мерсье превращает трагедию в мещанскую драму, изображающую семейные конфликты и оканчивающуюся счастливой развязкой. О Шекспире Померанцев мог узнать многое от своего учителя актера Ивана Дмитриевского, с которым познакомился в 1768 году сразу после возвращения того из Лондона. Кроме того, посредником между оригинальной трагедией Шекспира и пьесой Померанцева мог стать трактат Антонио Стикотти «Гаррик, или Английские актеры» (1769), вышедший в русском переводе в 1781 году; в нем описано представление «Ромео и Джульетты», причем в адаптации прославленного английского актера Гаррика, которая уже была «облегченной» версией изначального текста Шекспира. Но версия Мерсье, в которой шекспировская поэтика петраркизма преломлялась сквозь призму сентиментального сознания, оказалась Померанцеву ближе. Как происходила эта «перекодировка», Луценко показала на примере рассказа Юлии (Джульетты) об апельсиновом дереве. Мерсье рассказывает о нем не в петраркистском ключе, а в духе очень популярного в его время поэта Парни, у которого есть «эротическое стихотворение» «Стихи, вырезанные на коре апельсинового дерева». Померанцев переводил «г. Мерсьера», но дал своей пьесе шекспировское название, что косвенным образом свидетельствует об уже установившейся в России к этому времени положительной репутации английского трагика. В обсуждении доклада Мария Неклюдова напомнила о крайне сложной судьбе трактата Стикотти: написанный по-французски, он был переводом английского трактата (что указано на его титульном листе), а тот, в свою очередь, представлял собой перевод другого французского трактата (что на титульном листе не указано).

Наталья Мазур (ЕУ СПб) в докладе «*Воображаемое путешествие из Москвы в Петербург: “Ночное панно” Бориса Пастернака*» перешла от проблем перевода и комментария всецело к комментарию, хотя можно представить дело и так, что представленный ею комментарий способствовал своего рода переводу стихотворе-

ния Пастернака из трудного до заумности сборника «Близнец в тучах» (1913) на общепонятный язык. В начале доклада Мазур процитировала толкование этого стихотворения, предложенное М. Гаспаровым и К. Поливановым: ночное общение друзей-поэтов; при этом исследователи опирались на эпитафию из Сергея Боброва, предпосланный первой редакции стихотворения. Мазур предложила другую интерпретацию: адресат «Ночного панно» не Бобров, а город. В докладе на Гаспаровских чтениях — 2021 Мазур убедительно доказала, что следующее за «Ночным панно» стихотворение «Сердца и спутники» тоже обращено к городу, а именно к Венеции<sup>5</sup>. В разбираемом же стихотворении Мазур увидела достаточное число зашифрованных топонимов, связанных с Петербургом, и предположила, что Пастернак говорит в нем именно об этом городе. Строки «Чтоб за оконными бассейнами // Эскадрю дремало джентри» докладчица проиллюстрировала как изображением Английской набережной, по свидетельству современника «отчасти сохраняющей аристократический вид», так и видом доходного дома Бурцева на Бассейной (!) улице, где имелись два нижних этажа с огромными окнами и двор-atrium со стеклянной крышей. Параллелью к строкам «Когда ж костры колоссов выгорят // И покачнутся сны на рейде» стало изображение петербургских ростральных колонн, пьедестал которых украшают колоссальные каменные статуи (а сами колонны напоминают о колоссе Родосском — знаменитом маяке древности). «Взошли кумиры тусклым фронтом» — это многочисленные питерские памятники, начиная с самого главного, «кумира на бронзовом коне», а также статуи на крыше Зимнего дворца. Доклад назван «Путешествие из Москвы в Петербург», но подчеркнуто, что путешествие это воображаемое. Оно стало возможным благодаря разнообразным техническим новинкам начала XX века, для которых в стихотворении также нашлись параллели. Это, например, аэрофотосъемка, на которую намекает упоминание «двойковогнутых линз», или как раз начинавшиеся в это время перелеты из Петербурга в Москву и обратно («воздушные пути», которые позже, в 1933 году, стали названием одного из сборников Пастернака). Мазур закончила доклад сопоставлением отношения к Петербургу Андрея Белого и Пастернака в «Ночном панно». Символист Белый традиционно пророчит городу гибель; футурист Пастернак, хотя и задается вопросом «в какие бухты рухнет пригород», в гибель не верит.

Александр Долинин (Висконсинский университет в Мэдисоне, США) прочел доклад «Судьба афоризма *“Ce qui excuse Dieu, c'est qu'il n'existe pas”* (Франция — Германия — Россия/СССР/РФ)». Долинин начал с предыстории своего доклада. Два года назад коллега попросил его помочь откомментировать следующий пассаж из записной книжки Бунина, датированной 1947—1951 годами: «О боге Стендаль очень хорошо сказал: “Извинить бога может только то, что он не существует”. Горький. Какие оба скоты — и Стендаль, и Горький!» Источник бунинской записи нашелся быстро: это предисловие Горького к роману Анатолия Виноградова «Три цвета времени» (1931), где этот афоризм Стендаля приводится даже дважды. Слова Стендаля впоследствии цитировались так часто, что приобрели статус мема. Иногда, правда, автором афоризма объявлялся не Стендаль, а совсем другие люди: Вольтер, Гейне, Монтень. Но это, заверил Долинин как опытный исследователь мемов<sup>6</sup>, те исключения, которые только подтверждают правило и которыми настоящий мем обязательно должен обзавестись. Однако если автор фразы — Стендаль, то из какого его произведения она взята? Ни в романах, ни в письмах обна-

5 См. отчет об этом докладе: Новое литературное обозрение. 2022. № 174. С. 423—424.

6 См. его книгу «Гибель Запада» и другие мемы. Из истории расхожих идей и словесных формул» (М.: Новое издательство, 2020).

ружить ее невозможно. Наводку дал Ницше в сочинении «Ессе homo», где, восхищаясь Стендалем и его «честным атеизмом», прибавил, что он «воздаёт должное Просперу Мериме». Казалось бы, причем тут Мериме? А притом, что после смерти своего друга Стендаля Мериме посвятил ему сочинение под названием «Н.В.» (то есть Henri Veyle), которое напечатал анонимно в 1850 году в количестве 25 нумерованных экземпляров; 17 из них он раздал близким знакомым, один оставил себе, а остальные сжег. Искомая фраза относительно того, что может извинить Бога, в этой брошюре Мериме в самом деле присутствует среди многих других шокирующих деталей и вольнодумных высказываний. В дальнейшем в XIX веке брошюра Мериме выдержала два пиратских переиздания: в 1857 году она была напечатана в Париже тиражом 36 экземпляров за подписью Р.М. (то есть Проспер Мериме), а в 1864 году в Бельгии тиражом 140 экземпляров и с приложением эротической гравюры Фелисьена Ропса; автор был здесь обозначен как «один из сорока» (то есть член Французской академии, которым Мериме в самом деле был с 1844 года). Это французские издания, но существовало и русское: под названием «Разоблаченный Стендаль» ее напечатал в 1924 году в Ленинграде (на титульном листе, впрочем, обозначен Петербург) в собственном переводе все тот же Анатолий Виноградов. Весь тираж (333 штуки) он забрал себе и сам рассылал экземпляры; Горькому достался 26-й. Таким образом, Горький мог познакомиться с атеистическим кредо Стендаля (в передаче Мериме) прямо по первоисточнику.

*Лада Панова* (Университет Калифорнии в Лос-Анджелесе, США) назвала свой доклад «*Какие розы заготовил Михаилу Кузмину Шекспир: цикл “Форель разбивает лед” и “Сонеты”*». Речь в докладе шла о том, как в цикле «Форель разбивает лед» (написан в 1927 году, опубликован в 1929-м) Кузмин использует язык цветов для изображений разных видов любви. Особенно подробно Панова остановилась на образе розы. Поскольку двенадцать «ударов», из которых состоит цикл, соответствуют календарной последовательности месяцев, то роза и шиповник приурочены к летним месяцам. Но это цветы в их природном бытовании. Между тем у Кузмина розы становятся фактом культуры. Роза — традиционный символ любви и женщины, но в изображенном Кузминым любовном треугольнике роковая красавица Эллинон розу не получает. Поскольку Кузмин действует методом опущенных звеньев, эта смена обладателя розы (ее получает один из двух героев, появляющийся в кепке цвета «нежной rose champagne») призвана указать на гендерную конверсию, главенствующую в цикле. Параллель роза — юноша (а не девушка/женщина) у Кузмина восходит, по предположению докладчицы, к сонетам Шекспира (Кузмину тем более хорошо известным, что он их переводил, и фраза «Шекспир еще тобою не дочитан» к нему относиться не может). Таков, например, сонет 54, где «достойный любви» юноша уподобляется именно «сладостным розам». А в сонете 95 проступки юноши ассоциируются с ароматными розами, у которых внутри червь. Таким образом, Кузмин в «Форели» осуществляет перевод с русского языка цветов на шекспировский язык любви.

Завершил конференцию *Александр Жолковский* (Университет Южной Калифорнии, США) докладом «*О трех маленьких секретах знаменитой “Федры” Мандельштама*». Жолковский начал доклад с рассказа о замеченном им в стихотворении межязыковом каламбуре (одном из многих у Мандельштама): «Глубокими морщинами волнуя, // Меж ним и нами занавес лежит». Занавес действительно может морщиниться, но эти слова в стихотворении стоят рядом и по иной причине: морщины по-французски *ride*, а занавес — *rideau*. Впрочем, добавил Жолковский, даже носитель французского языка может не разглядеть эту пару, если он не осведомлен о принципиальной филологичности поэтики Мандельштама и о его установке на «пропущенные звенья» смысла. Далее Жолковский остановился на стро-

ках: «И, равнодушен к суете актеров, // Сбирающих рукоплесканий жатву». Они сильно маркированы даже на формальном уровне: так, дерево грамматического подчинения представляет собой иерархическую конструкцию из шести ярусов, и слово «равнодушен» располагается на самом верхнем из них. Вдобавок его значение усилено постановкой обособленного оборота перед сказуемым («равнодушен... не услышу»). Слово это формально не является отрицанием, но имплицитно его значение именно таково. Жолковский показал с помощью многочисленных примеров, что для Мандельштама такой рассказ о присутствии своего «я» в мире очень характерен: «Я не слышал рассказов Оссиана...»; «Ах ничего я не вижу, И бедное ухо оглохло»; «Я тебя никогда не увижу, // Близорукое армянское небо...»; «С важностью глупой, насупившись, в митре бобровой // Я не стоял под египетским портиком банка, // И над лимонной Невою под хруст сторублевый // Мне никогда, никогда не плясала цыганка» и др. Однако этими конструкциями дело не исчерпывается. Для Мандельштама характерно совмещение реальной обездоленности с показной, вызывающе великолепной — *вельможашейся* — позой, принимаемой для ее преодоления. Именно таково «вельможашее равнодушие» поэта в «Я не увижу знаменитой Федры...». Но почему же Мандельштам равнодушен к старинному театру, если он сам говорил о своей «тоске по мировой культуре»? Частное объяснение состоит в том, что Мандельштам ставил в вину театру (впрочем, современному) равнодушие к слову, к стиху; противопоставляя действиям актеров расиновский *стих*, лирическое «я» совершает типичный для Мандельштама «вельможаший выбор». Более же общее истолкование описывается формулой «Утрата мысленно достигнутого» (собственного виртуального присутствия в недоступном мире), применимой ко многим стихотворениям Мандельштама<sup>7</sup>.

На замечательной картинке, украшающей программу конференции, средневековый монах работает над рукописной книгой, а напротив него сладко спит ангел. Докладчики, конечно, не ангелы, но зато можно поручиться, что ни они, ни их слушатели в течение всей конференции ни спали ни минуты.

Вера Мильчина

7 Поскольку в моем пересказе тоже много «пропущенных звеньев», отсылаю читателей к публикации, вышедшей после конференции: Жолковский А. О трех маленьких секретах знаменитой «Федры» Мандельштама // Летняя школа по русской литературе. 2023. Т. 19 (3–4). С. 316–345.