

досуга и лечения для разных категорий людей, но и отдельно предметом интеллектуальной рефлексии. Так, художники, журналисты, фотографы, архитекторы и урбанисты пытаются осмыслить санатории и определить их будущее в художественных и прикладных проектах, осуществляя дискурсивный ресайклинг материальности этих учреждений. Санатории осмысляются и как наследие, требующее сохранения и имеющее потенциал, и как руина, заслуживающая права на отдых, и как незавершенное прошлое, нуждающееся в нейтрализации. В докладе было показано, как дискурсивно перерабатываемая материальность санаториев становится призмой, которая преломляет разные грани (воображаемого) советского и отражает разное отношение к нему в рассматриваемых проектах.

Финалом конференции стал круглый стол, прошедший в гибридном формате, с подключением онлайн Алексея Голубева и Сергея Ушакина, в ходе которого участники обсудили возможность соединения подходов нового материализма и концепции «эстетического материализма», которую в своих работах использует Сергей Ушакин. Дискуссия развернулась вокруг особенного типа вещизма, постепенно сложившегося в СССР: вещи наделялись воспитательной силой и становились символически важными объектами, но при этом сам вещный мир был весьма ограничен. Так «Товарный словарь» в девяти томах включал в себя весь ассортимент производимых в СССР вещей. Конференция показала перспективность изучения советского прошлого через вещи. Участники сошлись во мнении, что для понимания специфики советского опыта надо включать в него не только политическую, но и материальную сторону.

Александр Фокин

Всероссийская научная конференция «Хороший перевод — красивый или точный?»

(ШАГИ РАНХиГС, 9 июня 2022 года)

10.53953/08696365_2023_179_1_422

Лаборатория историко-литературных исследований Школы актуальных гуманитарных исследований проводит конференцию, посвященную переводу, уже в третий раз. И будем надеяться, не в последний, поскольку исследования переводческих практик — материя практически неисчерпаемая.

Конференцию открыл директор ШАГИ *Николай Гринцер*. Он очень одобрил тему конференции (красота и/или точность перевода), сказав, что для него как для филолога-классика она особенно важна, и привел два своих любимых примера на эту тему. Первый пример продемонстрировал, как красота убивает точность. Известнейший филолог-античник С.И. Радциг перевел стихотворение Алкея так: «Я не пойму ветров смятенье. / Тут волны мечутся кругом, / А посреди всего волнения / Мы с черным носимся судном». Получилось даже довольно точно, но стремление «говорить красиво», то есть в рифму, подвело, и стихотворение стало звучать не столько красиво, сколько смешно. Зато во втором примере (хор из «Медеи» Еврипида в переводе Иосифа Бродского) от Еврипида, как выразился Гринцер, мало что осталось, но то, что осталось — завораживающий ритм стиха, очень важный для афинской аудитории, — гораздо важнее того, что пропало, и красота обернулась сверхточностью. В конце своего необъявленного мини-

доклада Гринцер пожелал участникам конференции красоты идей и точности формулировок.

Важное уточнение внесла в своем вступительном слове руководитель Лаборатории историко-литературных исследований *Ирина Ершова*. В течение нескольких тысячелетий, сказала она, переводчики всегда знали, что нужно переводить точно, а что — вольно. Однако затем наступила эпоха, когда переводы сделались нерегламентированными и у переводчика всякий раз оставался выбор: чему отдать предпочтение — букве или духу. Выступления на конференции все были посвящены именно таким переводам.

Первый доклад прочла *Елена Луценко* (ШАГИ РАНХиГС). Назывался он «*Шекспир и Отвей: адаптация шекспировских текстов в Англии эпохи Реставрации*» и был посвящен прежде всего трагедии Томаса Отвея (1651—1685) «История падения Гая Мария» (1679), в которой Отвей перенес в Древний Рим события, описанные в трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта». На русский язык пьеса никогда не переводилась, а между тем в истории восприятия Шекспира в Англии она стала очень важной вехой. Дело в том, что хотя Шекспира во второй половине XVII века много раз издавали и весьма почитали, некоторые критики предъявляли претензии к его языку (устарел!) и упрекали его в пренебрежении хорошим тоном. Шекспир уже начинал казаться чересчур сложным для постановок на сцене, и последователи драматурга искали пути адаптации его пьес к изменившимся обстоятельствам. Луценко подробно рассказала о том, как Отвей разыгрывает шекспировский сюжет в плутарховских декорациях. Место уже почти заглушенной вражды семейств Монтекки и Капулетти занимает у Отвея находящееся в самом разгаре противостояние Суллы и Гая Мария в борьбе за должность консула. Оба противника жаждут власти, оба безжалостны; между тем Гай Марий Младший влюблен в Лавинию, но отец обещал ее Сулле. Отец Лавинии уверен, что личное счастье должно быть подчинено политике, Лавиния, однако, сразу отказывается от навязанного замужества и называет брак без любви «законным изнасилованием». Проблема гражданской войны и изгнания (мотив, повторяющийся в трагедии Отвея шесть раз) была чрезвычайно актуальна для Англии эпохи Реставрации, и Отвей совершенно сознательно использовал эту тематику, но постарался смягчить актуальность, перенеся действие в *республиканский* Рим. Отвей сохраняет многие шекспировские черты, прежде всего присутствие фарсовой линии (она отдана заменяющему Меркуцио народному трибуну Сульпицию, которого Плутарх изображает средоточием всех пороков, у Отвея же он весельчак и верный соратник Мария). Сохраняет Отвей, в согласии с Шекспиром, как петраркистские высокие сонеты, так и их пародирование. Финал у Отвея тоже трагический, но все происходит не совсем так, как у Шекспира: Марий, придя к склепу, убивает не только священника (не узнав его), но и Метелла, отца Лавинии, после чего умирает, поскольку уже принял яд; Лавиния выхватывает у него меч и закалывается. Главные герои оказываются беспомощными жертвами политических перипетий, и именно эта политическая сторона пьесы увлекала зрителей XVIII века, когда Отвея (не только «Гая Мария», но и самую знаменитую его трагедию «Освобожденная Венеция») ставили чаще, чем Шекспира.

Татьяна Чеснокова (ИМЛИ РАН) в докладе «*Три версии комедии о “Ревнивой жене”*: адаптация, независимая разработка и/или перевод» развернула перед слушателями целый веер обработок одного из того же сюжета о ревнивой жене¹.

1 В докладе были развиты некоторые положения, вошедшие в статью: *Чеснокова Т.Г.* Межжанровые и межкультурные связи комедии Дж. Колмана «Ревнивая жена»: от Филдинга к Дефоржу // Новый филологический вестник. 2020. № 1 (52). С. 204—221.

В области драматургии все началось с комедии Джорджа Колмана Старшего (1732—1794) «Ревнивая жена» (1761), которая, впрочем, и сама сюжетно опиралась на одну из линий романа Г. Филдинга «История Тома Джонса», на что Колман указал в предисловии к изданию своей пьесы. В пьесе Колмана семейная фабула (взаимоотношения покладистого мужа с не в меру подозрительной ревнивой женой) переплетается с фабулой любовной (племянник мужа и его возлюбленная, которую заглавная героиня без всяких оснований ревнует к собственному мужу). В дальнейшем французские и русские литераторы, клавшие пьесу Колмана в основу собственных произведений, по-разному обходились с этими двумя элементами. Французская актриса и романистка Мари-Жанна Риккобони (1713—1792), выпустившая свой вариант «Ревнивой жены» в 1769 году, обошлась с сочинением Колмана максимально бережно: ее пьеса также написана прозой, в ней сохранен английский колорит и синтез любовной интриги с семейной; изменения, произведенные Риккобони, сводятся в основном к ослаблению гротескного английского юмора и к некоторому облагораживанию речей и поступков героев в соответствии с французскими представлениями о хорошем тоне; впрочем, это не помогло пьесе Риккобони завоевать парижскую сцену. Если пьесу Риккобони, несмотря на внесенные в текст изменения, можно назвать переводом, то «Ревнивая жена» (1785) другого французского автора, Дефоржа (псевдоним Пьера Жана-Батиста Шудара; 1746—1806) отличается от английского прообраза гораздо более радикально. Во-первых, он превращает прозу в рифмованные стихи. Во-вторых, сводит к минимуму любовную линию и выводит на первый план линию сентиментальную и семейную; с этим связаны изменения в наборе персонажей: у мужа ревнивой жены обнаруживается старшая дочь от первого брака, но это ее происхождение остается в тайне до самого финала, когда девушка наконец перестает возбуждать ревность хозяйки дома и входит в семью. «Ревнивая жена» имела и русскую историю. В 1804 году ее прозаическое переложение выпустил Яков де Санглен, впоследствии фактический начальник тайной полиции (1812—1819), а еще позже мемуарист. В 1804 году он преподавал немецкую словесность в Московском университете, поэтому некоторые имена в его «Ревнивой жене» звучат на немецкий лад; он сохраняет верность сюжету, но приближает его к мещанской драме, гротескная же стихия вновь возвращается в «Ревнивую жену» под пером немца Августа фон Коцебу, чью комедию перевел на русский язык в 1824 году Федор Эгтингер.

Вера Мильчина (ИВГИ РГГУ / ШАГИ РАНХиГС) в докладе «Окрошка из всякой крошки? Несколько замечаний на полях перевода “Отверженных”» проанализировала на предмет соблюдения «красоты» и «точности» несколько фрагментов из перевода, впервые опубликованного в 1954 году в пятнадцатитомнике Государственного издательства художественной литературы и с тех пор многократно переиздававшегося. Докладчица предупредила, что ничуть не умаляет заслуг своих предшественников (перевести такое сложнейшее произведение, как роман Гюго, без компьютера и интернета — настоящий подвиг!), но это не может помешать нам по прошествии семидесяти лет критически оценивать некоторые их решения. Трудно сейчас сказать, в чем дело — в непонимании смысла текста или в желании сделать перевод максимально гладким и красивым, но в некоторых случаях красивое бесспорно вредит точному. Так, под пером Н.Д. Эфрос парижские мальчишки расппевают нейтральные «куплеты», тогда как у Гюго упомянут неприличный возглас, с которым парижские мальчишки во время карнавала гонялись за приличными господами, чтобы «осалить» их специальной колотушкой, намазанной мелом. Или еще более выразительный пример: в воспоминаниях о дореволюционных дамских туалетах фигурирует в переводе той же Эфрос «платье цвета новорожденного младенца». Меж тем в оригинале упоминается «цвет новопри-

бывших особ». Казалось бы, название нелепое — но если учесть, что весь фрагмент есть не что иное, как заимствование из пародийного текста XVIII века, обыгрывавшего самые причудливые метафорические обозначения фасонов и цветов (такие, как «чепчик верной победы» или «муфта минувшей страсти»), тогда станет ясно, что младенцы, конечно, тоже могут считаться особами, недавно прибывшими на свет божий, но в переводе данного фрагмента им не место. Название цвета должно оставаться таким же странным и почти абсурдным, как в оригинале. Однако бывают и случаи, когда трудно сказать наверняка, что лучше: точное решение или красивое. Так, Гаврош в переводе К.Д. Локса называется баррикадой «окрошкой из всякой крошки». Вроде бы образно и к месту. Беда только в том, что в оригинале Гаврош сравнивает баррикаду с «чаем госпожи Жибу». В XIX веке все французы понимали эту отсылку к водевиллю 1832 года «Госпожа Поше и госпожа Жибу», где одна из заглавных героинь готовит экзотический напиток чай, добавляя туда уксус, масло, перец, соль, чеснок, муку и яйца. Но русский читатель XX века о госпоже Жибу не ведал, и упоминание ее в переводе повлекло бы за собой необходимость длинного комментария. А порой в переводе, напротив, присутствует точная транслитерация упомянутой в оригинале реалии, но эта точность полностью затемняет смысл. Гюго иронизирует: «У Парижа свой Азинариум — Сорбонна», но тому, кто не знает латыни и не различает здесь намека на средневековый праздник ослов, часть праздника дураков, ирония писателя остается непонятной.

Обсуждение доклада открылось оживленной дискуссией о том, стоит ли инкорпорировать перевод «Азинариума» в русский текст и если да, то кого поминать — дураков или ослов? Большинство единодушно поддержало ослов. От этого частного вопроса перешли к общему: как поступать с хорошими переводами пятидесятилетней давности, в которых обнаруживаются ошибки или неточности? Исправлять прямо в тексте, ничего не оговаривая? Или оговаривать новый вариант в примечаниях? Но здесь, в отличие от ситуации с ослами, вопрос остался открытым.

Доклад Игоря Шайтанова (РГГУ / ШАГИ РАНХиГС) был посвящен сенсации, что понятно уже по названию: «*Вновь найденные переводы шекспировских “Сонетов” Михаила Кузмина*». Перевод сонетов, заказанный Кузмину для Собрания сочинений Шекспира, готовившегося издательством «Academia», считался утраченным. Однако в самое недавнее время сын и наследник известного библиофила и коллекционера Алексея Анатольевича Венгерова (1933—2020) Сергей Алексеевич Венгеров приобрел часть архива наркома Л.Б. Красина и обнаружил там 89 сонетов в переводе Кузмина. Венгеров собирается издать их отдельной книгой, а предварительно частичные публикации увидят свет в «Вопросах литературы» (2022, № 3) и «Иностранной литературе» (2022, № 8)². Рукопись Кузмина беловая, но текст этот явно не окончательный, от ранних переводов к более поздним манера менялась, хотя во всех сонетах заметна сознательная ориентация на исконную классическую традицию. Кузмин отложил работу над сонетами ради переводов пьес Шекспира; к сонетам он собирался вернуться, но не успел. По словам Шайтанова, перевод Кузмина колеблется между неловкостью выражения и яркостью открытия; нередко текст выглядит не более чем подмалевком, и бесспорно, что, в отличие от переводов Маршака, где ренессансный сонет превратился в жестокий романс, всенародную любовь кузминским сонетам не обрести, но зато в них наличеству-

2 За время, прошедшее после конференции, обе журнальные публикации в самом деле увидели свет, а кроме того, владелец рукописи издал все 89 сонетов тиражом 150 экземпляров и присовокупил к этому электронную публикацию; см.: <http://библиохроника.рф/Новости/сонеты-у-шекспира-в-переводе-м-кузмина> (дата обращения: 31.12.2022).

ет естественная речевая свобода, противоположная переводческой декламации. Правда, звуковые повторы или юмор Шекспира Кузмин не воспроизводит, и в свое готовящееся издание шекспировских сонетов в самых адекватных переводах Шайтанов включил только два кузминских перевода, но значение новонайденной рукописи для истории перевода и истории русской литературы трудно переоценить.

Шекспиру был посвящен и следующий доклад. *Виталий Поплавский* (Московский городской дом учителя) назвал его «*“Король Лир” в переводе Б. Пастернака: различные редакции*». Прежде чем перейти непосредственно к «Королю Лиру», Поплавский коротко охарактеризовал переводческие принципы Пастернака. В переводах, как и в собственной поздней поэзии, Пастернак стремился к простоте, исходил из приоритета содержания, а красочностью формы пренебрегал, стыдясь ее «красоты», причем такой «красотой», вообще говоря, представлялась Пастернаку вся метафорика Шекспира. Переводы Пастернак мерил толстовской мерой, потому что считал Толстого абсолютной величиной, верхней планкой русской литературы. Пастернак начинал работу над переводом с подстрочника, но писал его сразу стихами, и в принципе этот стихотворный текст уже годился для публикации, но затем Пастернак его переделывал — «пересказывал» другими словами, причем в этом случае воспроизводил оригинал не строчка в строчку, как старался делать, например, М. Лозинский, а крупными блоками. Пастернаковские переводы Шекспира много раз переиздавались при его жизни, и практически каждый раз поэт вносил в них какую-нибудь правку. На прошлой переводческой конференции Поплавский показал характер этой правки на примере «Отелло»³, теперь настала очередь «Лира». Пастернаковский перевод этой трагедии, сделанный в 1947 году, вышел в первый раз в 1949 году, а затем переиздавался в 1950, 1951, 1953 и 1960 годах. Наиболее интенсивной правке Пастернак подверг свой перевод в детгизовском издании «Трагедий», вышедшем в 1951 году. Поплавский рассмотрел изменения в переводе на примере первой сцены. В основном их направленность одна и та же: Пастернак убирает пафос и делает реплики проще (вместо «в решений наших тайну» — «в решения наши глубже», вместо «ответь складней» — «так объяснись»), убирает домысленные им выражения (сначала Гонерилья говорила: «Не стала слушаться отца родного / Так будь ко всем последствиям готова», а в окончательном варианте ее слова приобрели более точный вид: «За спор с отцом она тебя с годами / В замужестве накажет неладами»). Впрочем, иногда Пастернак, напротив, заменяет нейтральное выражение оригинала более экспрессивным; так, в реплике Кента место «старого человека» (old man) занимает «взбалмошный старик». Характеризуя отношение Пастернака к переводимому тексту, Поплавский заметил, что поэт не любил «Лира» и «Отелло» за их «порочную основу» (а любил «Антония и Клеопатру», «Гамлета» и «Генриха IV»), но своего отношения старался не показывать.

Доклад *Кирилла Чекалова* (ШАГИ РАНХиГС / ИМЛИ РАН) «*Сказка графини де Сегюр в версии Екатерины Урсынович: между переводом и рерайтингом*» был посвящен переводу сказки и оформлен соответственно: каждый слайд презентации представлял задернутым цифровой занавеской, которая раскрывалась на экране перед глазами восхищенной публики. Сказка, о которой шла речь в докладе, — первое произведение в этом жанре, написанное графиней де Сегюр, урожденной Софьей Федоровной Ростопчиной. По-французски она называется «Ourson» (1856, в составе сборника из пяти сказок «Nouveaux contes de fées»), а в русских переводах — «Урсон и Виолетта» (о сюжете этой сказки современный читатель может получить отдаленное представление по «Обыкновенному чуду» Шварца, где прекрасный

3 См. публикацию этого доклада: *Поплавский В.Р.* «Отелло» в переводе Бориса Пастернака: белая рукопись 1944 г. // Шаги / Steps. 2020. Т. 6. № 3. С. 50—58.

принц, превращенный в медведя, тоже избавляется от звериного облика благодаря любви). Переводов «Урсона» существует четыре: два дореволюционных и два совсем недавних. Собственно, главным предметом доклада стал первый перевод, выпущенный в 1913 году Екатериной Урсынович (урожденной Вахтеровой, 1867—1935), но докладчик коротко охарактеризовал и остальные: перевод в составе сборника «Волшебные сказки для маленьких детей» (1915, переводчик скрылся за инициалами Е.О.), очень вольный перевод дипломата В. Егюшкина (2017) и перевод Инны Башкировой, напротив очень точный, но существующий только в Сети. Сравнивая некоторые фрагменты во всех четырех переводах, докладчик отмечал успехи и неудачи каждого, но более всего его интересовали те изменения, какие вносила в перевод Урсынович. Нельзя сказать, что все они направлены в сторону упрощения; например, описание расположенной в лесу фермы, в оригинале очень лаконичное, превращается под пером переводчицы в пространное описание идеальной усадьбы, настоящий *locus amoenus*. В леденящем кровь описании злой колдуньи, которая прибывает на колеснице, запряженной полусотней жаб, Урсынович достаточно адекватно передает общий тон, но все-таки выбрасывает кое-какие совсем уж отвратительные подробности вроде рук, похожих на плавники акулы, зато прибавляет от себя гадюку взамен волшебного жезла. В целом Урсынович, профессиональный педагог, и в переводе соблюдает педагогическую осторожность: из корзинки с обедом она (как, впрочем, и все остальные переводчики, кроме Башкировой) целомудренно убирает вино, а еще большее целомудрие проявляет, когда выбрасывает из финала сказки упоминание о том, что у поженившихся героев родилось много детей; заодно и описание свадьбы, в оригинале очень подробное и цветистое, она сводит к минимуму. Если запрет на упоминание деторождения (характерный не только для Урсынович, но и для других педагогических сочинений того времени) понятен, то почему на титульном листе перевода Урсынович сказка приписана графу де Сегюру, объяснить трудно; графиня к этому времени была достаточно хорошо известна в России как писательница. Общий вывод из доклада звучал следующим образом: в переводе Урсынович много отступлений от оригинала, но все-таки можно сказать, что он ближе к переводу, чем к переработке; со сказками Шарля Перро, которые Урсынович выпустила в 1897 году, она обошлась гораздо более вольно и подвергла их гораздо большей русификации, хотя характерные для русской сказки словесные клише присутствуют и в «Урсоне».

Подробному сравнению переводов одного и того же текста был посвящен и доклад Ольги Смолицкой (РГГУ / ШАГИ РАНХиГС) «*Два перевода повести Мериме “Кармен”*». До появления перевода М.Л. Лозинского, выпущенного в 1927 году издательством «Academia», повесть Мериме переводили шесть раз в 1886—1913 годах, причем столь острый интерес, по всей вероятности, был спровоцирован оперой Бизе. Перевод Лозинского считался и считается классическим, поэтому появление в 1981 году нового перевода, выполненного Ольгой Моисеенко (1905—1995), представляется некоторой загадкой, которую трудно разгадать, потому что в живых нет уже не только переводчицы, но и Андрея Дмитриевича Михайлова (1929—2009), комментатора сборника, выпущенного саратовским Приволжским книжным издательством. Единственное напрашивающееся объяснение состоит в том, что издательство не смогло договориться о гонораре с наследниками Лозинского и потому предпочло заказать новый перевод, который, как продемонстрировала докладчица, во многих случаях выглядит не только не лучше, но, напротив, хуже предшествующего. Моисеенко превращает пикадора в матадора (тогда как у этих двоих участников корриды функции совершенно разные), а «эльзевировские “Записки” Цезаря» — в «записки, напечатанные Эльзевирами» (тогда как если в первом случае имеется в виду просто тип издания, то во втором — настоящее библиофильское сокровище).

«Испанская поговорка “Цыганский глаз — волчий глаз”» вопреки оригиналу становится у Моисеенко цыганской, а понятная для читателя «игра в мяч» превращается в таинственный транслитерированный «жёдепом». Впрочем, справедливости ради следует сказать, что в нескольких местах перевод Моисеенко звучит более выразительно, чем у Лозинского. Так, когда раненая женщина на табачной фабрике кричит: «Confession ! confession ! je suis morte !», то у Лозинского это переведено как «Священника! Священника! Меня убили!», а у Моисеенко как «Священника! Священника! Умираю!», что звучит несравненно более естественно. Впрочем, у докладчицы имеются претензии и к обоим переводам: ни один из них, по ее мнению, в достаточной мере не передает наличие в новелле Мериме хладнокровного иронического повествователя-француза, исследователя античной римской цивилизации.

У Мериме француз приезжает в Испанию, а в следующем докладе речь шла о русском «испанисте» Константине Ивановиче Тимковском (1814—1881). Литературным творчеством и переводами Тимковский занимался недолго, с 1839 года, когда в «Отечественных записках» появился его перевод повести Сервантеса «Сила крови», и до 1847 года, когда в «Сыне отечества» вышел другой его перевод из Сервантеса («Ринконете и Кортадильо. Испанские тайны»). В 1849 году Тимковский был арестован по «делу петрашевцев» и приговорен к ссылке, замененной арестантскими ротами; в 1859 году он получил право вернуться в Петербург, но ни литературой, ни испанистикой больше не занимался. Между тем вклад Тимковского в эту самую русскую испанистику очень значителен. В 1841 году он напечатал в «Пантеоне русского и всех европейских театров» статью «История испанского театра от самого его начала до времен Лопе де Вега», из которой русские читатели могли получить представление об эволюции испанского театра; среди его переводов — «Жизнь есть сон» Кальдерона (1843); он частично заложил русскую традицию транскрипции испанских имен, поскольку в пору своей службы во флоте (1833—1845) принял участие в кругосветном путешествии, побывал в мексиканской Калифорнии и слышал живую испанскую речь; в частности, у него самый знаменитый герой Сервантеса перестал именоваться на французский манер Дон Кишотом и превратился в привычного нашему уху Дон Кихота. Вообще Тимковский подходил к переводческому делу очень сознательно: переводы свои сопровождал примечаниями, в которых не только прояснял, но и улучшал перевод, воспроизводя те же фразы точнее и с более пышной образностью, а когда не мог перевести фразеологический оборот, приводил его в оригинале и указывал, почему был вынужден его перефразировать. В пьесе Агустина Морето «Мужество и правосудие, или Рикоомбре Алькалийский» («El valiente justiciero у Ricohombre Alcalá», 1657), опубликованной в 1845 году в «Репертуаре и пантеоне», Тимковский превращает пассаж оригинала, в подстрочнике звучащий как: «Если бы его попытались арестовать в Гефсиманском саду в толпе фарисеев, он бы всех сделал Малхами, хотя сам и не Петр» в гораздо менее конкретное: «Пусть бы они сунулись, так он не затруднился бы *урезать* им и уши, и нос», но тут же помещает примечание: «В подлиннике резкий и дерзкий намек на Св. Писание, именно на урезание уха слуге архиерея Малху Св. Петром в вертограде Гефсиманском». Вообще с религиозными реалиями Тимковский обходился более чем деликатно и зачастую опускал их вовсе; докладчик предположил, что это объяснялось глубокой религиозностью Тимковского (он единственный из петрашевцев перед ожидавшейся казнью подошел к священнику), но согласился с высказанным в ходе обсуждения доклада предположением, что причиной могли стать также и цензурные ограничения. Теми же соображениями объясняется, естественно, замена национальной принадлежности одного из персонажей пьесы Кальдерона: Астольф, князь Московский, превращается у Тимковского в князя Богемского. Более серьезна другая перемена, произведе-

денная переводчиком: «Жизнь есть сон» у него из стихотворной пьесы превратилась в прозаическую, но, как с удивлением отметил докладчик, никто из рецензентов (а «Испанский театр» в переводе Тимковского удостоился очень хвалебных отзывов) этого не отметил — а может быть, и не заметил?

Завершил конференцию доклад *Екатерины Самородницкой* (ШАГИ РАНХиГС) «*Два Дэвида Копперфильда*». Переводов этого романа Диккенса существует, разумеется, больше, и самые знаменитые из них — переводы И. Введенского (1851) и А. Кривцовой и Е. Ланна (1955), но докладчица выбрала для рассмотрения два других, сравнительно менее известных: Марии Ивановны Ловцовой, опубликованный в 1903 году в журнале «Юный читатель» под названием «Детские годы Давида Копперфильда», и бабушки Блока Елизаветы Григорьевны Бекетовой (он известен по публикациям советского времени; дату первой дореволюционной журнальной публикации еще предстоит выяснить). Оба перевода рассчитаны на детскую аудиторию, и потому каждая из переводчиц сокращала и упрощала текст. Ловцова вообще специально ограничила свой перевод детскими годами заглавного героя. Бекетова переводит ближе к тексту, больше стремится к формальной точности и порой благодаря своей педантичности лучше передает дух и иронию оригинала. Например, в оригинале служанка просит заглавного героя почитать ей о Crockindills, и Бекетова почти транслитерирует это искажение: «Почитайте-ка мне еще об этих самых крокиндалах», тогда как Ловцова переводит описательно и оттого менее выразительно: «Почитай-ка мне еще что-нибудь о твоих крокодилах или как их там называют». Но в некоторых случаях передать иронию не удастся ни Ловцовой, ни Бекетовой. Например, обе не справились с характеристикой Стирфорта: «was reputed to be a great scholar»; Бекетова с свойственным ей педантизмом так и написала: «пользовался репутацией великого ученого», а у Ловцовой Стирфорт «слыл за очень прилежного ученика», но ни в том, ни в другом случае интонацию Диккенса воспроизвести не удалось. В этом случае переводчицы, не передав духа, сохранили верность букве. В других же случаях они обе довольно безжалостно расправляются с буквой; так, в главе IV «Я впадаю в немилость» Диккенс устами своего героя описывает «небольшое собрание книг», оставшееся тому от отца. Книги перечислены: «Родрик Рэндом», «Перигрин Пикль», «Хамфри Клинкер», «Том Джонс», «Векфильдский священник», «Дон Кихот», «Жиль Блаз» и «Робинзон Крузо» — классика мировой литературы, важная для становления героя (в частности, образ Робинзона Крузо еще не раз возникает в повествовании). И Ловцова, и Бекетова, конечно, не опускают самого наличия «небольшой библиотеки», к которой юный Копперфильд имел доступ. Но ни та, ни другая не называют сами книги, входившие в состав этой библиотеки, — по всей видимости, сочтя, что юным читателям незачем видеть это перечисление имен, из которых далеко не все им известны. Таким образом, читатели переводов Бекетовой и тем более Ловцовой могут составить о читаемом романе представление далеко не полное; тем не менее на вопрос, заданный в ходе обсуждения доклада: «Много ли сходства у перевода Кривцовой и Ланна с переводом Бекетовой?», Самородницкая ответила, что совпадают там зачастую не слова, а целые фразы — но это тема уже другого доклада.

Так что же все-таки лучше: красивый перевод или верный? Игорь Шайтанов в начале своего доклада вспомнил старую и не слишком политкорректную французскую шутку о том, что женщина может быть либо красивой, либо верной. Во многих случаях это относится и к переводам. Но ведь бывают же исключения? Очень хочется заключить гоголевскими словами: «Редко, но бывают».

Вера Мильчина