

Дарья Московская

«О зудящем беспокойстве в поиске точного слова»

ПЕРЕВОД В ИСТОРИЧЕСКИХ СУДЬБАХ ТЕКСТА

DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_331

Мультилингвизм и обратный перевод /

Отв. ред. Е.Е. Дмитриева, М.В. Черкашина.

М.: ИМЛИ РАН, 2025. — 920 с. — 300 экз.

Представленная книга — пространный разговор о судьбах слова, «захваченного движением истории» (А.Н. Веселовский). Что происходит при переводе готовой вещи с языка оригинала на язык другой литературы, в каких отношениях с национальным прошлым находится перевод, где первоисточник его смысла и формы? Ответы на эти вопросы, как видел их Ю.Н. Тынянов, зависят от переводческих программ: сохранить ли с наибольшей тщательностью черты подлинника и обогатить ими интеллектуальные привычки читателя, развивать ли собственную национальную традицию, чуждую или даже враждебную взятому образцу, или же попытаться обеспечить плодотворный синтез того и другого¹. Решение всякий раз подчинено духу времени и субъективному выбору — то и другое актуализирует «исторические энергии» (Б.М. Эйхенбаум) непрекращающегося движения жизни слова, чуждого всему застывшему и окаменевшему. В указанной логике мыслят авторы представленной монографии, когда утверждают, что любой разговор о том, что нечто могло быть переведено неверно, нерелевантен и что речь должна идти «о приращении смысла, которое наблюдается всякий раз, когда текст переходит языковые границы, оказываясь в чужом языковом, а вместе с ним и историко-культурном пространстве» (с. 13).



Методологическую базу исследования составили работы одного из создателей теории культурного трансфера М. Эспаня. Другой источник — труды теоретика культуры А.В. Михайлова, введшего в науку о литературе понятие «обратного перевода». Так обозначил он особое свойство языка быть средством, обеспечивающим связь «устроенности человека и его самовыражения»². Обратный перевод — это метод тонкой историко-литературной работы с текстами, научающий «ставить вещи на свои первоначальные места», ведь вся история литературы есть перевод разных «сообщений» на «чуждые им культурные языки, часто с предельным переосмыслением их содержания»³.

Отношения между двумя национальными научными традициями раскрываются в заключительной главе «Теория культурного трансфера как освоения чужого». Призванная служить теоретической основой

1 Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1976. С. 35.

2 Михайлов А.В. Обратный перевод. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 14.

3 Там же. С. 16.

представленных в монографии исследований, она также подводит их итоги, и мы начнем обсуждение книги с нее, то есть с конца.

Е.Е. Дмитриева указывает на принципиальное отличие теории культурного трансфера от компаративного метода, сложившегося в XX в. во Франции. В теории культурного трансфера оно определено акцентом не на элементах сравнения, а на динамичном взаимодействии этих элементов между собой. Здесь читаются следы исторической поэтики А.Н. Веселовского, методологическое основание которой составило не отождествление литературных явлений, а сопоставление процессов, в них происходящих. Существенность различий сопоставительного и сравнительного методов обнаруживается в устремленности последнего к концептуальности — выстраиванию типологических групп, несущих на себе «печать субъективности того, кто производит сравнение» (с. 680). В номотетическом по своей природе сравнительном методе присутствует исходная тенденция к вытеснению «чужой памяти», составляющей основу национальной идентичности. Выход из эпистемологического тупика виделся Эспаню в углубленном исследовании функционирования чужих культурных референций, которое позволяет установить готовность любой культуры модифицировать воспринятое в соответствии с конъюнктурой собственного исторического пространства и в согласии с традицией, ответить чужой индивидуальности «встречным течением», как некогда назвал подобное взаимодействие Веселовский. В подходах А.Н. Веселовского, А.В. Михайлова и М. Эспаня есть принципиальная общность в установке на диалог — желание понять и готовность принять чужую одушевленность. Но если мысль Михайлова устремлена к исторической конкретности литературного явления, к тому, что отличает языки разных культур, то Эспаня интересуют социокультурные последствия перекодировки сообщения и связанные с ней смысловые потери и обретения — то, к чему содержательно устремлен рецензируемый труд, что позволяет Дмитриевой трактовать теорию культурного трансфера в широком смысле как историю и теорию перевода.

Предисловие Е.Е. Дмитриевой «Между мультилингвизмом, теорией культурного трансфера и обратным переводом: свое и чужое» рифмуется с заключительной статьей темами и предметом. Здесь обсуждение методологии культурного трансфера обращается к введенному А.В. Михайловым понятию «обратного перевода». Для Михайлова обратный перевод — это установление внутренней устроенности другого культурного сознания, что редко удавалось, например, европейским поэтам-переводчикам при обращении к сути китайской или японской поэзии⁴. В словоупотреблении Михайлова обратный перевод — это реконструкция человеческого самопонимания и самоистолкования, предполагающая, что «смысл» произведения не «автономен» по отношению к историческому миру, а «субстанциально» включен в него. Термин «обратный перевод» на страницах книги хотя и сохраняет методологическую связь с первоисточником, в первую очередь употребляется в прямом и обыденном смысле слова «перевод», который определяет структуру и композицию книги.

Она состоит из шести частей со сквозной нумерацией глав, авторами которых выступают разные исследователи. В первых двух разделах, посвященных переводам на русский язык и с русского, «Зарубежная литература на русском языке» и «Русская литература на языках иностранных», речь идет о трансформациях смысла, которые неизбежны в любом переводе, однако в центре внимания оказываются не столько причины трансформации, сколько содержательные потери или неоправданные «приобретения». В исследовании А.В. Хохловой, посвященном

4 Михайлов А.В. Методы и стили литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 91.

опыту перевода Л.В. Гинзбургом романа Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль» со средневерхненемецкого, осуществленного в 1974 г., скрупулезно перечислены утраты и немотивированные изменения исходного текста. Потери распространились на ряд персонажей и мотивировки их поступков, тогда как некоторые реакции действующих лиц приобрели излишнюю эмоциональность. Эти наблюдения, имеющие несомненное значение для будущих опытов перевода средневекового текста, не предлагают ответа на вопрос, какой именно стратегии следует придерживаться тому, кто вновь возьмется перевести «Парцифаль». Будет ли то вольным отношением к источнику, как было принято в XVIII в., когда, как писал М.Л. Гаспаров, задачей перевода было «склонить» текст на «русские нравы», либо же ответом на читательский запрос о буквальном воспроизведении оригинала. В следующей главе Хохловой произведен анализ основной содержательной потери русского перевода «Парцифаль», связанной с искажением социальных ролей персонажей романа. Существенность этой потери в том, что смена социального амплуа главного героя позволила некоторым исследователям называть роман Вольфрама фон Эшенбаха первым в европейской культуре романом воспитания. Каждая из этих ролей обладает своими характерными чертами, однако в «обратном переводе» столь значимый маркер теряется. Принципиальная неперевоодимость исторических реалий может быть компенсирована историко-культурологическим комментарием, заключает Хохлова.

В главах 3 и 4 за авторством *А.Д. Ивинского* и *Е.Е. Дмитриевой* соответственно идет речь об опытах русского перевода с французского, где «единотворцом», как назвал русского поэта или писателя-переводчика М.Н. Муравьев, или «соперником», как называл его В.А. Жуковский, выступают Расин и Жерар де Нерваль. Если история текста перевода расиновской «Федры» Муравьевым ведет Ивинского к установлению стилиевой идентификации поэтом себя как наследника не Вольтера и Сумарокова, а Расина и Ломоносова, что существенно корректирует предложенную Г.А. Гуковским историко-литературную концепцию русского XVIII в., то анализ двух версий перевода сонета «El Desdichado» Нерваля, один из которых принадлежит Н.Я. Рыковой, другой — Ю.М. Денисову, позволяет Дмитриевой сосредоточиться на проблеме переводимости оригинала. Ответу предшествует анализ французского текста сонета, сопровождающийся необходимыми пояснениями из биографии и творческой эволюции де Нерваля. Вывод Дмитриевой неутешителен для тех, кто полагает, что два языка и две культуры обладают равными, хотя и разными средствами передачи не только идеологий, но и поэтического идеостиля. В случае с Нервалем «обратный перевод» лишь обнажает заведомую неудачу трансфера эстетически совершенной вещи на язык другой культуры средствами таланта иного поэтического уровня.

М.В. Черкашина продолжает поднятую Дмитриевой проблему переводимости текста поэта-романтика, здесь предметом обсуждения становится текст яркого представителя предсимволизма Поля Верлена «Каспар Хаузер поет». Сопоставление существующих переводов, произведенное Черкашиной, обнаруживает, что единственно верный путь преодоления «обманчивости поэтики» Верлена был предложен Б. Пастернаком: писать, «практически не переводя, а работая по мотивам» (с. 134). Однако этот вывод не только не противоречит, но лишь подтверждает значимость второго вывода, подготовленного всей логикой статьи, — что метаморфозы «русского Верлена», наблюдаемые в переводах «Каспара Хаузера», — следствие не ошибок или неудач переводчиков Верлена на русский язык, но трансформации на русской почве мифа о «проклятом поэте».

Смысловые сдвиги могут быть и результатом сознательной установки переводчика, выбирающего из оригинального текста фрагмент. Так поступил Мандель-

штам, «выхватив без начала и конца» три плача из старофранцузской поэмы об Алексее — человеке Божиим. Автор статьи *И.З. Сурат* утверждает продуманный выбор Мандельштама, которого интересовали не доказательства святости усопшего, а изображение горя близких Алексея, испытавших величайшую скорбь и выразивших ее в своих монологах. Эти три плача и взялся перевести Мандельштам. Они дают повод задуматься о том, какова цена духовного подвига главного героя для его близких, — в контексте всего жития эта проблема не просматривается, но во фрагментированном сюжете она получает иное значение. За пределами биографического толкования остается общий вывод, касающийся судеб русской литературы в первое пореволюционное десятилетие, — стремление писателя открыть современникам мир, в котором он видел «великое противоядие современности» (с. 167).

Во втором разделе «Русская литература на языках иностранных» в центре внимания оказываются переводы произведений русской классики (сочинений Н.В. Гоголя) не только на другие языки, но и на язык массовой культуры. Из принятого *А.С. Шолоховой* анализа переводов «Тараса Бульбы» на английский язык с 1830-х гг. по настоящее время следует предсказуемый вывод о безусловной зависимости качества перевода от меняющегося восприятия культурного пространства русского мира в современных условиях. Неизбежная интерпретация переводимого текста может быть, по мнению Шолоховой, компенсирована стремлением переводчика не упускать детали и не придумывать собственные (с. 182). Однако что имеет в виду автор статьи под «деталью», остается не раскрытым: касается ли это трудно уловимой языковой формы национального колорита либо передачи канона рыцарского эпоса, находящего свое воплощение в описании батальных сцен, буквальный ли перевод выражения «чертовы ляхи» в предсмертной речи Тараса и т.д.

О трудностях перевода «экзотических» повестей Гоголя на французский в 1845 г. и о судьбах повести «Вий» в следующей главе монографии размышляет Е.Е. Дмитриева. Сопоставление реконструированных ею историй рецепции исторической повести «Тарас Бульба» и фантастической повести «Вий» во французских переводах позволило сделать парадоксальный вывод о том, что восприятию фантастических сюжетов помешал семантический перевод, неспособный передать «гераклитовых метафор» Гоголя. Успехом у читающей публики перевод «Тараса Бульбы», имевший те же характерные особенности, что и французский текст «Вия», был обязан возросшему интересу читающей публики к истории, к описанию былых нравов. Текст воспринимался как модная в то время историческая реконструкция нравов запорожских казаков.

Следующая глава задает новый ракурс проблеме обратного перевода. М.В. Черкашина продолжает разговор о судьбах «Вия» как одного из текстов «высокой» литературы, который в конце XIX в. массовая культура охотно переводит на свой язык, когда появляются инсценировки, а также лубочные издания, смысл и назначение которых — «удовольствие от текста». Статья представляет яркую панораму разнообразных воплощений гоголевских сюжетов, адресованных массовому читателю, с тем чтобы показать, что «обратный перевод» не даст возвращения к «каноническому» гоголевскому тексту. Переложения обнаруживают переработку сюжетной схемы с помощью более архаичного стиля и «мотивный коктейль», смешивающий события других произведений Гоголя; переделку, предполагающую почти непременно любовную интригу, *happy end* и, соответственно, «удовольствие от чтения», гарантированное использованием известных «формул». Вывод Черкашиной с отсылкой к замечанию А.В. Михайлова, высказанному по другому поводу, — «...не к такой ли наивности надо и нам стремиться в своем прочтении

Гоголя?» (с. 229) — звучит неожиданной аллюзией к практикам социологии чтения, вызывающим в памяти классическую формулу: «Эх! эх! придет ли времечко, / <...> / Когда мужик не Блюхера / И не милорда глупого — / Белинского и Гоголя / С базара понесет».

В третьем разделе книги («Мультилингвизм как способ существования художественного текста в современном мире») рассматриваются случаи многоязычия в художественных текстах Пушкина, Л. Толстого и О. Мандельштама. Авторы глав исследуют природу этого явления, особенности его проявления, выясняют его художественные возможности. Эта вполне самостоятельная научная проблема «вписана» в общую проблематику книги, поскольку выбор языка влияет на содержание и тональность текста и, наоборот, «нужное содержание» требует использования того или иного языка (Е.Е. Дмитриева), а это далеко не всегда осознается читателями.

Богатая примерами 11-я глава «Вопросы билингвизма пушкинского стиха и пушкинского эпистолярия», подготовленная Е.Е. Дмитриевой, свидетельствует о том, что французский язык был для Пушкина не просто средством общения, а основой его билингвального мышления, ибо, как известно, мыслящие люди эпохи «мыслили на языке иностранном». Существенно другое: пушкинское двуязычие было функционально расслоенным. В черновиках и планах французский был стилевым и содержательным маркером: по-французски оформлялись темы, связанные с либертинажем (светским развратом), галантностью, интригами, дендизмом и «холостой» жизнью, тогда как по-русски описывались темы сентиментальные, бытовые или «френетические» (страшные/жестокие), а также исторические сюжеты (например, планы к «Капитанской дочке»). В переписке переключение на французский сигнализировало о шутиливом тоне и допускало то, что было табуировано в русском: сентиментальность, исповедальность, в чем автор видит поиск безопасного пространства для самораскрытия, опирающегося на традиции литературы XVIII в. Было обнаружено, что французские тексты Пушкина консервативны по стилю, русские — звучат новаторски, демонстрируют движение к реализму, обнаруживают столкновение стилей и индивидуальное словотворчество. Отмечается динамика пушкинского отношения к использованию французского в поэтическом творчестве — от раннего, ученического, когда он писал французские стихи (до 1821 г.), следовавшие жанровым канонам французской поэзии XVIII в. и бывшие для него школой освоения литературной техники, к зрелому этапу, когда он сосредоточился на русском языке. Важно отметить, что написанные по-французски письма, сработанные по литературным лекалам (письма-исповеди, письма-поучения), нельзя воспринимать как автобиографичные. Пушкин мог «проигрывать» в них литературные роли, а события описывать через призму романов (Руссо, Кребийона, Константа). Статья Дмитриевой не является узко тематическим исследованием, она важна для понимания творческого мышления поэта.

Следующая глава «Поэтика слова в иноязычной лексике “Хаджи-Мурата” Л.Н. Толстого», написанная А.А. Щербининой, сосредотачивается на роли кавказской лексики в передаче толстовских идеологем. Восточная лексика (тюркского, арабского, персидского происхождения) служит для создания кавказского образа мира, тогда как французский язык в повести является маркером светскости — таков вполне ожидаемый, если не тривиальный, вывод, который делает автор статьи. Менее очевидна прослеженная Щербининой символизация иноязычной лексики: «чинара» оказывается символом кавказского мира, вторжение в который ведет к его гибели. Интересным представляется наблюдение, что средством дифференциации персонажей и их сближения выступают бытовые предметы и животные: кони, восточные породы которых используются русскими, и одежда — папахи, беш-

меты — у русских офицеров — говорят об их сближении с горским миром. Предсказуем и общий вывод: главным условием мира является стремление к взаимопониманию, которое демонстрируют персонажи, используя язык жестов, улыбки и проявляя человеческое участие.

Заключают раздел главы И.З. Сурат «“Неаполитанские песенки” Осипа Мандельштама: история и поэтика» и «Поэтика смыслового расширения. Заметки о словаре О. Мандельштама». Предметом рассмотрения в первой из них стали опыты ссыльного Мандельштама по воплощению духа и стиля итальянских народных песен в условиях угнетающей подцензуры: оказавшийся в Воронеже поэт был вынужден искать себе любой заработок и браться зачастую за совсем несвойственные ему дела. На фоне разнородных литературных и не литературных обязательств, осуществлять которые следовало, «не мозоля глаза общественности» и в рамках «вспомогательной работы, черновых ролей», перевод неаполитанских песенок стал для поэта делом личным, отрядным и утешительным. Парадоксом выглядит то, что в собрания сочинений Мандельштама они не включены, хотя опубликованы переводы были уже в 1975 г. Своеобразие этого переводческого опыта Мандельштама, как писал Струве, в том, что «здесь его интересовало передать особую фонетику южно-итальянских песен и их эмоциональную образность. Для этой цели он позволял себе смелые отклонения от буквального смысла оригинала» (с. 313). Обоснованию этой переводческой стратегии Мандельштама Сурат посвятила свою статью. Здесь сходятся ряд мотиваций, определивших поэтику перевода, — биографическая, связанная с желанием Мандельштама помочь с репертуаром знакомой певице, такой же ссыльной, как он сам, и собственно творческая. Последняя как будто тоже была обусловлена внешними обстоятельствами: обладавшей прекрасным низким голосом А.М. Цирульниковой было запрещено петь по-итальянски, русский же перевод «не пелся». Таким образом, анализируемый случай — уникальный опыт переводческой деятельности Мандельштама, когда перевод создавался специально для пения. Как пишет Сурат, в «неаполитанских песенках» Мандельштам «был озабочен не точной передачей смысла и особенностей оригинальных стихов, а созданием итальянских песенок по-русски» (с. 324). Черновики показали, что первоначально поэт старался воспроизвести интонацию оригинала, но потом стал просто сочинять, создавая свои звуковые цепочки, подстраиваясь под ритм и используя некоторые элементы русской фольклорно-песенной традиции. В итоге, как отмечает исследовательница, из неаполитанской песни сохранилось немного, в то же время в переводе стали проступать образы и мотивы лирики самого Мандельштама.

В следующей главе того же автора, посвященной наблюдениям над словарем поэта, предпринят поиск смысловых оснований слова-образа «трус» из знаменитого поэтического манифеста Мандельштама «Волк» («За гремучую доблесть грядущих веков...»). Обращение к широкому ряду источников подводит исследовательницу к выводу о значении языкового комментария для исполнения задачи вернуть смысл вещей на свои «первоначальные места» (А.В. Михайлов). Так перекидывается содержательный мостик к четвертому разделу («Комментарий как условие обратного перевода»).

Особая значимость этого раздела состоит в том, что здесь наглядно на богатейшем материале произведений русской и зарубежной классики — от средневековой «Песни о нибелунгах», сочинений М.Н. Муравьева и А.Н. Радищева до «Египетской марки» О. Мандельштама — подтверждается мысль А.В. Михайлова (без упоминания последнего), что текст как таковой не может выступать «гарантом» понимания, для понимания необходимо соотнесение слова с «окружающей» это произведение историей, так как «история — это окружающее», как сказал

Г.Г. Шпет. В этом разделе представлены *case studies* весьма разнородного материала, которые оставляют впечатление «зудящего беспокойства», которое испытывал переводчик в поисках точного слова, часто остающихся безрезультатными.

Исследование А.В. Хохловой опыта перевода XVI авантюры «О том, как Зигфрид был убит» «Песни о Нибелунгах» подводит к выводу о неизбежной смысловой потере в представлении обстоятельств гибели Зигфрида. Пространное пояснение реалий средневековой охоты дополняет новыми смысловыми обертонами образы рыцарей-предателей Хагена и Гунтера. Вещий сон Кримхильды предсказывает гибель Зигфрида на охоте от клыков диких кабанов. Экскурс в средневековую семантику сравнения героев-воинов с кабанами уместно, если в произведении было необходимо подчеркнуть их неутомимость и свирепость в бою. Вместе с тем, отмечает Хохлова, на протяжении Высокого Средневековья усиливались и негативные коннотации, связанные с образом этого зверя: нередко он символизировал грязного и бесчестного противника и/или предателя. Такую нисходящую эволюцию претерпевают образы Хагена и Гунтера, убийц Зигфрида. Детализированное описание охотничьей одежды Зигфрида, следующее традиции изображения нарядов и оружия воинов в героическом эпосе, противоречит канону показа снаряжения средневековых охотников. Это позволяет ввести в комментарий предположение, что столь подробное на общем фоне описание наряда Зигфрида, неудобного в реальной охоте, может отсылать к обрядам погребения: обряженный в лучшие одежды, с полным боевым комплектом оружия герой идет навстречу гибели. Таков далеко не полный список утерянных в веках смыслов, раскрытых комментариями Хохловой.

Комментарий А.Д. Ивинского к «Путешествию из Петербурга в Москву» обнаруживает, что Радищев использовал современные ему журналы как жанровую модель для своего произведения, которая позволяла его современникам без труда опознать арсенал сюжетов и образов из литературной журналистики времени, что неспособен заметить современный читатель.

В работе Е.Е. Дмитриевой «“Тарас Бульба” Гоголя: прагматика vs герменевтика» предпринимается сопоставление редакций текста 1835 г. и 1842 г. Традиционно считается, что редакция 1842 г. в большей степени стилистически ориентирована на украинский фольклор, в то время как редакция 1835 г. имела все приметы исторического романа. Не опровергая в целом данную точку зрения, Дмитриева обнаруживает, что главным для Гоголя в его повествовании были не приметы фольклора, а наблюдение за рождением легенды о Тарасе. В отличие от версии 1835 г., где описываемое имело все приметы исторического пространства XVI в., «когда еще только что начинала рождаться мысль об Унии», в версии 1842 г. оно приобретает качество исторического предания. Рассмотренные Дмитриевой содержательные трансформации текста подводят к важному методологическому выводу: тот смысл, который автор вкладывает в свое произведение, никогда не бывает равным тому, что прочитывают в нем потомки. Закономерен вывод: создание художественного текста, вне зависимости от сознательной установки его автора, подпитывается контекстом, в котором он возникает. Непростой диалектикой «родного» и «чужого» в литературных памятниках разных эпох определяются трудности обратного их перевода, неотрывно связанного с подчас противоречащей им герменевтикой, составляющей в конце концов «единое поле мировой — а в нашем случае — русской культуры и истории» (с. 498), — заключает статью автор, предвосхищая содержание завершающего монографию раздела «Обратный перевод: точка невозврата». Он продолжает разбор тех случаев, когда перевод, «как прямой, так и обратный», содержательно принципиально невозможен, но также принципиально — как стремление — неизбежен и вечен.

В открывающей раздел главе, также принадлежащей перу Е.Е. Дмитриевой, реконструируются опыты перевода «галантного стиля» французской драмы и романа XVIII в. на русский язык. Молодое русское дворянство училось чувствовать по европейским образцам, однако для русского читателя вся эта область была скорее *terra incognita*. Рассмотрев опыты перевода Храповицким «Словаря любви» Дрё дю Радье, Дмитриева приходит к выводу, что переводчику не удалось передать двойной стандарт французско-итальянского любовного языка и поведения. «Словесную стратегию тех, кто любовные отношения осмыслял как поле битвы, Храповицкий переводил в плоскость жизненного опыта, демонстрируя тщету и смехотворность всех клятв и уверений», — отмечает Дмитриева (с. 592). Дальнейшее рассмотрение опытов перевода французских романов на русский язык убеждает читателя в том, что русская литература, вплоть до XVIII в. не знавшая любви галантной, шаловливой и неискuschenная в ее изображении, к началу XIX в. сохранила свойственное ей пуританство и не нашла адекватного выражения для сферы интимных чувств и чувственности.

М.В. Черкашина, отвечая на вынесенный в заглавие статьи вопрос «Почему русские символисты не перевели “Иродиаду” Малларме?», констатирует нарушение всеми без исключения переводчиками, опиравшимися на привычные для русской поэзии «формулы» переводов французских классицистов, намерения Малларме творить в своей поэзии не смыслы и идеологемы, но новый миф — миф языка.

В следующей главе Черкашина обращается к анализу классических переводов сонетов Шекспира, выполненных Маршаком. А.В. Михайлов назвал сонет существующей на протяжении веков «редкой по своему замыслу формой», которая не была рассчитана на то, что она будет повторяться. «Сонеты писали только потому, что был дан образец, и сонет, во всех его вариациях, — это в первую очередь принадлежность к поэтической технике»⁵. Отказ от канонической формы сонета, который должен был бы уничтожить сонет как таковой, оставил его жить в различных метаморфозах, удерживаемый своей «внутренней формой»⁶. В цитированном утверждении Михайлова — методологическое обоснование вывода Черкашиной, признавшей опыты перевода сонетов Шекспира Ивом Бонфуа удачными: они демонстрируют стратегию быть точным, которая достигается ценой фактической утраты сонетной формы.

Ценным представляется подготовленное Д.Д. Якушевой приложение к монографии «Иностранная литература на страницах русской периодики (1870–1880-е гг.)», представляющее собой указатель переводов зарубежной классики в журналах «Отечественные записки» и «Вестник Европы». Здесь продемонстрирована многофункциональная роль редакционных комментариев, которые служили не только инструментом пояснения текста, но и средством легитимации переводческих решений и формирования культурного горизонта читателей. Интересен и значим вывод Якушевой, что в предисловиях переводчиков и редакционных заметках формировался актуальный критический дискурс, обосновывающий культурную значимость произведения для русской аудитории и формирующий литературную репутацию иностранного писателя.

Рецензируемая книга содержит богатые сведения по существенным ограничениям перевода как посредника в межкультурном и межкузыковом обмене. Методологически опирающийся на работы М. Эспаня и А.В. Михайлова, как заявлено в установочных статьях Е.Е. Дмитриевой, этот труд в первую очередь служит иллюстрацией разнообразных перепрочтений текстов культуры в иных категориаль-

5 Михайлов А.В. Обратный перевод. С. 682.

6 Там же.

ных системах, которые во многом изменяют заложенный в исходном (оригинальном) тексте смысл. Книга убеждает читателя в обоснованности методологического утверждения А.В. Михайлова, что «литературный шедевр, предполагающий законченность и совершенство, отнюдь не есть замкнутый со всех сторон предмет, не есть работающий всецело согласно своей внутренней закономерности механизм», но «концентрированное выражение жизни, жизненного смысла»⁷. Представленное вниманию читателей коллективное исследование — доказательство глобальной неудачи обратного перевода, вызванной тем, что существование литературного произведения решительно отличается от существования предмета: текст как «предмет», по утверждению А.В. Михайлова, — «лишь ориентир в историческом разворачивании смысла произведения»⁸. Жизнь произведения — это смысловая интерпретация, отличная у разных читателей и в разные исторические эпохи.

7 Михайлов А.В. Методы и стили. С. 4.

8 Михайлов А.В. Языки культур. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 19.