

- 72 Эта датировка была предложена Майклом Долли: *Dolley M. Roger of Wendenover's Date for Eadgar's Coinage Reform // British Numismatic Journal. 1979. Vol. 49. P. 1–11.*
- 73 Реформа заключалась в том, что разнообразные серебряные пенсы с надписью *rex totius Britanniae*, распространенные в западно-мидлендских областях, и монеты с надписью *rex Anglorum*, употреблявшиеся в остальном королевстве, были заменены едиными денежными единицами с надписью *rex Anglorum*, именем короля и его изображением до плеч с одной стороны и небольшим крестом в центре, окруженным надписью, которая сообщала имя чеканщика монеты и монетного двора, с другой стороны (подробнее о денежной реформе короля Эдгара см.: *Jonsson K. The New Era, the Reformation of the Late Anglo-Saxon Coinage. Stockholm; L., 1987. P. 68–70.*)
- 74 Предположение о возможности ранней коронации (960–961 гг.) высказано Джанет Нельсон (*Nelson J.L. Politics and Ritual in Early Medieval Europe. L., 1986. P. 297–303*), однако первая коронация могла состояться и в 959 г., так как именно тогда Эдгар стал во главе объединенного королевства.
- 75 *Cannon J., Griffiths R. The Oxford Illustrated History of the British Monarchy. Oxford, 1988. P. 30.*
- 76 *Williams A. Op. cit. P. 2.*
- 77 *Ibid. P. 8.*
- 78 Эдуард был самым старшим сыном короля Эдгара. Разные источники по-разному называют имя его матери. В наиболее раннем источнике – «Житии Св. Дунстана» Осберна Кентерберийского (ок. 1080 г.) говорится, что его матерью была монахиня из Уилтона. Иоанн Вустерский и Уильям Малмсберийский называют имя Этельфлед (*Ibid. P. 4–5*).
- 79 Разумеется, можно лишь строить догадки о планах Эдгара в связи с престолонаследием. Уместно напомнить, однако, что в Уинчестерской Хартии имени Эльфтрюд и ее сына Этельреда предшествуют имени Эдуарда (*Higham N. The Death of Anglo-Saxon England. Sutton, 1997. P. 7.*)

ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Е.Н. Мошонкина

ПЕРЕВОДЫ «БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ» И СОВРЕМЕННАЯ ТЕОРИЯ ПЕРЕВОДА

ОДНИМ ИЗ ВАЖНЕЙШИХ теоретико-эпистемологических результатов развития западной переводоведческой мысли в последние 20 лет стало постепенное осознание теоретиками, критиками и историками перевода его особого статуса – артефакта принимающей культуры едва ли не в большей степени, чем культуры-отправительницы. Начиная с 80–90-х годов прошлого века практически все современные направления *translation studies* так или иначе исследуют механизмы, при помощи которых принимающая культура осуществляет селекцию и культурную деформацию переводимых текстов – идет ли речь о *descriptive translation studies* в духе Гидеона Тоури, *manipulation theory* Тео Херманса, или критике *domesticating translation strategies*, связанной с именем Лоуренса Ветути. Вышедшая в 1995 г. книга Ветути «Невидимость переводчика: История перевода»¹ оказала определяющее влияние на то, в каком направлении развивается западное переводоведение сегодня. Ветути принадлежит одно из самых радикальных определений перевода как акта неизбежного *насилия* (*violence*) по отношению к переводимому тексту, оставляющее переводчику лишь ограниченный выбор в пользу поиска адекватных стратегий *противодействия* (*resistance*) имманентно присущим переводу тенденциям к стилистической, грамматической, культурной, идеологической и т. д. адаптации переводимого текста к нормам культуры-получательницы. Вот как сам Ветути в 2010 г. определил функцию переводческой деятельности:

Цель перевода состоит в представлении культурного Другого как одинакового [с нами. – Е.М.], узнаваемого, даже знакомого; и эта цель всегда рискует обернуться тотальным одомашниванием переводимого текста, зачастую даже в серьезных научных проектах, когда перевод задействован в империалистическом присвоении других культур в домашних культурных, экономических и политических интересах².

Можно не соглашаться со столь радикально сформулированной позицией, но идеи Венути и его последователей заставляют по-новому взглянуть на проблему существования классических текстов в неродных для них культурах. Действительно, если речь идет об обычном читателе переведенного текста (например, «Божественной Комедии» Данте), империалистские претензии и имманентный этноцентризм, присущие, согласно Венути, любому переводу³, остаются для него незаметными. Более того, читатель, не являющийся профессиональным филологом, не владеющий итальянским языком и не имеющий перед собой двуязычного издания поэмы, обычно склонен отождествлять переведенный текст, т. е. результат работы переводчика, с оригиналом, т. е. текстом самого Данте. Двуязычное издание «Комедии» с параллельно расположенными текстами Данте и переводчика могло бы наглядно дать почувствовать разделяющую их историко-культурную дистанцию и разницу статусов – как правило, в подобных изданиях оригинал предшествует переводу, как бы задавая некоторую иерархию. Однако двуязычное издание также имеет существенный недостаток: переведенный текст в нем предстает в качестве готового *продукта* переводческой деятельности, не отражающего ее *процесс*, т. е. конкретные решения, принимаемые переводчиком в конкретных ситуациях⁴. Именно поэтому, по мнению Джона Старрока⁵, лучшим форматом перевода с точки зрения *visibility* переводчика можно считать лишь подстрочный – такой текст по определению (*под-*) не равен по статусу *строчному*, и следовательно он не может создавать у читателя иллюзию приобщения к подлиннику. К сожалению, как всем хорошо известно, подстрочный перевод сплошь и рядом «нечитабелен».

Достаточно взглянуть на представленные на современном российском рынке переводы «Комедии» – двуязычных среди них нет, – чтобы понять, насколько проблемы *видимости / невидимости* переводчика до сих пор остаются, пусть и по объективным причинам, далекими от сознания даже культурных потребителей книжной продукции, к каковым, безусловно, относятся читатели Данте. Однако те, кому приходилось сравнивать переводы «Комедии», выполненные разными переводчиками, в том числе на разные языки, хорошо представляют себе и то, как меняется текст перевода внутри одной культуры, и то, какими непохожими друг на друга бывают переводы одного и того же текста, созданные в разных культурах.

Данная статья представляет собой несколько наблюдений над одним из переводов «Комедии», созданных в иной, нежели наша, культуре и по иным, нежели отечественные переводы поэмы, принципам. Речь пойдет о выпущенной во Франции в 1965 г. – к 700-летию юбилею Данте – «Божественной Комедии» в переводе Андре Пезара⁶. Воспитанный на хрестоматийном тексте М. Лозинского русский читатель «Комедии» сразу заметит, что перевод Пезара выполнен нерифмованным стихом. Стих Пезара – это 10-сложник с вольным чередованием членения 4+6 и 6+4. Иначе говоря, Пезар смешивает два разных с точки зрения французской метрики размера. Данный стих структурно более близок верлибру, нежели традиционным метрическим формам французского стихосложения, с которыми его роднит лишь слоговая изометрия. Отказываясь от рифмы, переводчик автоматически отказывается и от терцины – и это еще один сюрприз, поджидающий русскоязычного читателя пезаровского перевода. В самом деле, в сознании и отечественных читателей, и критиков терцина настолько прочно ассоциируется с «Комедией», что представить перевод поэмы без нее почти невозможно. Вот что пишет, например, о переводе Пезара Е.Г. Эткинд:

Пезар в принципе против рифмы, на его взгляд, она вводит лишнюю паузу. Очень странный подход применительно к «Божественной Комедии»: я уже говорил, что в данном случае рифма не просто звуковое украшение, она не «эхо», она – принцип организации, мотор не-

прерывного движения. Несмотря на все красоты текста Пезара, богатый вкус его архаизирующего стиля, твердого ритма его 10-сложника (хотя это 10-сложник, прошедший опыт александрийского стиха), стиль Данте, с его тройными рифмами, развертывающими гирлянду терцин, не передан <...>. В том, что касается «Божественной Комедии», белый стих явно недостаточен для возведения готического здания поэмы <...>. И почему отказываться от рифмы? Французская поэзия в XIX в. разработала великолепную технику терцины: у Т. Готье, Виньи, де Лиля, Эредиа мы находим терцины, виртуозность которых ни в чем не уступает итальянским <...>. Ничто не препятствует тому, чтобы переводить Данте с точным соблюдением используемой им в «Комедии» формы: ничто, кроме непреодолимой и досадной привычки, а также недостатка веры в возможности собственного языка (перевод наш. – Е.М.)⁷.

Впрочем, даже скромная по европейским меркам история русских переводов «Божественной Комедии» свидетельствует о том, что понятие «формальной аутентичности» допускает разные толкования. Достаточно вспомнить недавние споры вокруг перевода А.А. Илюшина, первого русского переводчика, сумевшего перевести полный текст «Комедии» (более 14 000 строк) силлабическими стихами. Критики Илюшина, как известно, разделились на тех, кто, как и он сам, считал силлабический стих наиболее «аутентичным» для передачи итальянского *endecasillabo*, и тех, кто полагал, что русская «Комедия» должна переводиться пятистопным ямбом.

Кроме того, само понятие формальной или иной другой «аутентичности» выводит из поля обсуждения активную роль переводчика и его присутствие, часто незаметное для читателя, в переведенном тексте. А ведь, как напоминает Тео Херманс, едва ли не самым главным вопросом современных *translation studies* является следующий: чей голос мы слышим, читая переведенный с другого языка текст?⁸ Правомерно ли считать, как это делали раньше, что, выполнив техническую работу по переносу авторского текста на другой язык, переводчик исчезает, не оставляя следов своего присутствия в переведенном тексте? Или же, как полагает Херманс, представления о прозрачности и моногlossии

перевода иллюзорны – любой переведенный текст многоголосен, так как наряду с голосами автора/повествователя он содержит незаметные неискушенному взгляду, но от этого не менее реальные следы присутствия автора перевода. Традиционный анализ перевода в категориях *эквивалентный / аутентичный / точный vs неточный / вольный* по определению не может включить в поле своего зрения это невидимое присутствие.

Нам уже приходилось подробно писать о достоинствах часто и на наш взгляд несправедливо критикуемого пезаровского перевода «Божественной Комедии», поэтому в данном тексте речь пойдет лишь о нескольких конкретных примерах его работы с текстом Данте. Традиционно отождествляемый теоретиками перевода с позитивистской филологической традицией XIX в.⁹, Пезар, как мы попытались показать ранее, в действительности во многих отношениях близок современным западноевропейским теоретикам *translation studies* и, в частности, некоторым идеям Антуана Бермана, одного из столпов современной французской теории перевода. В своей работе Берман ратует за так называемый буквализм, понимаемый как работа над *буквой*, телесной оболочкой слова, его физическим присутствием в тексте, которые для него важнее, нежели механическое воспроизведение формальных признаков источника. *Буквальный* перевод, по мнению Бермана, совсем не равен *дословному* переводу. Речь идет, ни больше, ни меньше, о новой переводческой этике, тесно связанной с философской герменевтикой, одним из теоретиков которой во Франции был сам Берман.

Помимо самостоятельного интереса, который, по нашему мнению, представляет собой переводческий опыт А. Пезара, весьма поучительными (а иногда – поразительно «остраивающими») оказываются попытки компаративного сравнения его перевода «Комедии» с тремя русскими переводами поэмы, появившимися в XX в., – речь идет о текстах М. Лозинского, В. Маранцмана и А. Илюшина. В сопоставлении с инокультурной переводческой традицией эти три весьма отличающиеся и по концепции, и по идеологии перевода выявляют определенное единство подходов и наглядно демонстрируют идеологические и эпистемологические различия между «западной» и «отечественной» переводческими

Méliot, 1908	Alors, <i>ne sachant ce que je voulais</i> , Je m'arrêtai à l'entrée de cette côte obscure...
Илюшин	Как тот, кто в чем-то вдруг <i>разубедится</i> И, новым мыслям дав полную волю, Уж к прежнему не хочет возвратиться...
Маранцман	Как тот, кто предан был желаньям шумным, А после к ним <i>охоту потерял</i> И снова мыслям отдался разумным...

Некоторые французские переводчики (Ратисбон, Ламеннэ), как видим, пытаются передать игру слов оригинала. Что же до русских переводов, в них она полностью утеряна. А вместе с ней, похоже, утеряна и ритмическая легкость – достаточно сравнить терцину, построенную у Данте почти на одних двусложниках, с тяжеловатой поступью илюшинских строк. Одно слово *разубедится* (отметим все же привативный префикс *раз-*, функция которого в тексте Данте явно не ускользнула от внимания переводчика) содержит столько же слогов, сколько вся дантова формула *disvuol cio che volle*.

Пезар, таким образом, одновременно остается близок к тексту оригинала и *остраняет* свой перевод, не давая читателю наивно отождествить голос переводчика с голосом повествователя в тексте. На его фоне становится понятен *одомашнивающий* характер переводческих решений его коллег, тексты которых, взятые изолированно, подобного впечатления бы у читателя не создали.

Чтобы подбодрить своего подопечного, Вергилий пускается в рассказ о порученной ему небесными покровительницами Данте миссии и о той, по чьей просьбе он поспешил на встречу с ним, Беатриче. Ее слова, обращенные к Вергилию, переданы прямой речью. Диалог Беатриче-Вергилий достоин отдельного комментария, поскольку Данте в нем прибегает к риторике, стилистике и образности собственных текстов периода *stil novo* и даже более ранних, достильновистских произведений, несущих отпечаток «куртуазной» поэтики (см. vv. 58 и 98)¹². Остановимся подробнее

лишь на одном примере. Сияющие как звезды глаза (*Lucevan li occhi suoi più che la stella*, Inf. II, 55) – один из устойчивых атрибутов *донны* уже в поэтике разработанного в рамках сицилийско-тосканской школы жанра *laude*. Выражение *occhi lucenti* можно найти у Гвидо Гвиницелли, отца-основателя стильновизма¹³, варианты того же топоса – у Г. Кавальканти¹⁴ и других поэтов *duecento*. Отзвуки данной топики встречаются еще у Петрарки¹⁵. Сам Данте неоднократно прибегает к этой метафоре в «Новой Жизни», и Пезар, переведший для издательства «Галлимар» все его сочинения, помнит об этом:

VN III, 11	Pézard
del tempo che onne stella n'è <i>lucente</i>	du temps où vont <i>luisant</i> toutes étoiles

Inf. II, 55	
<i>Lucevan li occhi suoi più che la stella</i>	<i>Luisant</i> furent ses yeux plus que l'étoile

Сохраненные интертекстуальные переключки с другими текстами Данте не только напоминают читателю о более широком поэтическом контексте, на фоне которого следует оценивать «Комедию», но и выявляют внутреннюю связность в его творчестве, предстающем как единый макротекст, части которого внутренне связаны¹⁶.

Приведенный пример – далеко не единственное свидетельство скрупулезного отношения Пезара к «букве» поэмы. Дантоведы хорошо знают, что монолог Франчески из пятой песни первой кантики содержит текстуальные и идейные переключки со знаменитой канцоной Гвидо Гвиницелли *Al cor gentil reppaira sempre amore*¹⁷. Текст Данте местами имеет характер почти цитаты:

Guinizelli:	Dante:
<i>Al cor gentil reppaira sempre amore</i>	<i>Amor, qu'al cor gentil ratto</i>
v. 1	s'apprende
<i>Foco d'amore in gentil cor s'aprende</i>	(Inf. V, 100) ¹⁸
v. 11	

Cor gentil и *amor* – ключевые термины стильновистской философии любви, именно у поэтов *stil novo* превратившиеся в

взаимозаменяемые синонимы. Эта связка встречается у Г. Кавальканти (XVII), у Чино да Пистойя, у самого Данте в «Новой Жизни» и «Комедии». Казалось бы, ссылки в Inf. V на канцону Гвиницелли совершенно естественны, поскольку влияние болонского поэта на творчество поэтов *stil novo* и лично Данте уже неоднократно отмечалось¹⁹. В то же время их присутствие в «Комедии», равно как и присутствие в ней элементов поэтики сицилийской школы, проливает новый свет на характер поэтической эволюции Данте. Например, оно демонстрирует условность любой попытки выделить в этой эволюции четкие хронологические периоды – «достильновистский», «стильновистский», «постильновистский» и т. д.²⁰

По наблюдению Микеланджело Пиконе, Данте вводит ключевые метафоры канцоны Гвиницелли (*fuoco d'amore, gentil cor*) в стратегически важные места каждой из трех кантик поэмы, словно фиксируя постепенное развитие в ней философии любви²¹. В «Inferno» этим стратегическим местом является пятая песня. Ее смысловое «ядро» составляют три терцины из рассказа Франчески, начинающиеся анафорой *Amor* (Inf. V, 100-108). И, разумеется, совершенно не случайно то, что вспоминая историю любви с Паоло, Франческа прибегает к «гвиницеллиеву коду» стильновизма:

Inf. V, 100-102

<i>Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,</i>	Любовь сжигает нежные сердца,
<i>prese costui de la bella persona</i>	И он пленился телом несравнимым,
<i>che mi fu tolta; e 'l modo ancor</i>	Погубленным так страшно
<i>m'offende.</i>	в час конца.

Удивительно, но французские переводчики «Комедии» не особенно старались сохранить следы присутствия Гвиницелли в тексте пятой песни «Inferno»:

Artaud de Montor, 1811–1813: L'amour qui enflame si vite une *âme noble*
 Deschamps, 1829: Amour qui se prend vite au *coeur gentil et tendre*
 Calernat de Lafayette, 1835: Amour qui se prend raide au feu d'une *belle âme*

Lamennais, 1855: l'amour qui vite s'impare d'un *coeur tendre*
 Ratisbonne, 1852: amour dont un *coeur noble* a peine à se défendre
 Perrodil, 1862 : Comme à l'amour *l'amour vraie* vous convie!
 Jubert, 1870: Amour, de qui tout *coeur noble* est rempli
 Méliot, 1908: L'amour qui s'empare si vite d'un *coeur généreux*

Перевод данного стиха Пезаром представляет собой редкое исключение из общего правила:

Amour qui tôt s'inflamme en gentil coeur

Но вернемся ко второй песне первой кантики. Во втором из диалогов Inf. II Беатриче, *donna gentilissima* «Новой Жизни», обращается к Вергилию на языке, в котором есть элементы куртуазной поэзии сицилийско-тосканской школы и провансальских трубадуров, – чего стоит одна приветственная формула *O anima cortese Mantoana* (*О мантуанца чистая душа* – так переводит Лозинский. В оригинале речь идет о душе куртуазной)²². Беспокоясь о судьбе своего подопечного (Данте), она призывает Вергилия поспешить ему на помощь:

Inf II, 67-69

<i>Or movi, e con la tua parola ornata</i>	Иди к нему и красотой слова
<i>e con cio c'ha mestieri al suo campare,</i>	И всем, чем только можно, пособя,
<i>l'aiuta si ch'i' ne sia consolata.</i>	Спаси его, и я утешусь снова.
	(курсив наш. – Е.М.)

Parola ornata совсем не случайно упоминается в этом месте текста как инструмент спасения. Способность трогать человеческое сердце, направлять его на истинный путь – одно из главных для Данте этических достоинств как поэзии, так и философии²³. Вся характеристика Вергилия в гл. I–II строится на параллелизме двух эпитетов морально-этического характера *ornata* – *onesto*, красота и достоинство, благородство. Эпитет *onesto* и однокоренные с ним формы красной нитью проходят через обе песни. Вот Данте обращается к только что узанному им Вергилию:

Перевод Пезара тоньше: кое-где отступая от дословности, он создает историческую дистанцию между читателем и текстом (архаизм *bel écrire* вместо *lo bello stilo; livre*, и все средневековые, а также характерно дантовы, обертоны данного термина, вместо *volume*), предлагает более поэтический вариант (*vif amour*, пылкая, активная, деятельная любовь, вместо *grande amore*). Перевод Риссе более банален и стилистически сглажен, он в большей степени ассимилирует текст Данте, подгоняя его под требования родного языка (сравним, например, то, как оба переводчика передают *vagliami*). Но в том, что касается расположения повторяющегося *onore* внутри двух смежных терцин, переводчица даже более последовательна, чем старший коллега.

Для сравнения возьмем несколько русских переводов, полностью отвечающих формальным требованиям, предъявляемым к поэтическому переводу Е. Эткиндром²⁵, – они выполнены рифмованным стихом, терциной, что свидетельствует о стремлении переводчиков воссоздать не только «содержание», но и итальянскую «форму» оригинала:

М. Лозинский

I, 82-87

О *честь* и светоч всех певцов земли,
уважь любовь и труд неутомимый,
что в свиток твой мне вникнуть помогли!

Ты мой учитель, мой пример любимый;
Лишь ты один в наследье мне вручил
Прекрасный слог, везде перевозносимый.

II, 67-69

Иди к нему и *красотою слова*
И всем, чем только можно, пособи,
Спаси его, и я утешусь снова.

II, 112-114

Сошла сюда с блаженных ступеней,
Твоей вверяясь речи достохвальной,
Дарящей *честь* тебе и внявшим ей.

А. Илюшин

I, 82-87

О свет и слава поэтов, премногой
К твоим твореньям проникнись любовью,
Я изучать их *честью* счел высокой.

Учитель, мастер! Я себя готовлю
К тому, в чем частью преуспел: чтоб стих мой
Твоих стихов был родствен краснословью.

II, 67-69

Спешу к нему, и *мудрых слов елею*
И всем, чем можешь, поддержи его ты.
Утешь, спаси, будь ему добродеем.

II, 112-114

По зову сердца, услышав слова те,
к тебе, чья речь столь многих хвал достойна,
что *честь* тебе и тем, кто избран внять ей!

В. Маранцман

I, 82-87

Других поэтов светоч и герой!
Опорой мне в работе неустанной
была любовь, что стих искала твой.

Учитель мой, творец мой долгожданный!
Прекрасный стиль я взял в твоих стихах,
меня он славой наделил желанной.

II, 67-69

Слов даровитых у тебя немало.
Иди его спасение добыть.
Мне б эта помощь утешеньем стала.

II, 112-114

Скамью покинув, я сошла сюда,
твоей доверяясь *благородной* речи,
которая всегда *честна* была.

Это не мешает им, тем не менее, серьезно отклониться от текста Данте, о чем можно судить даже по цепочкам ключевых слов:

М. Лозинский:

честь – везде превозносимый – красота – достохвальной – честь

А. Илюшин:

слава – честью – мудрых – достойная хвал – честь

В. Маранцман:

герой – славой – даровитых – благородной – честна

Можно спорить о сравнительных достоинствах и недостатках данных переводов, однако совершенно очевидно одно: применительно к ним трудно говорить о «точности», что бы под этим ни понималось. Система лексико-фонетических переключек не соблюдена ни одним из трех переводчиков. Практически все так или иначе переделывают итальянский стих в соответствии с синтаксисом русской фразы. Никто не передает императивную форму *vagliami*²⁶.

По-видимому, мы имеем дело с тем случаем, когда механическое воспроизведение стихотворной техники и формы само по себе дает иллюзию некоей содержательности. Терцина в русских переводах играет роль культурного маркера «итальянскости», становится самодовлеющей. Помимо нее ничто в данных переводах не указывает на итальянское происхождение «Комедии» или особенности стиля Данте. Более того, сравнивая русские тексты «Комедии» между собой, трудно догадаться, что они являются переводами, тем более – переводами одного и того же оригинала. Тексты Пезара и Риссе на их фоне выглядят почти подстрочниками.

Нам представляется, что процитированные русские переводы достаточно красноречиво свидетельствуют о том, что абсолютизировать терцину в качестве краеугольного камня «Комедии», как это делал Е. Эткинд, как минимум очень субъективно, равно как и сводить саму терцину лишь к схеме рифмовки. Тем более что, как показывают современные исследования²⁷, специфика стиха «Комедии» определяется не столько рифмовкой, сколько особенностями распределения стихового материала внутри мини-строфы, каковой некоторые стиховеды считают терцину.

Иначе говоря, она определяется характером синтаксических связей между стихами, использованием приемов, «ускоряющих» или «замедляющих» ритм (например, при помощи разбивающих синтагму вставных элементов), преобладанием подчинительных связей между вторым и третьим стихом. А также известной любовью Данте к придаточным относительным предложениям, придающим его речи характер сентенции, как в следующем примере:

Par. XXIV, 89-90

Apresso uscì de la luce profonda
che li splendeva : «Questa cara gioia
sopra la quale ogne virtù si fonda
onde ti venne?»

(И затем раздалось из глубины света,
Который там сияет: «Эту драгоценность,
На которой основана вся добродетель,
Где ты обрел?»)

(перевод наш. – Е.М.)²⁸

Отстаивая принцип «переводить стихи стихами» как необходимое условие для достижения «эквивалентности» перевода источнику, Эткинд отстаивает ту форму адаптации переводимого текста, которая принята в доминирующей переводческой идеологии его собственной культуры²⁹. Как выясняется при сопоставлении с переводческой практикой других стран, защищаемые им принципы перевода отнюдь не универсальны, а культурно и исторически обусловлены. Приведенные выше примеры свидетельствуют о том, что даже переводы, обладающие высоким коэффициентом «точности» (например, перевод М. Лозинского), конструируют очень «домашние» представления о «Божественной Комедии», рассчитанные в первую очередь на внутреннее потребление и созданные с учетом культурной повестки принимающей системы. Во Франции, где, к слову, переводческая традиция «Комедии» намного богаче (33 перевода только в XIX в.), воспроизведение формальных аспектов перевода (терцина, размер) играет гораздо менее важную роль, чем у русских перевод-

чиков. И это тоже связано с особенностями внутренней культурной ситуации, а именно с начавшимся еще в XIX в. кризисе французского метрического стиха, утратившего доминирующий статус внутри системы французского стихосложения³⁰.

- 1 Venuti L. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. L.; N.Y., 1995.
- 2 The aim of translation is to bring back a cultural other as the same, the recognizable, even the familiar; and this aim always risks a wholesale domestication of the foreign text, often in highly self-conscious projects, where translation serves an imperialist appropriation of foreign cultures for domestic agendas, cultural, economic, political (*Venuti L. Translation as cultural politics: régimes of domestication in English // Critical Readings in Translation Studies / Ed. M. Baker. L.; N.Y., 2010. P. 68*).
- 3 См., например: «<...> insofar as foreignizing translation seeks to restrain the ethnocentric violence of translation, it is highly desirable today <...>. Foreignizing translation in English can be a form of resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism, in the interests of democratic geopolitical relations» (*Venuti L. The Translator's Invisibility. P. 20*).
- 4 *Sturrock J. Writing between the lines: the language of translation // Critical Readings in Translation Studies. P. 51–64*.
- 5 *Ibid.*
- 6 *Dante. Oeuvres complètes / Traduction et comment. par A. Pézard. P., 1965*.
- 7 *Etkind E. Un art en crise: essai de poétique de la traduction poétique. Lausanne, 1982. P. 230*.
- 8 *Hermans T. The Translator's voice in translated narrative // Critical Readings in Translation Studies. P. 195–212*.
- 9 См.: *Berman A. Pour une critique des traductions: John Donne. P., 1995. P. 252*.
- 10 Кроме особо оговоренных случаев, все русские цитаты из «Божественной Комедии» Данте даны в переводе М. Лозинского.
- 11 В начале XVII в. французская Академия отрицала существование глагола: «*Dévoloir* ne s'est point établi dans notre langue; c'est un mot factice qu'il faut éviter» (Цит. по: *Littre. Dictionnaire de la langue française. P., 1863–1872*). Впрочем, сам Литтрэ считал глагол действительно существовавшим: «*L'Académie se trompe; dévoloir n'est pas un mot factice; il est aussi ancien que la langue*» (*Ibid.*). В подтверждение своих слов Литтрэ цитирует тексты Бенуа де Сен-Мора (XII в.), Жана де Мэна (XIII в.) и Фруассара (XIV в.). Согласно с Литтрэ и авторы *Philologie française ou dictionnaire étymologique, critique, historique, anecdotique, littéraire (P., 1831. P. 362)*.
- 12 Теодолinda Баролини пишет о «*due canti improntati al mondo cortese, 'Inferno' II e 'Inferno' V*» (*Barolini T. Saggio di un nuovo commento alle «Rime» di Dante // Dante: Rivista internazionale di studi danteschi. 2004. N 1. P. 26.*). В

- частности, Баролини устанавливает лексико-тематическую связь между Inf. II и канцонной «*La dispietata mente*», которую относит к юношеским сочинениям Данте из-за присутствия в ней достильновистских элементов – так называемых куртуазных акцентов (*accenti cortesi*). По мнению исследовательницы, ст. 15–16 канцоны, «*cor che tanto v'ama, / poi sol da voi le soccorso attende*», будут резюмированы в Inf. II, 104: «*chè non soccorri quei che t'amo tanto*». Аналогичным образом, по нашему мнению, стихи «*O anima cortese man-toana*» (Inf. II, 58) и «*Or ha bisogno il tuo fedele*» (Inf. II, 98) явно отсылают к куртуазной парадигме любви как рыцарского служения даме.
- 13 См. сонет «*Vedut'ho la lucente*» (VII), v. 6: *occhi lucenti*.
 - 14 См.: *vide uscire*
degli occhi vostri un lume di merzede (XXII)
Io veggio che negli occhi suoi risplende
una virtù d'amor tanto gentile (XXV)
Veggio negli occhi de la donna mia
un lume pien di spiriti d'amore (XXVI)
 - 15 См.: *e 'l vago lume oltra misura ardea*
di quei begli occhi, ch'or ne son si scarsi (XC)
 - 16 В русских переводах эти стильновизмы рискуют не быть прочитанными (по объективным причинам: ни стильновизма, ни куртуазной поэзии русская средневековая литература не знала). *Был взор ее звезде подобен ясной* – так переводит интересующий нас стих М. Лозинский. *Ясная звезда и сияющая звезда* принадлежат к разным ассоциативным рядам и разной топике.
 - 17 Гвиницелли упоминается в сочинениях Данте много раз, всегда в сопровождении выразительных эпитетов: *saggio (Vita nova XX), quell nobile Guido Guinizelli (Convivio IV XX 3), maximus Guido (De vulgari I XV 6), il padre (Purg. XXVI 98)*.
 - 18 См. также в «*Vita Nova*»: *Amore e 'l cor gentil sono una cosa (VN XX, 3)*.
 - 19 См., например, у П. Борса: «<...> основные темы Данте 'стильновиста' уже присутствовали и были подробно разработаны в творчестве Гвидо, в частности в канцоне «*Al cor gentil*» и сонетах «*Vedut'ho*» и «*Io voglio del ver*» <...> Гвиницелли был предшественником стильновистов также в том, что культивировал, параллельно с серьезной любовной лирикой, комико-реалистический регистр <...> кроме того, он передал Кавальканти и Данте фундаментальные теоретические завоевания, такие как интроспекция (*il richiamo al interiorita*) и обращение к философской спекуляции и доктрине, воспринятой не как абстрактный интеллектуализм, а как необходимый инструмент познания» (*Borsa P. La nuova poesia di Guido Guinizelli. Fiesole, 2007; см. сноску 21 на с. 19*). См. также у В. Молета: «<...> очевидно, что между серединой 1270-х и началом 1280-х лирика и природная образность поздней поэзии Гвиницелли уступили первенство напряженной, драматической интроспекции, присущей стиху Кавальканти; очевидно также и то, что Данты испытал влияние каждого из них в определенные моменты своего раннего творчества, подражая сначала

- стилю Кавальканти, а затем переняв некоторые темы, намеченные у Гвиницелли» (*Moleta V. Guinizzelli in Dante. Roma, 1980. P. 9*).
- 20 Дантоведы отмечают, что стилистико-тематические особенности лирических произведений Данте не могут рассматриваться как достаточное основание для уточнения хронологии их написания. Данте, судя по всему, было свойственно ретроспективное обращение к ранее оставленной «манере». К нему в полной мере можно отнести следующее замечание Г. Горни о попытках хронологического упорядочения стихов Г. Гвиницелли: «<...> по моему мнению, методологически неприемлемо всякое диахроническое заключение о поэзии Гвиницелли, которому, как и любому другому эклектичному и полиморфному автору, свойственна идеальная синхрония регистров, и [к которому] применим, хотя бы в теории, принцип обратимости опыта» (*Gorni G. Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti. Firenze, 1989. P. 27*).
- 21 *Picone M. Guinizzelli nel Paradiso // Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento, Atti del Convegno di studi, Padova-Monselice, 10-12 maggio 2002 / A cura di Furio Brugnolo e Gianfelice Peron. Padova, 2004. P. 345.*
- 22 В «Canzoniere» Гвиттоне д'Ареццо [<http://www.intratext.com/IXT/ITA1843/>] мы выявили для *cortese* и *cortesia* достаточно высокую для знаменательных слов частоту употребления – 12. Другие часто употребляемые слова: *amor* – 47, *donna* – 46, *gioia* – 27, *cor* – 19, *core* – 17, *amore* – 17, *amar* – 13, *amare* – 12, *piacere* – 10, *onore* – 10, *tormento* – 4, *piacimento* – 2, *mente* – 2, *gentil* – 1, *occhi* – 1. Для сравнения, в «Rime» Данте [http://www.intratext.com/IXT/ITA0878/_FA3.HTM] статистика следующая: *occhi* – 65, *mente* – 33, *gentil* – 23, *piacer* – 16, *gentile* – 11, *piacere* – 9, *cortesia* – 7, *onore* – 6, *cortese* – 4, *tormento* – 3, *gioia* – 2, *piacimento* – 1, *meraviglia* – 1. В «Rime» Г. Кавальканти: *cortesia* – 4, *cortese* – 1, *cortesemente* – 1, *cor/core* – 86, *occhi* – 38, *mente* – 27, *gentil/gentile* – 20, *piacere* – 8, *gioia* – 5, *piacer* – 4, *onore* – 4, *servir* – 4, *piacimento* – 2, *tormento* – 2. У поэтов *stil novo*, как видим, заметно падает частотность употребления *cortesia* и производных от него слов, а также всей лексики, связанной с куртуазной философией любви как рыцарского служения даме. В то же время взлетает вверх частота использования таких ключевых для стильновизма слов, как *mente*, *gentil*, *occhi*. Любопытно, что данная статистика отражает идейные различия в концепциях любви у Данте и Кавальканти. Иррациональная губительная страсть, какой мыслит любовь Кавальканти, объясняет то, что на лексическом уровне *сердце*, *core* встречается почти в три раза чаще, чем *разум*, *mente*. Данте, несмотря на неоднозначность некоторых его высказываний о природе любовного чувства, в «Комедии», как известно, осудил тех, «che la ragion sommettono al talento» (Inf. V, 39), «кто предал разум власти вождельный».
- 23 См. об этом: *Trovato M. Dante's poetics of «Honestum». The difference: «parlare onesto» and «parola ornate» // Quaderni d'italianistica. Vol. XVII. N 2. 1996. P. 5–35.*
- 24 Курсив мой. – Е.М.
- 25 *Etkind E. Un art en crise: essai de poétique de la traduction poétique. Lausanne, 1982.*
- 26 Тем не менее в рецензии на перевод В. Маранцмана М.Л. Гаспаров особо отмечает высокую степень его точности. По подсчетам Гаспарова, коэффициенты точности и вольности перевода для песни I «Ада» у Маранцмана составляют 77 и 33%, для песни XXX – 79 и 28%. «Другими словами, – пишет Гаспаров, – можно с уверенностью сказать, что новый перевод ровно настолько же точен, как старый (М. Лозинского. – Е.М.)» (*Данте Алигьери. Божественная Комедия: Ад. Чистилище. Рай / Пер. с итальянского В. Маранцмана. СПб., 2006. С. 8*). Отметим, что 77–79% точности – это очень высокий показатель для перевода такой твердой формы, как терцина. Впрочем, наши собственные подсчеты, осуществленные на материале шести песен «Ада» (V, X, XV, XX, XV, XXX), выявили другую картину: Лозинский – 49,3 и 32,7%, Маранцман – 42,3 и 41,8%. Согласно нашим данным, коэффициенты точности и вольности у Маранцмана почти одинаковы, что не позволяет говорить о том, что его перевод «ровно настолько же точен, как старый».
- 27 *Beltrami P. Metrica, poetica, metrica dantesca. Pisa, 1981.*
- 28 См. у Лозинского: «Опять, вещая, голос издала / глубь света: “Этот бисер всех дороже, / Рождающий все добрые дела, / Где ты обрел?”».
- 29 С известной долей условности обозначим ее «русская и советская школа перевода». Речь идет именно о доминирующем подходе к переводу, потому что «русская школа перевода» сама по себе явление тоже неоднородное.
- 30 См. об этом нашу статью «“Un art en crise” (1982) Е. Эткинды и вопросы поэтического перевода: к 30-летию выхода книги» (Вестник МГУ. Серия 22: Теория перевода. Москва, 2012. № 3. С. 16–25).