

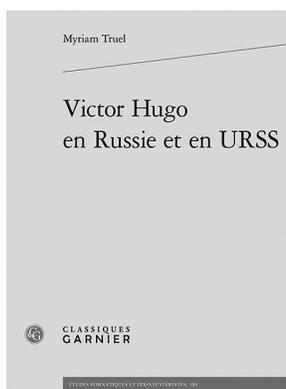
## Гюго в наморднике

DOI: 10.53953/08696365\_2022\_173\_1\_368

### Truel M. Victor Hugo en Russie et en URSS.

P.: Classiques Garnier, 2021. — 488 p. — (Études romantiques et dix-neuviémistes sous la direction de P. Glaudes et É. Reverzy. T. 109. Série *Hugo* dirigée par C. Millet. T. 3).

Исследовать восприятие творчества того или иного писателя за пределами его родной страны — дело всегда полезное, но рассказ о результатах такого исследования далеко не всегда выходит увлекательным. Слишком велик соблазн ограничиться занудным перечислением: в этом году выпустили то-то, в следующем перевели то-то, и так много страниц подряд, особенно если описываемого автора переводили щедро и часто. Монография Мириам Трюэль «Виктор Гюго в России и Советском Союзе» совершенно не такова; это книга, где факты обретают смысл в свете концептуального истолкования. Конечно, задачу Трюэль облегчало то, что собственно библиографическая работа была частично выполнена более чем полвека назад: в 1953 г. вышла «Библиография русских переводов произведений Виктора Гюго» под редакцией Ю. Данилина, которую Трюэль оценивает очень высоко в смысле полноты представленного материала (и очень низко в смысле истолкования этого материала). Однако с 1953 г. прошло немало времени, так что кое-что к этой библиографии, конечно, пришлось прибавить — хотя, как выясняется, не так много, как можно было бы ожидать.



Книга начинается с эпитафии из трактата Гюго «Вильям Шекспир»: «Нужно опасаться случаев бешенства, то есть произведений гениев. <...> Это опасно: все равно что встретить Шекспира без намордника. Шекспир без намордника — это предлагаемый читателям новый перевод»<sup>1</sup>. Весь заряд иронии, который содержится в этом эпитафии, можно осознать только прочтя книгу Трюэль до конца. Ведь она рассказывает о том, как русские переводчики и перелазгатели Гюго в меру своих сил «боролись против бешенства» и старательно надевали на Гюго намордник — когда политический, когда стилистический, а порой и тот, и другой разом.

С самого начала Трюэль четко определяет свою задачу — не просто рассказать о том, какие произведения Гюго переводились в России или что русские критики писали о Гюго, а определить, что такое «русский Гюго» и чем он отличается от Гюго французского.

В разные периоды этот «русский Гюго» был разным. В первый период (1830—1880) это «модный писатель, единодушная оценка которого еще не сложилась» (название первой части книги). Во второй (1880—1910) — «классик для всех слоев

1 Гюго В. Собр. соч.: В 15 т. М.: ГИХЛ, 1956. Т. 14. С. 274; пер. А. Тетеревниковой с исправлениями. Новый перевод Шекспира, который имеет в виду Гюго, был выпущен его сыном Франсуа-Виктором.

общества» (соответственно название второй части). В третий период (1920-е гг.), которому посвящена третья часть, носящая название «Новое/старое прочтение Гюго после революции», Гюго постепенно получает почетный статус «революционного романтика», обеспечивающий ему место в советском литературном пантеоне. Это место окончательно закрепляется за Гюго в последний период, длящийся с 1930-х гг. до наших дней; об этом «Рождении мифа» идет речь в последней, четвертой части.

Одна из сквозных тем книги, к которой Трюэль постоянно возвращается и на которой настаивает, — спор с советскими исследователями, которые всегда рисовали черно-белую картину: до 1917 г. переводы Гюго становились жертвами цензурных преследований из-за прогрессивных воззрений автора; после революции с этим покончили. Трюэль на многочисленных примерах показывает, насколько этот тезис неточен и даже лукав. Например, роман «Отверженные» в самом деле был запрещен цензурой в 1860-х гг., а затем в 1880 г., однако запрещение публикации нового перевода в воскресном приложении к журналу «Новое время» не мешало Суворину через два года выпустить перевод отдельной книгой, да и журнальная публикация вовсе не была прервана, просто воскресное приложение сменило название. Об отдельном издании романа И. Айзеншток, автор статьи «Французские писатели в оценках царской цензуры» (1939), сообщает, а о продолжении журнальной публикации умалчивает. Вообще, как показывает Трюэль, политическая цензура в отношении Гюго в дореволюционной России действовала избирательно и вовсе не слишком свирепо<sup>2</sup>; гораздо более постоянным и сильным было действие другой «цензуры» — эстетической; именно из-за нее тексты Гюго в переводах подвергались сокращениям, сглаживанию «странностей» стиля, «рационализации метафор» и прочим операциям, лишавшим французского писателя большей части его своеобразия.

Еще одна особенность «русского Гюго»: он прежде всего романист; драматургия и поэзия, не говоря уже о публицистике, всегда остаются на втором плане и меньше интересуют переводчиков и издателей (хотя деятели русского театра не пренебрегали мелодраматическими мотивами прозы Гюго — отсюда, например, постановки в Петербурге в 1847 г. оперы «Эсмеральда», а в 1848-м — одноименного балета). Но романы в их первоизданном виде кажутся слишком громоздкими, полными «ненужных» отступлений. Издателей и читателей привлекают в первую очередь остросюжетные истории, поэтому, пренебрегая своеобразием эстетики Гюго, у которого философские отступления являются органической частью повествования, переводчики второй половины XIX в. перекомпоновывают текст, расставляя главы в более логическом порядке, выбрасывают слишком пространные рассуждения — одним словом, стремятся превратить Гюго в Поля де Кока или Понсона дю Террая. То же самое упрощение производится на только на макроуровне (текст в целом), но и на уровне отдельных фраз: синтаксис Гюго, зачастую намеренно неправильный, в переводе выправляется, а оригинальные образы превращаются в банальные. Например, фраза оригинала, в дословном переводе звучащая — очень

2 Между прочим, применительно к первой половине XIX в., о которой Трюэль вообще говорит довольно скупо, отсылая читателей к подробной работе Герты Ахингер (*Achinger G. Victor Hugo in der Literatur der Puskizeit (1823—1840). Köln; Wien, 1991*), этот тезис можно было бы подтвердить ссылкой на книгу «Общий алфавитный список книг на французском языке, запрещенным иностранною ценсурою для публики и безусловно с 1815 по 1853 г. включительно» (СПб., 1855. С. 172), где запрещенными значатся всего два произведения Гюго: «Наполеон Малый» запрещен безусловно в 1853 г., а «Луcreция Борджиа» для публики (гораздо более мягкий запрет) — в 1850-м!

странно и вызывающе — как «Смерть есть прекращение, которое не щадит не единого члена» в переводе журнала «Дело» передана банальным утверждением «Смерть не делает ни для кого исключения» (кстати отмечу опечатку: цитируемый фрагмент романа напечатан не в девятом, как сказано в книге Трюэль, а в седьмом номере за 1869 г.). Поскольку наследие Гюго огромно и в пределах одной, даже весьма объемистой, монографии проанализировать все многочисленные переводы в подробностях невозможно, Трюэль выбирает в каждом из больших романов несколько характерных фрагментов и «протягивает» их разбор через всю книгу, показывая, как на каждом историческом этапе тот или иной переводчик справлялся с трудностями перевода или чаще пасовал перед ними. (Правда, каким именно образом передавать по-русски «неправильности» Гюго — большой и трудный вопрос, но решать его, разумеется, не дело французской исследовательницы.)

Здесь нужно сделать отступление о переводах и о том, как они цитируются в книге Трюэль. Дело в том, что книга эта обращена исключительно к французскому читателю; отсюда подробные экскурсы в особенности книжного дела в России в конце XIX в. и в СССР в 1920-е гг. или не менее подробный рассказ о становлении теории социалистического реализма и делении романтизма на прогрессивный и реакционный. Отсюда же и принятый способ цитирования переводов. Если бы Трюэль обращалась к русскому читателю, знающему французский, естественно было бы давать фрагменты русских переводов рядом с французскими оригиналами. Но рассчитывать, что среди французских читателей найдется много таких, которые способны разобраться в русских текстах, оснований нет. Поэтому Трюэль пришлось в каждом случае как можно точнее переводить цитату из русского издания Гюго на французский — и уже этот свой перевод сопоставлять с «натуральным» Гюго. Возможно, если бы речь шла о тончайших нюансах, этот способ был бы обречен на неудачу. Но переводчики Гюго вплоть до середины XX в. обходились с ним так вольно, что разница не пропадает и при подобном «обратном переводе». Хотя, конечно, читателю русскому очень не хватает русских цитат по-русски. Еще одна особенность обращения Трюэль с русским материалом: она последовательно переводит все названия газет и журналов, хотя в скобках непременно приводит их же в транскрипции. Мне было особенно приятно это увидеть, поскольку я сама стараюсь так же поступать с названиями французских газет и журналов. Хотя, конечно, поначалу превращение привычного русского «Огонька» в «*La Lueug*», а до-революционной «Нивы» — в «*La Glèbe*» удивляет, но французскому-то читателю «*La Lueug*» и «*La Glèbe*» говорят безусловно гораздо больше, чем тарабарские «*Ogonëk*» и «*Niva*». Вдобавок к книге приложен указатель периодических изданий и издательств (их названия тоже переводятся), и из него всегда можно узнать, какому русскому названию соответствует французский перевод<sup>3</sup>.

От перевода вновь возвращаюсь к содержательной части. Очень импонирует в книге Трюэль отказ от благостной картины, при которой все великие писатели непременно восхищаются друг другом. Хотя Трюэль специально не анализирует отношение Пушкина к Гюго, она несколько раз подчеркивает, что оно было скептическим и даже неприязненным. Против Гюго выступал Белинский, к нему без энтузиазма относился Горький, но в юбилейных славословиях 1952 г. (празднование 150-летия со дня рождения Гюго) советские литературоведы зачисляли и Белинского, и Горького в ряды пламенных поклонников автора «Отверженных»;

3 Пользуюсь случаем исправить ошибку в переводе названия одного из советских издательств. «Красная новь» — это, конечно, не «*Terre neuve rouge*», а «*Terres vierges rouges*», поскольку «новь» — это не «новая земля», а целина (ср. общепринятый перевод названия романа И.С. Тургенева «Новь» — «*Terres vierges*»).

причем там, где можно привести соответствующую цитату, она приводится, а где нельзя, тезис остается голословным.

Разумеется, на разных исторических этапах у Гюго было в России и множество поклонников как среди простых читателей, так и среди великих писателей. Но причины их восхищения французским автором были всякий раз глубоко различны. Одна из глав книги называется «Каждому свой Гюго». И в самом деле, если одни, как уже было сказано, выкраивали из романов Гюго развлекательные остросюжетные истории, то другие — прежде всего Достоевский и Толстой — ценили в нем «мысль христианскую и высоконравственную» (слова Достоевского из предисловия к переводу «Собора Парижской Богоматери»<sup>4</sup>). Гюго популярен и как создатель приключенческой литературы, и — с легкой руки Толстого и толстовцев — как проповедник христианских ценностей. Поэтому в конце XIX и в начале XX в. романы Гюго, с одной стороны, выходят в приложениях к иллюстрированным журналам, а с другой — в сокращенном виде или просто в виде пересказов-адаптаций активно используются в изданиях для народа, выпускаемых издательством «Посредник» как в пору его сотрудничества с И.Д. Сытиным, так и после того как толстовцы из «Посредника» и Сытин стали действовать независимо друг от друга. «Лубочного» Гюго выпускают и другие издатели; романы выходят с измененными названиями («Собор Парижской Богоматери» превращается в «Соборного звонаря», «Труженики моря» — в «Моряков») и в сильно упрощенном виде (как в сюжете, так и в стилистическом отношении), но это лишь способствует их популярности. «Упрощения» заходят так далеко, что, например, эпизод с епископом Мюриэлем и Жаном Вальжаном в начале «Отверженных» превращается под пером Льва Толстого в нравоучительный рассказ для народа «Архиерей и разбойник» с подзаголовком «Быль»; в рассказе, разумеется, не упоминаются ни Гюго, ни «Отверженные», но даже в этом случае опознать «претекст» нетрудно. И в сокращенных переводах, и тем более в адаптациях упрощению и облагораживанию подвергаются, разумеется, портреты персонажей: Фантина оказывается не падшей женщиной, а вдовой рабочего; Гаврош не ворует, не курит и не говорит на арго (передача арго вообще большая проблема; Трюэль показывает, каким камнем преткновения становится, например, практически для всех переводчиков перевод песни из повести «Последний день приговоренного к казни», что, впрочем, вовсе не удивительно: ведь песня эта написана на арго и притом с вкраплением слов, вообще не имеющих смысла).

Если в адаптациях процесс упрощения очевиден и нагляден, то в переводах, претендующих на звание полных, заметить его сложнее; тем не менее Трюэль на выразительных примерах показывает, что, хотя в начале XX в. переводы становятся немного полнее и точнее, все-таки эстетические расхождения с оригиналом

---

4 С этим переводом, кстати, в книге сохраняется некоторая неясность. Несколько раз сообщается, что Достоевский опубликовал в журнале «Время» перевод «Собора Парижской Богоматери». Слово «опубликовал», конечно, многозначное, но, учитывая, что Достоевский начал свою литературную карьеру публикацией перевода романа Бальзака «Евгения Гранде», можно подумать, будто он решил продолжить свои переводческие занятия. Однако в 1862 г. Достоевскому, разумеется, было не до переводов Гюго; он в самом деле опубликовал в журнале «Время», который издавал вместе с братом, перевод этого романа Гюго, но его перу принадлежит лишь предисловие, а перевод выполнила, судя по приходно-расходным книгам редакции, Ю.П. Померанцева, о чем сообщают комментаторы Полного собрания сочинений Достоевского в 30 томах (Л.: Наука, 1980. Т. 20. С. 272, примеч. Г.М. Фридлендера). Однако ни имени Померанцевой, ни ссылок на это издание Достоевского в книге Трюэль, к сожалению, нет.

не исчезают: переводчики по-прежнему превращают оригинальный стиль Гюго (стиль на грани правильности) в стиль тривиальный и плоский, по-прежнему не передают те случаи, когда повествователь иронически дистанцируется от своего повествования, по-прежнему нормализуют синтаксис и не воспроизводят разницу между короткими и длинными фразами, по-прежнему снабжают переводимый текст вставками «для ясности», по-прежнему упрощают частые в оригинале гроздь метафор.

Накануне революции Гюго — пусть зачастую сокращенный и адаптированный, сведенный к отдельным эпизодам из романов, в первую очередь из «Отверженных», — становится классиком настолько общепризнанным, что его сочинения печатаются с одобрения Министерства народного просвещения и/или Синода и даже попадают в школьные учебники (лишнее доказательство того, что советский тезис о Гюго, вечно гонимом царской цензурой, не более чем миф). Превращение Гюго из спорного романтического гения в абсолютного классика отражается в его портретах, которые печатаются в некоторых изданиях конца XIX — начала XX в. Гюго здесь фигура в высшей степени почтенная, старый седобородый бард. Остроумное наблюдение Трюэль: в начале «Избранных стихотворений», выпущенных в Петербурге в 1911 г., помещен рисунок художника Моншаблона (1880), где этот седобородый Гюго стоит скрестив руки на скале над морем; так вот, исследовательница усматривает в этом рисунке сходство с известной картиной Айвазовского и Решина «Прощание Пушкина с морем» (1887). Иначе говоря, Гюго тем самым как бы объявлялся вторым Пушкиным. Наконец, в 1891 г. Гюго удостоивается биографии в павленковской серии «Жизнь замечательных людей». Но этот Гюго из пантеона классиков не совсем тот, какого знают французские читатели; стилистическое новаторство писателя русской дореволюционной публике остается известно в очень малой степени. Впрочем, эта ситуация характерна не только для России; Трюэль отмечает, что такое сглаживание стиля Гюго при переводе вполне вписывается в общеевропейскую картину.

Перейдя к рассмотрению ситуации с «русским Гюго» в 1920-е гг., Трюэль приходит к выводу на первый взгляд неожиданному: в государстве произошел огромный слом, и политический, и культурный, но основные принципы обращения с текстами Гюго не изменились: в новых переводах выходят всего три произведения («Последний день приговоренного к казни», «Девяносто третий год» и «Труженики моря»), остальные же романы переиздаются в дореволюционных сокращенных переводах; издатели по-прежнему считают, что народ и подростки — это примерно один и тот же крут читателей, и им полный Гюго не нужен (некоторая дифференциация этих двух групп читателей происходит лишь к концу 1920-х гг.); персонажи по-прежнему «улучшаются», и потому Гаврош не курит и не ругается. Конечно, о пропаганде христианских нравственных ценностей никто больше не заговаривает; напротив, теперь из текстов Гюго переводчики и издатели вынуждены убирать религиозные мотивы.

Советским читателям 1920-х гг. Гюго по-прежнему интересен в первую очередь как автор приключенческих романов. Критиков же волнуют совершенно другие проблемы: от Белинского в России и от Золя во Франции идет традиция упрекать Гюго в том, что он не реалист, что изображаемые им картины общества слишком идеалистичны; но в Советском Союзе с легкой руки наркома просвещения Луначарского, выпустившего в 1931 г. небольшую книгу о Гюго, французский писатель получил своего рода «охранную грамоту»: было признано, что его идеализм обладает огромной убеждающей силой и может служить примером советским писателям; значит, это уже не порицаемый идеализм, а поощряемый «революционный романтизм», позволяющий изображать действительность не такой, как она есть,

а такой, какой она должна быть (что уже сближает его с социалистическим реализмом). И вновь Трюэль констатирует отсутствие разрыва с дореволюционной эпохой: в XIX в. Скабичевский, защищая Гюго от критики Золя, хвалил его за то, что он не только рисует картины жизни, но и выражает «передовые идеалы». Советские критики заговорили на новом, марксистском языке, но суть от этого ничуть не изменилась. Стремление доказать, что Гюго «наш», было так велико, что у Гюго выискивали признаки «эпичности», и это тоже становилось своеобразным плюсом, потому что жанр «романа-эпопеи» был в чести у теоретиков соцреализма. Аргументы приводились самые причудливые, вплоть до того, что в «Отверженных» в названии одной из частей упоминается «эпопея улицы Сен-Дени», а это якобы доказывает, что Гюго и сам воспринимал свой роман как эпопею... Трюэль даже связывает с этой «эпизацией» романов Гюго упрощение языка их персонажей в переводах — на том основании, что, согласно Бахтину, герой эпоса, в отличие героя романа, не только сам не подвержен изменениям, но и разговаривает на застывшем, не способном к изменению языке; однако тут, мне кажется, исследовательница допускает некоторую натяжку: переводчики, упрощавшие Гюго, с идеями Бахтина знакомы не были и, полагаю, действовали из других побуждений — прежде всего сообразываясь с тем, что, по их представлениям, требуется советскому читателю, которому всякие сложности без надобности.

И вот мы вместе с Мириам Трюэль приближаемся к тому торжественному моменту, когда «русский Гюго», и без того, как неоднократно показано в книге, не слишком сильно менявшийся на протяжении десятилетий, вылился в окончательную форму, от которой больше уже никогда не отступал. В 1953—1956 гг. в Гослитиздате вышло собрание сочинений Гюго в 15 томах — и напечатанные там переводы получили статус канонических; никто никогда не пытался их пересмотреть, и отдельные произведения из этого собрания (прежде всего, разумеется, романы) переиздаются до наших дней хотя и в немалом количестве, но без всякого критического анализа переводов (ситуация, изумляющая исследовательницу из Франции, где новые переводы русской классики выходят если не ежегодно, то, во всяком случае, очень часто). Хуже того, пересмотру практически не подвергся и дискурс паратекстов, сопровождающих эти переиздания. К некоторым изданиям в качестве предисловий прибавляются старые статьи Брюсова и Кирпичникова, причем без указания дат, когда эти статьи были написаны, а ведь если о Валерии Брюсове, как справедливо замечает Трюэль, современному читателю хоть что-нибудь известно, то историк литературы Александр Иванович Кирпичников (1845—1903) — фигура сегодня совершенно забытая. Впрочем, пожалуй, читателю лучше остаться при Брюсове и Кирпичникове, чем знакомиться с новейшими (2001) комментариями С. Валова, написанными по-прежнему на карикатурно-советском языке и поминующими «реалистическую палитру», «правду жизни» и «защиту угнетенных»<sup>5</sup>. Когда читаешь эти страницы монографии французской исследовательницы, испытываешь острое чувство стыда за российское книгоиздание. Впрочем, Трюэль показывает, что ее соотечественники, изучавшие восприятие Гюго в России, верили на слово советским коллегам и не слишком отличались от них в оценках и выводах: Дмитрий Стремоухов в 1952 г. повторяет тезис о том, что произведения Гюго преследовались при царизме, а общедоступны и популярны сделались при советской власти; Клод де Грев в 1989 г. утверждает, что претензии к Гюго в России при царизме были исключительно политическими, а в эстетическом плане Гюго имел

5 Речь идет об изданиях: *Гюго В.* Собр. соч.: В 14 т. / Вступ. ст. А. Кирпичникова, коммент. С. Валова. М.: Терра, 2001; *Гюго В.* Избранные сочинения: В 4 т. / Предисл. В. Брюсова, коммент. С. Валова. М.: Литература; Мир книги, 2001.

в России меньше критиков, чем во Франции (хотя на самом деле «вычурный» стиль Гюго смущал многих русских литераторов второй половины XIX в.).

Из приятных исключений на русской почве Трюэль называет только петербургскую исследовательницу Татьяну Соколову, автора нескольких статей о Гюго и посвященной ему главы в монографии «Многоликая проза романтического века во Франции» (2013). Исключения на этом заканчиваются, а традиции продолжают: и в наши дни самыми популярными и издаваемыми наибольшими тиражами остаются извлеченные из большого романа и адаптированные эпизоды «Козетта» и «Гаврош», а из романов в полном виде наибольшими тиражами издается «Собор Парижской Богоматери», хотя в нем милая сердцу советских литературоведов «защита угнетенных» наименее очевидна, зато остросюжетность, милая сердцу читателей, очень велика.

В последней главе Трюэль анализирует качество «канонических» переводов, напечатанных в пятнадцатитомнике 1953—1956 гг. Вердикт ее таков: переводы стали точнее, из текста больше ничего не выбрасывается по идеологическим причинам, но упрощения текста, замена оригинальных образов лингвистическими клише («птицы небесные» вместо «мушек небесных» оригинала) и разъяснения метафор в переводах по-прежнему встречаются. Тут надо заметить, что Трюэль, как я уже сказала, рассматривает эти явления на общеевропейском фоне и пользуется для их описания терминами Антуана Бермана<sup>6</sup>, но нигде не упоминает так называемую советскую школу перевода с ее требованиями приближать переводимые тексты к советскому читателю и делать их понятными для него. Между тем вывод Трюэль о «канонических» переводах Гюго: ясность для понимания переводчики ставят выше эстетических требований — полностью вписывается в то, что мы знаем о требованиях этой самой советской школы, предъявлявшихся к переводчикам в 1950-е гг.

Добавлю от себя, что проблема с «каноническими» переводами вовсе не ограничивается стилистическими тонкостями. Я никогда не занималась специально анализом этих переводов, но недавно мне пришлось сравнить с оригиналом один фрагмент из романа «Отверженные». И в этом очень небольшом фрагменте из главы «1817 год» (т. 1, ч. 3, гл. 1) обнаружились две довольно нелепые ошибки<sup>7</sup>. В переводе говорится, что статую Генриха IV вскоре должны установить на «береговом откосе у Нового моста»; между тем статуя эта была установлена (и стоит до сих пор) вовсе не на береговом откосе, а в середине Нового моста на некоем его утолщении (по-французски очень трудное для перевода выражение *terre-plein du Pont-Neuf*, которое принято переводить как «площадка Нового моста»). Второй случай еще более разительный. Гюго упоминает *son altesse royale Madame*; в переводе в соответствующем месте фигурирует вообще не существовавшая в тот период герцогиня Шартрская (этот титул с XVII в. носил старший сын герцога Орлеанского; в 1817 г. тогдашнему герцогу Шартскому было семь лет, и женой он еще не обзавелся). Меж тем имеется в виду, конечно, дочь казненных во время революции Людовика XVI и Марии-Антуанетты, племянница короля Людовика XVIII Мария-Тереза Французская, получившая сразу после рождения титул *Madame Royale*, который давали старшей дочери короля. В 1817 г. Мария-Тереза уже была женой герцога Ангулемского, и, поскольку «королевская мадам» звучит по-русски довольно чудовищно, позволительно, думаю, было бы назвать ее в переводе герцогиней Ангулемской — она, по крайней мере, в отличие от герцогини Шартской в 1817 г. существовала в действительности. Разумеется, перевод Гюго —

6 Berman A. La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain. P.: Seuil, 1999.

7 См.: Гюго В. Собр. соч.: В 15 т. М.: ГИХЛ, 1954. Т. 6. С. 142—143 (перевод Д.Г. Лившиц).

дело в высшей степени сложное, и переводчики 1950-х гг., не имевшие в своем распоряжении тех богатейших инструментов поиска, какие есть у нас, совершили настоящий подвиг, переведя «Отверженных» и другие огромные романы писателя. И все же встает вопрос: сколько еще герцогинь Шартрских и береговых откосов может обнаружиться в «канонических переводах» при внимательном постраничном сравнении их с оригиналом — которого, повторю, никто никогда не производил (Мириам Трюэль, разумеется, анализирует лишь немногие фрагменты).

Исправление неточностей в канонических переводах — задача будущего (если до этого вообще дойдет дело). Что же касается книги Трюэль, то на некоторые ее лакуны и неточности можно указать уже сейчас.

О «советской школе перевода» я уже упомянула, и для ее характеристики было бы уместно сослаться хотя бы на книгу А. Азова<sup>8</sup>. На с. 225 Трюэль сетует, что в России мало специальных научных работ о книгоиздании 1920-х. Меж тем такие работы существуют; назову прежде всего статьи М.Э. Маликовой (Баскиной)<sup>9</sup>. В библиографию следовало бы внести и статью Л.И. Гительмана<sup>10</sup>.

Некоторые утверждения Трюэль нуждаются в корректировке: Шаламов, разумеется, не был «русским писателем-эмигрантом» (с. 267), а тот факт, что стихотворение «Ответ на обвинение» в сборнике 1952 г. опубликовано в переводе Фельдман, а в 12-м томе собрания сочинений (1956) «приписано другой переводчице, Линецкой» (с. 392), объясняется вовсе не злонамеренностью издателей, а тем обстоятельством, что Фельдман — девичья фамилия Эльги Львовны Линецкой (1909—1997).

Заодно укажу на некоторые опечатки: у Ю.М. Лотмана оппозицией эстетике тождества является, разумеется, не эстетика «сопротивопоставления», а эстетика противопоставления (с. 166); дважды (с. 274 и 278) упоминаемый в тексте писатель Сломинский — это на самом деле Слонимский; Петр Боборыкин, конечно, утверждал, что «Собор Парижской Богоматери» не «погрел», а «прогрел» на всю Россию, а в статье М.П. Алексеева в томе 31/32 «Литературного наследства» эта цитата напечатана не на с. 242, а на с. 841. Автор «Гавроша» — адаптированного эпизода из «Отверженных» — Касаткина везде именуется Натальей, но в одном случае (с. 369) вдруг становится Надеждой; гораздо смешнее обстоит дело с сочинительницей другой адаптации «Гавроша», Софьей Чацкиной: на с. 374 она вдруг превращается в Чацкую, и воображение сразу рисует грибоедовскую Софью, которая в конце концов все-таки вышла замуж за Чацкого и занялась интеллектуальным трудом.

Впрочем, все это — сущие мелочи, неизбежные при том огромном материале, который пришлось изучить и осмыслить Мириам Трюэль. Куда важнее другое: ис-

- 
- 8 Азов А. Поверженные буквалисты. Из истории художественного перевода в СССР в 1920—1960-е годы. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013; см. также: *Vitt C.* «Советская школа перевода» — к проблеме истории концепта // *Acta Slavica Estonica IX.* Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение X. Стратегии перевода и государственный контроль. Тарту, 2017. С. 36—51.
- 9 Издание переводной беллетристики в Советской России 1920-х гг. по материалам внутренних издательских рецензии (из архива ленинградского кооперативного издательства «Время») // *Acta Slavica Japonica.* 2012. Vol. XXXII. P. 23—54 (<https://src-h.slav.hokudai.ac.jp/publicatn/acta/32/02Malikova.pdf>); Шум времени: несколько предварительных замечаний к описанию истории издательства «Время» // Западный сборник: В честь 80-летия Петра Романовича Заборова. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2011. С. 257—280. Еще одна книга сходной тематики: *Кресина Л.М., Динерштейн Е.А.* Издание художественной литературы в РСФСР в 1919—1924: путеводитель по Фонду Госиздата. М.: РОССПЕН, 2009.
- 10 *Гительман Л.И.* Из истории освоения пьес Виктора Гюго на русской сцене // Записки Санкт-Петербургской государственной библиотеки. СПб., 2001. Вып. 3. С. 3—25.

следовательнице прекрасно удалось выполнить ту задачу, какую она перед собой поставила. Теперь мы знаем, каков был «русский Гюго» на разных этапах своего существования: знаем, что этот русский Гюго интересовал самых разных деятелей книги и литературы: от издателей лубочных брошюр до советских теоретиков, ковавших основы соцреализма; знаем, какие жанровые метаморфозы происходили с романами Гюго, превращавшимися на русской почве то в приключенческие романы, то в романы-эпопеи; знаем, что именно сглаживалось, нивелировалось, опускалось в русских переводах Гюго, то есть — возвращаясь к метафоре самого писателя — какой «намордник» на него надевали.

Одним словом, «русский Гюго» теперь вдобавок к старой советской библиографии 1953 г. обзавелся настоящей интеллектуальной биографией. «Русский Бальзак», «русский Золя» и прочие современники Гюго имеют все основания для зависти.