

стовский открыл в человеческой душе такие пропасти и бездны, которые и для Шекспира, и для Толстого остались закрытыми».⁴

Из письма Тарле к А. Г. Достоевской видно, что в 1905 г. она послала ему первые тома только что выпущенного ею юбилейного издания Полного собрания сочинений Достоевского, которые побудили его еще раз перечитать своего любимого писателя.⁵ И позднее он постоянно обращается к его оценке, его образам и литературе о нем, а портрет Достоевского постоянно висел на стене кабинета ученого рядом с портретами Лермонтова, Герцена и Толстого.⁶

Об особом интересе Е. В. Тарле в 1940—1950-е гг. к рассказу Достоевского «Бобок», его высокой оценке Достоевского-художника и скептическом отношении к религиозным идеям Достоевского свидетельствуют материалы, приведенные в недавно изданной книге о Тарле Б. С. Когановича.⁷

А. МАРКОВИЧ

ЗАМЕТКИ ФРАНЦУЗСКОГО ПЕРЕВОДЧИКА ДОСТОЕВСКОГО

Андре Маркович родился 29 сентября 1960 г. в Праге. Мать его — по происхождению ленинградка (урожд. Левис), отец — француз. В 1961 г. родители А. Марковича переехали с сыном в Москву, а в 1964 г. — во Францию.

Маркович окончил Сорбонну (отделение французской литературы). Здесь он начал заниматься сравнительным литературоведением (взаимоотношениями Пушкина с А. Шенье и «малыми» французскими романтиками — Сент-Беном, А. Дешаном и др.). Результатом этих занятий явилась статья, опубликованная в юбилейном пушкинском номере «Revue de l'etudes slaves» (1987).

В Париже Маркович познакомился в 1976 г., когда еще учился в лицее, с проф. Е. Г. Эткиндом, который привлек его к работе над переводами стихотворений А. С. Пушкина для третьего тома Собрания его сочинений на французском языке, вышедшего в 1981 г. Кроме стихотворений он перевел «Сцену из „Фауста“», «Маленькие трагедии», «Русалку» и «Сцены из рыцарских времен», а также «Капитанскую дочку» (1986). Интенсивный труд над переводами Пушкина, а затем и Лермонтова, участие в работе над большой антологией русской поэзии «Золотой петушок», вышедшей в Париже в 1983 г., для которой Маркович перевел стихи около 50 авторов — от Кантемира до И. Бродского, послужили для него школой переводческого труда и выявили его блестящий талант переводчика-новатора.

С 1985 г. он стал профессиональным переводчиком и с тех пор выпустил около тридцати книг своих переводов. Среди них — переводы произведений А. П. Чехова, В. В. Набокова, М. И. Цветаевой, Е. И. Замятина, Конст. Вагинова, М. М. Зощенко, М. А. Волошина и др. Параллельно с прозой он переводил стихи русских поэтов — классических и современных. Так, он участвовал в двух сборниках переводов произведений И. Бродского, перевел сборники «Россия летом» К. Унксовой, «Ничего, кроме жизни» О. Николаевой, три книги стихов Г. Айги и две — И. Зданевича, «Антологию современной русской поэзии» (Г. Айги, И. Бродский, В. Соснора, А. Кушнер, Г. Капелан, Е. Ушакова, А. Хвостенко, М. Яснов, А. Драгомощенко, И. Жданов, В. Аристов, О. Николаева, Н. Кононов, И. Кутик, Э. Пустынин) и т.д.

⁴ Там же. С. 174—175.

⁵ Там же. С. 188.

⁶ См.: Там же. С. 73, 189, 222, 232, 250, 253, 262, 276, 303, 306, 322 (см. также указатель имен).

⁷ Коганович Б. С. Евгений Викторович Тарле и петербургская школа историков. СПб., 1995. С. 104—105, 130.

Режиссер Антуан Витез привлек его к работе в театре, заказав для театра «Комеди Франсез» новый перевод «Ревизора» (1989). После смерти Витеза пьеса была издана, но сцены так и не увидела. С тех пор Маркович перевел ряд других русских пьес: «Платонов» А. П. Чехова (1990), «Горячее сердце» А. Н. Островского (1991), «Женитьба» Гоголя (1991—1992), «Вишневый сад» Чехова (в сотрудничестве с Ф. Морван, как и ряд других переводов), «Мандат» Эрдмана, «Маскарад» Лермонтова (в постановке Анатолия Васильева в театре «Комеди Франсез»).

С 1991 г. А. Маркович приступил к новому переводу всех романов, повестей и рассказов Ф. М. Достоевского для серии «Vabel» французского издательства «Акт-Сюд» («Actes-Sud»). Издание рассчитано на десять лет. Все переводы выполняются по Полному собранию сочинений в 30 томах, выпущенному Пушкинским Домом Российской Академии наук. Уже вышли в свет в виде отдельных выпусков («livres de poche») «Игрок» (1991), «Записки из подполья» (1992), «Ползунков», «Белые ночи», «Сон смешного человека» (1993), «Господин Прохарчин» (1994). В работе в настоящее время — «Бесы» и «Хозяйка», которые выйдут в свет в 1995 г.

Переводы Достоевского, выполненные А. Марковичем на основе тех разработанных им новаторских принципов, о которых он рассказывает в своих «Замечаниях переводчика», являются новым словом в многолетней истории освоения наследия Достоевского во Франции. Не случаен поэтому и их большой читательский успех. Вместе с тем редакция серии «Достоевский. Материалы и исследования» хотела бы, чтобы появление в печати размышлений А. Марковича о принципах перевода произведений Достоевского на иностранные языки, так же как публикуемое в данном сборнике сообщение А. И. Даревского, послужило отправной точкой для дальнейшей дискуссии по этому вопросу и приглашает принять участие в ней ученых-достоевистов, лингвистов и переводчиков Достоевского из разных стран.

Г. М. Фридендер

Я обычно не перевожу одного автора, а одновременно десять сразу, чтобы ощутить особый мир каждого. И когда я стал переводить Достоевского, то подумал, что не стоит переводить одну лишь книгу Достоевского: проблемы, которые меня интересуют, — это прежде всего его стиль и язык. И его идеи я тоже вижу в языке, постигаю через язык, они слишком сложны, чтобы автор мог их решить в одном романе. Поэтому я предложил своему издателю создать новое французское полное собрание сочинений Достоевского. К этому меня подталкивала и еще одна — прозаическая причина. Достоевский написал, как известно, много, и перевод всего им созданного — это для меня десять лет работы. Я и сегодня знаю, что в течение, скажем, восьми—десяти лет не буду искать другой работы. А это для профессионального переводчика во Франции очень важно: можно не разбрасываться, не бегать по издательствам, не беспокоиться о завтрашнем дне, об уплате налогов. Все это — важнейшая вещь. И это вполне серьезно, ибо серьезная переводческая работа требует покоя и сосредоточенности.

Во Франции много переводили Достоевского. Но как его переводили? Достоевского у нас переводили, скажем так, как Тургенева. И это притом, что во Франции все знают Достоевского. Если для рядового француза существует один иностранный писатель, то это Достоевский: все его знают, все читают, все обожают. А какое влияние Достоевский оказал на французскую литературу XX в.! Оно просто невероятно. Почти для каждого французского писателя существует особая тема диссертации: он и Достоевский; Пруст и Достоевский например. Можно написать сотни и сотни страниц об этом. Но стиль существующих переводов — даже лучших, как переводы Г. Окютюрбе, — слишком сглажен. Поэтому когда читаешь

французский перевод Достоевского, например «Преступление и наказание», то временами испытываешь чувство, что это роман Тургенева: в художественной ткани перевода, в его стиле и языке нет разницы. Это невероятно, но это так. Я, может быть, немножко перебарщиваю, но, думается, не слишком. Ибо в большинстве переводов нет характерных для Достоевского форм разговорной речи, нет «неуклюжести» его синтаксиса, его ритма фразы. Нет повторов, нет метафорического строя, неотделяемого от этих повторов. И несмотря на это, каждый во Франции знает, что Достоевский — самый великий иностранный писатель.

Мне кажется, что если бы какой-нибудь переводчик в 1880-х гг. во Франции начал переводить Достоевского, соблюдая особенности его стиля, переводчика этого просто посадили бы в сумасшедший дом. Такое во Франции в 1880-х гг. было просто невысказано. Почему же? Во Франции существовало в течение всего XIX в. и существует поныне определение норм литературного языка; в разговоре я говорю одно, а пишу иначе. Литература у нас не претендует на то, чтобы воспроизвести повседневную речь. Мы знаем, когда читаем разговоры Андре Жида, что герои его говорят не так, как если бы это было в жизни. Это — особый мир романа. Его порождает особый строй французского языка. Приведу пример: по-русски существует одно прошедшее время. И в книге, и в устной речи говорят «ушел», «пришел». И по-другому сказать нельзя. По-французски же «il partit» в *passé simple* и «il est parti» в *passé composé* — принципиально разные вещи. «Il partit» (*passé simple*) — это рассказ, книга, не жизнь. Интересно и другое. Дочка моей подруги, когда ей было два года и мать читала ей сказки (а мне мама тоже читала, да и бабушка читала русские сказки, и я знал, что Мишка или Снегурочка живут здесь, рядом со мной, потому что таков наш язык), то девочка, которая хотела, чтобы мама все еще читала, когда мама засыпала, говорила: «Il ouvrit la porte» (это нормально, так надо говорить), «Il vit une Françoise charmante» и «Il tomba dans les bras» («tombi» — это ошибка, просто девочка, когда ей было два года, не знала, что нужно говорить не «tombi», а «tomba», этого слова она никогда не слышала). Она живет в своем особом мире. И я не могу написать литературный текст без *passé simple*, хотя все равно это будет не так, как у Достоевского. *Passé simple* — простое прошедшее время, которое предполагает какого-то нейтрального рассказчика.

Но где у Достоевского начинается чужая речь? Не речь рассказчика, автора, писателя, а героя, персонажа или хроникера? Где должно начаться *passé composé*, а где нужно перейти на *passé simple*? Время в области развития культуры разных стран — разное. 1880 год во Франции и в России — это, может быть, по календарю тот же год, но это не тот же год эстетически. Из-за этого, собственно говоря, перевести Достоевского языком Мопассана я не могу, ибо при этом я не могу точно воспроизвести особенности его языка, — этого не получится.

В переводе я стараюсь перевести три важнейшие вещи: во-первых, чтобы читатель постоянно ощущал, что это всегда кто-то говорит, именно говорит, а не пишет (даже если в «Бесах» это как бы написано). Романы Достоевского — это театр. Приходит человек на сцену

и говорит, рассказывает о событиях, — это одно. Построение речи не логично, как в нормальном рассказе, а эмоционально, подчас даже сумбурно. Вот как я сейчас говорю: у меня есть какая-то мысль, которую я стараюсь в вас внедрить, но я не могу ясно и четко ее выразить и начинаю: «Ну вот...». Как перевести это «ну вот»? Для французской литературы сказать так скандально, хотя для меня лично это не скандально, потому что я слышу эти слова по-русски, ибо я ведь плохой француз: мама моя из Петербурга, а отец по происхождению — польский еврей. И дед мой говорил на идиш, а не по-французски. Так что у меня нет живой вековой традиции и наследованных знаний всех возможностей французского языка. С одной стороны, вероятно, это хорошо: иногда я перевожу не думая, и книга появляется. С другой стороны, это и плохо, потому что у меня нет под ногами твердой почвы, нет уверенности. Мой французский язык в чем-то бедный, это язык горожанина 1970—1980-х гг., хотя я, разумеется, хорошо знаю французскую литературу, читал Бальзака, Стендаля, Флобера. Я понимаю, что и как они делали. И все же их язык — это не мой язык. Из-за этого я, например, Чехова перевожу не один, а с моей подругой, которая по-русски не говорит, но которая более органично живет в стихии французского языка. Из-за этого я перевожу много и при этом стараюсь создать свой особый взгляд на русскую литературу.

Но возвратимся к особенностям стиля Достоевского. Я пытаюсь, переводя его книги, соблюдать как можно больше все повторы, несурзаицы, обмолвки. Потому что каждый повтор в системе рассказа имеет свой особый структурный смысл. Возьмем, например, начало «Идиота». В первом абзаце автор едва ли не двадцать—тридцать раз обыгрывает слово «вдвоем», «тот или другой», «обоих». И эта идея «двоих» — главная идея романа. Роман Достоевского «Идиот» — о том, как нельзя мирно жить рядом вдвоем. Конечно, там говорится о многом другом, но главное то, что Мышкин немислим без Рогожина — и с Рогожиным тоже немислим. Когда в переводе опускаешь все повторы, то получается внешне более нормальный рассказ, но магистрального смысла, метафоры в нем нет. И вот я стараюсь передать то, что мне кажется глубинной структурой вещи Достоевского. Но, конечно, таково мое личное мнение, для другого же человека это не всегда глубинная структура. И все же мне так переводить интереснее. Ибо, как мне кажется, каждая вещь Достоевского строится на одном главном образе (или — в больших романах — на нескольких образах). Они обыгрываются в языке.

В «Игроке» таков образ шарика, который крутится. Но это одновременно и головокружение мысли, круговорот Вселенной, идея круга. Круг начинает вертеться в голове, и тогда попадаешь в его орбиту: не шарик, но ты сам попадаешь. И вот тот момент, когда и ты попадаешь в это вращательное движение, зего это символизирует круг, нуль. Я это называю *structure alléatoire*, т.е. «ненарочная», «необязательная структура». Но и интересная, так как в ней кроется определенный юмор. Я долго думал, почему бабушка в «Игроке» в кресле на колесиках? Почему Достоевскому понадобилось кресло? Именно из-за шарика. Ибо в «Игроке» все вертится. Сопоставляются — как это ни парадоксально — образ Вселенной, образ своего рода

цилиндра и колесики бабушкиного кресла. Это не логическое, а поэтическое сопоставление. В мире Достоевского все едино, в нем можно сойти с ума от колеса не фортуны, а бабушкиного кресла. Я не знаю, понятна ли моя мысль. Но именно исходя из идеи сопряженности целого и всех деталей, я стараюсь переводить. И так как трудно отгадать центральный образ одного отдельно взятого романа, я одновременно перевожу несколько, вглядываясь в текст как можно внимательнее.

Кстати, я отнюдь не всегда доволен собой. Мне кажется сейчас, что мои переводы Пушкина очень плохие. Скандально плохие. Но они напечатаны. Почему скандально плохие? Потому что они не только неумелые, но действительно они неудачны. Видимо, перевести хорошо Пушкина я не могу. Но все-таки самая важная часть моей жизни — это Пушкин. А как говорить о Пушкине без перевода его стихов? И вот я перевожу их в контексте Гоголя, Лермонтова, Достоевского... И еще готовлю книгу о нем, которая называется «Наш Пушкин», в нее войдут не только высказывания о Пушкине русских писателей, но и газетный материал. Это будет шеститомная книга, большая, но, может, она когда-нибудь в свою очередь будет готова. Ведь, говоря о Пушкине, все говорили о себе: о Пушкине можно сказать все, что захочешь, и все равно это будет правда. И книга будет, думается, своеобразным зеркалом русской литературы, ее движения и развития во времени.

Почему еще я перевожу? Потому что для меня это — единственный адекватный способ чтения. Перевод есть чтение *par excellence* и в то же время личная интерпретация прочитанного. Я много раз читал «Белые ночи», прежде чем стал их переводить. И я увидел, что один из сквозных образов «Белых ночей» — желтый цвет. Перечитайте, посмотрите — все там желтое. Желтый дом, который раньше был розовым, этим начинается повесть. Но ведь желтый дом — это символ. Он означает, что один из смыслов повести — как можно сойти с ума, как нет границы между явью и сном. Но чтобы доказать это, нужен долгий разговор и очень кропотливый анализ текста. Если возьмем его, я могу показать, как много в нем разных оттенков желтого цвета.

В «Идиоте» же другой основной мотив, интересный, но для меня в чем-то и странный. Это мотив поезда. Я обратил внимание на это в академическом издании, которое не оценимо, ибо если я существую, то лишь благодаря этому академическому изданию. Это просто невероятная работа, потрясающая. И я здесь обнаружил при чтении, что одна из невероятных вещей в «Идиоте» — это то, что завязка его происходит в поезде. Я не думаю, что были романы, написанные до «Идиота», где действие происходит в вагоне, в поезде. «Анна Каренина» написана десять лет спустя. Ну поезд и поезд, а что дальше? Дальше Лебедев говорит об Апокалипсисе. И что такое для него Апокалипсис? Это пророчество о железных дорогах, подвозящих хлеб человечеству. Причем он выражает свои мысли очень сумбурно, и вначале это кажется смешно. Но он воспринимает их как бы как паука, который уже расползается и расползается по миру. Потом речь заходит о смерти, мысль, говорит Достоевский, работает как *машина*. Я сначала перевел: *сomme une machine*. И потом подумал: что такое

comme une machine? Какая машина? И понял, что это напоминание о паровозе. Это означает, что мысль приговоренного к смерти работает, как паровоз. Она движется как бы пыхтя: «чу-чу-чу-чу» — вот так. Двигается быстро-быстро-быстро. И так происходит у Достоевского постоянно: разные образы, которые никак внешне между собою не связаны, ему интересно связать.

Для перевода Достоевского я пользуюсь не языком его времени, а своим языком, и это воспринимается читателями как должное, т.е. как перевод, созвучный нашему времени. И я уверен, что таких писателей, как Достоевский, каждое их поколение нужно именно так переводить. Но, разумеется, я понимаю, что никакой единичный перевод не передаст всего того, что сказано Достоевским. Иностраный Достоевский — это, так сказать, не один перевод, а собрание всех его переводов на данный язык. Я уже сказал, что мои коллеги переводили Достоевского так же, как Тургенева. Это мое убеждение, и в нем есть доля критики, но я их не ругаю за это, не говорю, что они были неправы. Я ведь и начал с того, что по-другому раньше переводить было невозможно. Мой же перевод — это перевод сегодняшний, но он вовсе не претендует на объективность и всеохватность. Вполне объективного, образцового и всеохватного перевода вообще быть не может. Существует ли, скажем, объективное исполнение Девятой симфонии Бетховена? Конечно, нет! А роман «Идиот» — такой же сложный, как Девятая симфония. Значит, это работа для каждого нового поколения, то же относится и к переводу. Мне повеселилось, что я сказал издателю: «Давайте переводить», а он сразу же подхватил: «Давайте». Но существуют и другие переводы, другие взгляды на самую проблему перевода. И это закономерно, ибо живая культура именно в работе поколений, а не в одном-единственном окончательном, каноническом переводе, где переводчик сказал миру: «Я говорю вам правду! Посмотрите, что такое Достоевский!». Нет, конечно, нет. Таково, впрочем, мое личное мнение, которое я стараюсь оправдать. Я повторяю: перевод — это работа, но работа не одного человека.

Почему я не смог, думается, вполне удачно перевести «Идиота»? Книга вышла, но в «Идиоте» есть и другие мотивы, кроме того, о котором я говорил. Здесь князю многое «мерещится». То, что «мерещится», всегда связано с Рогожиным или с Мышкиным. А по-французски такого слова нет. Француз полагает, что ничего не может мерещиться, но все происходит или так, или иначе. Есть три-четыре других слова. Я могу сказать, например, «Je saign», но это будет не то. Тут важно само это слово. И в предисловии я постарался объяснить, что это — важный мотив, который я, однако, не смог передать.