

**Е. Мошонкина**

## **ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ РЕЦЕПЦИЯ «БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ» В XIX В. В РОССИИ И ВО ФРАНЦИИ: ПОПЫТКА СОПОСТАВИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА**

Вестник МГУ. Серия 22 «Теория перевода». 2013. N 3.

### **Abstract**

The article analyzes the most important points of similarity and dissimilarity between Russian and French receptions of the Dante's poem in the XIX century, as well as the cases of interference between these receptions. Judging only by number of translations, one can have an impression that in France the interest to the «Divine Comedy» was much more intensive and longlasting than in Russia. Intensity however doesn't always imply good quality. At the same time it is difficult to evaluate the Russian reception of the «Comedy» as the unidirectional process, being characterized by more and more deep comprehension of the source-text.

**Key words:** «Divine Comedy», reception, stylistics, history of translations, translator's strategies, comparative analysis.

1. Если ориентироваться только на количество переводов, может сложиться впечатление, что интерес к «Божественной Комедии» во Франции в XIX в. был намного более выраженным, интенсивным и продолжительным, чем в России. Русские переводчики начинают более или менее регулярно переводить «Комедию» лишь с 20-х гг. XIX в., и в течение достаточно длительного времени эти переводы ограничиваются несколькими песнями первой кантики. Первый полный перевод «Inferno» (Е.Кологризова, в прозе) опубликован в 1842 г., следующий (Д.Мин, в стихах) – лишь через 10 лет. В целом в первой половине века Россия может похвастаться только четырьмя зафиксированными историками литературы попытками переводов поэмы (А.Норов, П.Катенин, С.Шевырев, Е.Кологризова), полный текст которой остается доступным для русского читателя лишь в иностранных, главным образом французских и итальянских, изданиях. В течение второй половины XIX в. ситуация с русскими переводами главного творения Данте несколько улучшается: один за другим выходят пять полных изданий поэмы (Д.Мин, Д.Минаев, А.Федоров, М.Горбов, Н.Голованов). В то же время низкая по сравнению с началом века поэтическая культура эпохи обуславливает крайне неудовлетворительное качество новых переводов, которые во всех отношениях уступают предшественникам. Первые 40 лет XX в. – период если не

забвения «Божественной Комедии»<sup>1</sup>, то переводческого «застоя», отмеченный редкими маргинальными попытками фрагментарных переводов. Перевод М.Лозинского, удостоенный в 1946 г. Сталинской премии, – единственный полный перевод «Комедии», увидевший свет в советскую эпоху. Следующие за ним по времени полные переводы поэмы появились только в 90-е гг.: 1995 г. – А.Илюшин, 1999 г. – В.Маранцман. Тот факт, что начиная с 70-х гг. в «Дантовских чтениях» публиковались отдельные песни «Комедии» в переводе А.Илюшина, не слишком меняет общую картину. В.Маранцман, по собственному признанию, затратил на свой труд 10 лет, то есть начал его где-то в 1989 г., на излете советской эпохи. Справедливости ради стоит отметить, что выход двух указанных переводов «Комедии» в 90-е гг. прошлого века вызвал оживленную научно-теоретическую дискуссию в среде филологов и способствовал новому росту интереса к творению Данте. Тем не менее, три полных перевода «Комедии» на русский язык в XX в. – весьма скромный результат, даже учитывая то, что как минимум один из них – перевод М.Лозинского – можно считать несомненной удачей.

В порядке сравнения: во Франции на протяжении всего XIX в. Данте переводили с постоянством, свидетельствующим о непрекращающихся поисках в стремлении к совершенству. С конца XVIII в. переводы «Комедии» начинают появляться с завидной регулярностью: с 1776 по 1855 гг. было опубликовано 22 перевода поэмы, из них 11 полных<sup>2</sup>. Всего в XIX в. исследователи насчитывают 33 перевода поэмы на французский язык [Scialom, 1985]. Другими словами, Данте в XIX в. не просто «выбирается из литературного Чистилища» [Nemer, 1971, с. 94], куда его поместили классицисты, – он утверждается в статусе одного из самых переводимых во Франции авторов. Так, например, «Гамлет» в XIX в. на французский язык переводился лишь 6 раз. Оставим в стороне вопрос о добротности и художественной состоятельности

<sup>1</sup> Сохранились свидетельства о как минимум одном масштабном переводческом проекте начала века, первоначально заказанном издательством «Брокгауз и Ефрон» В.Брюсову, затем объединившем В.Брюсова, В.Иванова и Эллиса [Бэлза, 1965, с. 67-94].

<sup>2</sup> Мутоннэ де Клерфон (1776), А.Ривароль (1780), Кольбер д'Эстутвиль (1796), А.Арто де Монтор (1811-1813), А.Терассон (1817), Брет Деламаст (1823), А.Дешан (1829), Ж.Ш.Тарве (1824), Ж.-А.Гурбийон (1831), Ш.Кальмар де Лафайет (1835), А.Ле Дрей (1837), де Монжи (1838), П.-А. де Фьорентино (1840), О.Бризе (1841), Э.Ару (1843), С.Реаль (1843-1856), Г.Венсон (1846), В. де Перродиль (1848), Л.Ратисбонн (1852-1860), В. де Сен-Морис (1853), J.A.Менар (1854), Ф.де Ламеннэ (1855).

данных переводов – речь идет о стабильном интересе к «Комедии» во Франции на протяжении указанного периода.

2.0 Что касается русской переводческой рецепции «Комедии», то, вопреки устоявшейся в отечественном литературоведении точке зрения [Асоян, 1990; Голенищев-Кутузов, 1971], ретроспективно трудно оценить ее как однонаправленный процесс, характеризующийся все более глубоким постижением текста-источника. Полагаем, что именно первый этап рецепции (1-я пол. XIX в.) можно считать наиболее продуктивным и богатым на эксперименты. Оставаясь немногочисленными, переводы «Комедии» тем не менее аккумулируют бесценный для переводческой традиции опыт, который будет востребован в XX в. И наоборот, если переводческая практика второй половины XIX в. чем-то выделяется на общем фоне, то лишь своей невыразительностью; в целом же она представляет собой шаг назад по сравнению с достижениями предшествующего периода. Из многочисленных переводов «Комедии», появившихся во второй половине XIX в., нет ни одного, не выглядящего сегодня безнадежно устаревшим. Переводческая метарефлексия, не прекращавшаяся на протяжении всей первой половины века, исчезает из «Предисловий», уступая место историко-биографическим эссе, посвященным Данте и его времени.

Если в истории русской литературы была эпоха, в которую переводная поэзия ценилась столь же высоко, как оригинальная, то это первая половина XIX в. В 1823 г., когда в журнале «Сын отечества» были опубликованы отрывки из «Inferno» в переводе А.Норова [Сын отечества, 1823, с. 183-188], история художественных переводов с итальянского языка на русский уже имела за плечами славную историю благодаря переводческим опытам К.Батюшкова, одного из лучших итальянистов своего времени, автора вольных переводов Петрарки, Ариоста и Тассо. Знаменательно, что Данте отсутствует в списке переводимых Батюшковым авторов: он обретет расположение переводчиков позднее, в момент кризиса доминирующей стилистической системы (карамзинской), противники которой увидят в нем своего естественного союзника. Начальный же этап массового «импорта» итальянской литературы в Россию проходит под знаком поэтических и эстетических доктрин французского Просвещения. Пример идейно близкого Карамзину и «сентиментальной школе» Батюшкова достаточно показателен: он читает Данте в оригинале и способен распознать «дантовы» рифмы *rimbombo: rombo* (Inf. XVI, 1-3) в одном из стихов Тассо [Пильщиков, 1997, с. 38]. Тем

не менее Данте – единственный из четырех «великих итальянцев», переводы творений которого в архиве Батюшкова не сохранились; анонсированная им статья о Данте так и не была написана. Наконец, он, так любящий цитировать любимых итальянских авторов в письмах и статьях, ни разу не цитирует Данте. Все это – свидетельства сложного, амбивалентного отношения русских поэтов 10-х гг. XIX в. к великому флорентийцу.

Подобное положение вещей сохранится *grosso modo* вплоть до начала 30-х гг. Публикация в 1823 г. отрывков из первой кантики в переводе А.Норова станет первым сигналом перемен. В 1832-33 гг. сначала П.Катенин, а затем и С.Шевырев предложат свои переводы отдельных песен первой кантики. Наконец, в конце 30-х гг. к поэтике Данте обратится сам Пушкин: свидетельство этого интереса – «дантовы» реминисценции в стихах, многочисленные упоминания Данте в критических статьях и записях, а также знаменитые «Подражания Данту», попытка схватить и опробовать характерные черты дантова стиля [Вацуро, 2004, с. 238-239, 248-251].

Таким образом, несмотря на отсутствие полного перевода «Комедии» на русский язык, к началу 30-х гг. XIX в. Данте и его главное творение становятся в России «литературным фактом» (в тыняновском смысле). Ниже сделана попытка выявить важнейшие черты сходства и несходства русской и французской переводческой рецепций поэмы, а также точки их пересечения и взаимовлияния.

2.1 Первое, что обращает на себя внимание: с самого начала русских переводчиков «Комедии» отличает повышенный интерес к техническим и стилистическим аспектам текста-источника. Биографические подробности, личность самого Данте привлекают гораздо меньше. Весьма красноречивы в этом плане упоминания Данте у Пушкина: имя флорентийца ассоциируется у него с достаточно ограниченным набором эпитетов (*суровый, дикий, строгий, il gran padre Alighieri* [Асоян, 1990, с. 47, 67]). Большинство эпитетов – клише, встречающиеся и у других авторов (Батюшков, Альфиери, Байрон). Но почти все они, отметим, носят стилистический характер.

Как и Пушкина, русских переводчиков «Комедии» интересует в первую очередь механизм дантова стиха, поиск адекватной стилистической формы. Сюжет и перипетии повествования занимают их в гораздо меньшей степени. Три первых переводчика «Комедии» на русский язык ограничиваются переводом трех начальных песен первой

кантики. Их переводы, по сути, представляют собой пробы и образчики «фирменного» дантова стиля, каким его понимали в то время. Таковы переводческие опыты С.Шевырева. В 1833 г. он публикует выполненный силлабическим стихом перевод начала третьей песни «Inferno» [Ученые записки, 1833]. Если вспомнить, что силлабическая поэзия в России практически прекратила свое существование в середине XVIII в., речь идет о смелом по тем временам версификационном эксперименте. Десять лет спустя переводчик возвращается к своей работе и переводит вторую и четвертую песни первой кантики, но на этот раз силлабо-тоническим стихом.

В то время как во Франции с конца XVIII в. поэму переводят целиком, во всей целостности ее грандиозной конструкции<sup>3</sup>, в России она вплоть до середины XIX в. предлагается читателю в гомеопатических дозах. Впрочем, это логично, так как русская публика хорошо знакома с ней благодаря французским переводам.

2.2 Французское посредничество в русской читательской и переводческой рецепции поэмы стоит выделить как вторую важную особенность «русской “Комедии”». По традиции, установившейся еще в XVIII в., переводы художественных текстов с итальянского языка на русский осуществлялись если не целиком с французских переводов-посредников, то с учетом их опыта и очень часто с многочисленными фразеологическими, рифмическими, синтаксическими или лексическими заимствованиями из них [Пильщиков, 1997; Пильщиков, 2001]. Так, первые русские переводы «Освобожденного Иерусалима» Т.Тассо буквально нашпигованы фразеологизмами, отсутствующими в тексте оригинала, следы которых обнаруживаются во французских «версиях-посредниках» (терминология И.Пильщикова [Пильщиков, 2001]). Как правило русские переводчики передавали итальянский эндекасиллаб александрийским стихом со сдвоенными рифмами, слишком «французским» со всех точек зрения и традиционно ассоциировавшимся и в России и во Франции с эпическим стихом. Более того, И.Пильщиков установил, что, переводя «Освобожденный Иерусалим», Батюшков работал не просто с итальянским оригиналом, но с целым «макротекстом»: с переводами в прозе своего соотечественника А.Попова (который, в свою очередь, опирался на французский перевод в прозе Ж.-Б.Мирабо) и Ш.-Ф.Лебрена, а также с переводом в стихах Ж.-Ф.

---

<sup>3</sup> В 1828 г. А.Арто де Монтон иронизирует над поклонниками Данте, любящими и читающими лишь первую кантику [La Divine Comédie, 1849, с. VI, IX].

Лагарпа [Пильщиков, 1997; Пильщиков, 2001]. В результате подобного «полигенеза» появился стилистически гетерогенный текст, в котором поэтические формулы французского классицизма перемежались с типично русскими лексическими архаизмами.

Русским читателям пушкинской поры были известны французские переводы Ж.-Ж.Мутоннэ де Клерфона (1776), А.Арто де Монтора (1811-13 гг., 1828-1830 гг.), А.Дешана (1829 г.) и появившийся немного позже перевод в прозе О.Бризе (1840 г.). Известно, что в библиотеке самого Пушкина хранились 4 французских издания «Комедии», в том числе 2 тома перевода Б.Гранжье (конец XVI в.), переводы Арто де Монтора и Дешана [Вацуρο, 2004, с. 243]. Однако не все переводы изучались им одинаково внимательно: в переводе Арто де Монтора (речь идет о втором издании, выпущенном в 1828-1830 гг.) разрезаны 16 первых страниц «Inferno» и часть «Purgatorio». Страницы «Paradiso» не разрезаны вовсе. Перевод же А.Дешана, настоящий манифест французской романтической дантологии, был прочитан Пушкиным целиком [Вацуро, 2004, с. 244]. Учитывая скептическое отношение практически всех литературных направлений пушкинского времени к французским романтикам, естественно предположить, что внимательное чтение Пушкиным текста А.Дешана отнюдь не свидетельствует о высокой оценке им этого перевода. Символично, что все русские переводы «Комедии», относящиеся к интересующему нас периоду, и в плане поэтики, и в плане переводческих стратегий находятся в отношениях оппозиции к переводу француза. Это касается и переведенных отрывков А.Норова, который с точки зрения версификации (он переводит александрийским стихом) тем не менее стоит ближе всех к французскому коллеге. Да и стилизации *à la Dante* самого Пушкина, созданные в 1830-1832 гг., т.е. через 1-3 года после публикации перевода А.Дешана, косвенно указывают на то, что переводческая рецепция Данте в России развивалась в совершенно ином направлении, нежели во Франции. В России перевод *à la française*, т.е. адаптация текста-источника к конвенциям и эстетическим канонам национальной литературы, был проблематичен в силу объективных причин. Во-первых, сами формы национальной литературы находились еще в процессе становления и кристаллизации, репертуар их был еще слишком ограничен, чтобы переводчики могли черпать в нем готовые образцы. Во-вторых, фундаментальная асимметрия двух культур, романской и русской, дополнительно осложняла

межкультурный перевод: переводить приходилось не просто с языка на язык, но и из одной системы стихосложения, жанровой, стилистической системы – в другую. находящуюся, к тому же, в процессе формирования. П.Катенин мог взять в качестве условной модели для своих переводов французского средневекового эпоса стих русских былин [Катенин, 1965], но для стиха «Комедии» русская средневековая литература не могла предложить переводчику ничего даже условно эквивалентного. Приходилось все изобретать заново или ... заимствовать модели из других языков/культур<sup>4</sup>, в первую очередь, конечно, из Франции.

3. В отечественной литературе вопрос о возможных заимствованиях (морфосинтаксических, фразеологических, лексических, ритмических и т.д.) русских переводчиков «Комедии» у их французских предшественников до сих пор не рассматривался, равно как и вопрос о взаимовлиянии и заимствованиях внутри собственно французской переводческой рецепции поэмы.

Перевод А.Дешана [La Divine Comédie, 1829] предлагал читателю лишь 20 частично сокращенных песен «Комедии», неравномерно выбранных из трех кантик - налицо явное стремление переводчика-поэта приблизить текст поэмы к вкусам аудитории<sup>5</sup>. Дешан перевел «Комедию» александрийским стихом, без разбивки на строфы, что придало его тексту отчетливо романтический акцент. Еще одна характерно романтическая черта – сознательно фрагментированный характер перевода. Переводчикам-предшественникам Дешана (будь то Ж-Ж.Мутоннэ де Клерфон, А.Ривароль, А.Арто де Монтора или даже А.Террасон) эстетика фрагмента была чужда: Ривароль хоть и перевел лишь первую кантику, но перевел ее целиком. Более того, он сопровождал текст перевода сносками и пояснениями, предварил каждую песню изложением ее краткого содержания, в общем, выполнил работу ученого комментатора.

Будучи совершенно противоположными по духу на первый взгляд, переводы Дешана и Арто де Монтора, если приглядеться внимательнее, обнаруживают много сходства. Думается, можно уверенно утверждать, что Дешан хорошо знал текст своего

<sup>4</sup> *Langue/culture*, терминология А.Мешонника [Meschonnic, 1973].

<sup>5</sup> См. инвективы Арто де Монтора против чрезмерного смакования некоторыми читателями «Комедии» картин адских мучений и пожирающего грешников пламени [La Divine Comédie, 1849, с. IX].

предшественника, даже возможно имел его перед глазами во время работы над собственным переводом. См., например, Inf. I, 9:

Данте: *Ma per trattar del ben ch'i' vi trovai...*

Арто де Монтор: *Pour expliquer l'appui secourable que j'y rencontré je dirai quel autre spectacle...* [La Divine Comédie, 1849, с. 1]

Дешан: *Pour parler d'un grand bien et d'une aide imprévue, // Je dirai quels dangers...* [La Divine Comédie, 1829, с. 6]

См. также Inf. I, 31-33:

Данте: *Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta // Una lonza leggera e presta molto, // Che di pel macolato era coverta*

Арто де Монтор: *Et voilà que, tout à coup, une panthère agile et tachetée de diverses couleurs apparaît devant mes yeux* [Op. cit., с. 2]

Дешан: *Voilà que tout à coup, auprès de la montée, // Une agile panthère, à la peau tachetée, // Parut devant mes yeux* [Op. cit., 1829, с. 7]

Можно предположить, что Дешан в данном случае следует модели Арто де Монтора, воспроизводя как синтаксическую, так и лексическую структуру фразы предшественника. Во-первых, мы встречаем у него выражения, отсутствующие в тексте Данте (*d'une aide imprévue, tout à coup*), но имеющие либо аналоги, либо точные соответствия у Арто де Монтора (*l'appui secourable, tout à coup*). Данные вставки являются примерами эксплицитации, то есть введения в перевод информации, присутствующей в тексте-источнике лишь имплицитно<sup>6</sup>. Во-вторых, и у Дешана, и у Арто де Монтора мы находим схожие примеры имплицитации – и тот, и другой при переводе *lonza leggera e presta molto* заменяют два итальянских прилагательных одним, *agile*, как бы вбирающим в себя их значения.

Нетрудно заметить, что и переводчик-«романтик», и переводчик-«классицист» разделяют одинаковое видение Средних веков, привнося в текст оригинала дополнительный «готический» колорит, каким они его себе представляют. Кроме того оба практикуют систематическую «зачистку» текста «Комедии» от всевозможных лексических, стилистических, синтаксических и других «странностей». Возьмем для примера Inf. I, 49-51:

Данте: *... una lupa, che di tutte brame // Sembiava carca nella sua magrezza // E molte gente fé già viver grame*

---

<sup>6</sup> О теории эксплицитации см., например, А.Рум [Рум, 2005].



Арто де Монтор: *Une louve avide, d'une maigreur repoussante, et souillée encore des traces de ses fureurs, en fixant sur moi ses yeux qui lançaient la terreur* [Op. cit., с. 2]

Дешан: *Une louve maigre, avec ses blanches dents, // Et ses deux yeux luisant comme charbons ardents* [Op. cit., с. 8]

Там, где Данте делает ставку на столкновение стилевых регистров, анжамбманы и т.н. «развернутые метафоры», переводчики довольствуются нанизыванием поэтических клише, в соответствии с собственным представлением о «средневековом колорите», сводя новизну к привычному. Стремление к филологической точности, уважение к «духу» переводимого текста, которое принято связывать с эпохой романтизма, еще не означает, как видим, точности стилистической.

Арто де Монтор часто переходит на возвышенный, торжественный тон, «приукрашивая» текст Данте, достоинства которого, впрочем, не ускользают от его внимания и находят в нем своего ценителя. Некоторые из его подстрочных замечаний обращают внимание читателя на красоту того или иного образа, но в стилистическом плане его перевод выглядит анахронизмом, его Данте выражается порой языком Расина. Поэтические формулы, уходящие корнями в XVIII в., употребление «прециозных» терминов – вот что сильнее всего выдает стилистическую модель этого переводчика. Трудно представить себе Данте, использующего термин «спектакль» (“je dirai quel autre spectacle s’offrit à mes yeux” [Op. cit., с. 1]) для обозначения того, о чем пойдет речь в песне, или выражение «опасная стихия» (“élément périlleux”) – для описания моря [Op. cit., с. 2]. В сравнении с переводом Арто де Монтора стиль Ривароля выглядит сжатым и лаконичным, но и этому переводчику случается уступать языковым автоматизмам и устаревшим риторическим приемам (его Данте, например, обращается к Вергилию на «вы»).

Аналогичным образом Дешан, в вопиющем противоречии с концепцией поэзии, культивировавшейся в Средние века, приписывает Данте романтическую по сути идею боговдохновенности поэта. Список смысловых и стилистических несообразностей указанных переводов можно было бы продолжить.

3.1 В переводах «Комедии» роль французского «посредничества» в работе русских переводчиков начинает снижаться. Если оно не исчезает полностью, то, во всяком случае, становится менее заметным. Неизвестно, заимствовал ли что-нибудь П.Катенин, один из лучших переводчиков Данте на русский язык в XIX в., у своих

французских предшественников. По информации М.Акимовой [Акимова, 2000], он имел под рукой перевод «Комедии» Брета Деламата [Dante, 1823]: не столько из-за его художественных достоинств (весьма скромных, по мнению Катенина), сколько из-за содержащихся в предисловии подробных разъяснений космологии Данте. Можно предположить, что Катенин был знаком и с переводом в прозе Арто де Монтора. В пользу данной гипотезы процитируем катенинский перевод Inf. I, 49-51, в котором бросаются в глаза те же отклонения от текста оригинала, что и в переводе Арто де Монтора:

Данте: *E d'una lupa, che di tutte brame // Sembiava carca nella sua magrezza, // E molte genti fé già viver grame*

Арто де Монтор: *En même temps une louve avide, d'une maigreur repoussante, et souillée encore des traces de ses fureurs...* [Op. cit., с. 2]

Катенин: *...А вслед за ним волк ненасытно жадной, // Пугающий чрезмерной худобой, // Губительной алчбою безотрадной* [Op. cit., с. 167]

В ст. 49 Катенин воспроизводит эпитет *жадной*, которого нет у Данте, и который вполне может восходить к Арто де Монтору (*avide*). Перевод ст. 50 тоже достаточно близок по своей морфосинтаксической структуре к французской фразе. Оба переводчика заменяют дантову метафору *di tutte brame sembiava carca nelle sua magrezza* похожей перифразой. В ст. 51 русский переводчик ближе к Данте в лексико-смысловом плане (он сохраняет слово *brame* из первого стиха терцины, передавая его русским архаизмом *алчба*), но не в плане морфосинтаксиса, структура которого ближе к французскому переводу, нежели к оригиналу. Это метод, практиковавшийся еще Батюшковым, но потерявший систематический характер и сведенный к точечным лексическим заимствованиям.

Что же касается возможных взаимовлияний между переводом П.Катенина и переводом А.Дешана, то ответ на этот вопрос еще более затруднителен. Оба перевода появились практически одновременно (перевод Дешана опубликован в 1829 г., перевод Катенина – окончен в дек. 1829 г., опубликован в 1830 г.). Тем не менее, то, как оба поэта переводят знаменитый *incipit* поэмы, позволяет допустить, что Катенин, возможно, читал французский текст:

Дешан: *Quand j'étais à moitié du chemin de la vie* [Op. cit, с. 5]

Катенин: *Путь жизненный пройдя до половины* [Op. cit, с. 166]

Дело в том, что из всех французских переводчиков первой трети XIX в. А.Дешан – единственный, кто перевел *cammin* как *chemin*, остальные авторы единодушно предпочли переводить *course*. Не исключено, впрочем, что речь идет о простом совпадении: оба переводчика стремятся слово в слово воспроизвести первый стих «Комедии».

3.2 История переводов первого стиха первой песни «Inferno» весьма любопытна. Ривароль, судя по всему, был первым, кто в 1780 г., переводя самый знаменитый стих поэмы (*Nel mezzo del cammin di nostra vita*), использовал выражение *au milieu de ma course*, в котором субстантив *course* (от глагола *courir* – бежать) отсылает к идее быстрого передвижения, перемещения. Тем самым он положил начало целой цепочке семантических сдвигов. Фразеологию Ривароля воспроизвел в 1811 г. А.Арто де Монтор, а в 1835 г. – Ш. Калемар де Лафайет. Через девятнадцать лет, в 1854 г., Л.Ратисбонн заменил *course* более изысканным *trajet* (путь, траектория), которое, еще двадцать лет спустя, уступило место выражению *terrestre voyage* (земное странствие) у А. Жюбера (1874). Наконец, в 1882 г. А. Бонно де Мартре ввел в свой перевод идиоматическое выражение *cours de vie* (течение, ход жизни).

История переводов первого стиха поэмы натолкнула нас на мысль о том, что именно французский субстантив *course*, - сильнее, нежели итальянское существительное *cammin*, связывавший земную жизнь с непрекращающимся движением, - подсказал В.Брюсову формулу *странствие земное: На пол-дороге странствия земного* [Бэлза, 1965, с. 87]. Если это так, то брюсовская формула - не что иное, как перифраза французского текста-посредника, который, в свою очередь, представляет собой перифразу оригинального итальянского текста. Верно воспроизведя морфосинтаксические особенности итальянского оригинала, Брюсов в то же время значительно отклонился от него в плане семантики. Думается, излишне объяснять, что *путь жизненный* и *странствие земное* предполагают совершенно разные векторы движения, аксиологию, жанр. Совершенно разный пейзаж, наконец.

По собственному признанию Брюсова, он использовал в качестве подспорья в работе переводы в прозе Арто де Монтора и А.Мельо [Бэлза, 1965, с.87]. Эти переводчики по-разному переводят начальный стих поэмы: *au milieu de la course de notre vie* (А.Арто де Монтор), *au milieu du chemin de nître vie* (А.Мельо). Вполне

вероятно, что в данном случае вариант Брюсова мог иметь своим источником текст Арто де Монтора, хотя полностью исключить возможность простого совпадения тоже нельзя.

Работа Брюсова над «Божественной Комедией» не продвинулась дальше третьей песни «Inferno» и до сих пор практически не изучена. Напротив, выражение *странствие земное* быстро закрепилось в поэтическом словаре русской поэзии. Более того, сделалось поэтической формулой. Содержащаяся в нем отсылка к Данте для современников Брюсова была абсолютно прозрачна. Так, брюсовский перевод фигурирует в заголовке одного из последних поэтических циклов Н.Гумилева, «Посредине странствия земного»: дантовы коннотации заглавия были давно подмечены исследователями творчества поэта, чья трагическая судьба (Гумилев был расстрелян в 35 лет) дает благоприятную почву для подобных сближений. Действительно, для Гумилева, страстного путешественника и члена многочисленных географических экспедиций в экзотические страны, упоминание о путешествиях выглядит почти само собой разумеющимся. Отсылки к Данте встречаются у него на протяжении всего его творчества, поэтому цитата из «Божественной Комедии» в качестве заголовка поэтического цикла вряд ли могла кого-нибудь удивить. Однако до сих пор оставался незамеченным тот факт, что в случае со *странствием земным* речь, возможно, идет не о цитате в строгом смысле, а о вольной перифразе с французского.

### **Список литературы**

- Акимов М.В. «Переводить Данте *in terza rima*... ужасно». История текста катенинских переводов «Inferno» // Дантовские чтения 1998 / Под общей ред. А.Илюшина. М.: Наука, 2000. С. 33-70.
- Асоян А. «Почтите высочайшего поэта...». Судьба «Божественной Комедии» Данте в России. Москва: Книга, 1990. 214 с.
- Бэлза С.И. *Брюсов и Данте*. Данте и славяне. М.: Наука, 1965. 270 с.
- Вацура В. Пушкинская пора. М.: Академический проект, 2004. 624 с.
- Голенищев-Кутузов И. Данте в России. Творчество Данте и мировая культура. М.: Молодая гвардия, 1971. 288 с.
- Катенин П.А. Избранные произведения / Вступ. статья, подготовка текста и примеч. Г.В.Ермаковой-Битнер. М.; Л., 1965.
- Пильщиков И. Из истории русско-итальянских литературных связей (Батюшков и Тассо) // Philologica. 1997. Т. 4. N 8/10. С. 7- 64.

- Пильщиков И. Батюшков – переводчик Тассо (к вопросу о роли версий-посредников при создании переводного текста) // Славянский стих. Лингвистическая и прикладная поэтика. Материалы международной конференции 23-27 июня 1998 г. М., 2001. С. 345-353.
- Сын отечества. СПб., 1823. N XXIX. С. 183-188.
- Ученые записки Московского университета. 1833. Ч. 2. N 5. Отд. III.
- Dante. Traduction nouvelle en vers de l'Enfer du Dante. D'après le nouveau commentaire de Biaggioli, avec le texte en regard et enrichie d'un Discours sur le Dante, de notes littéraires et historiques et d'un plan géométral de l'Enfer. Par Brait Delamathe. P.; Londres, 1823.
- La Divine Comédie de Dante Alighieri traduite en français par M. le chevalier Artaud de Montor. Troisième édition. Paris : Librairie de Firmin Didot Frères, 1849 (1811-1813).
- La Divine Comédie de Dante Alighieri traduite en vers français par M. Antoni Deschamps (Vingt Chants). Paris : Charles Gosselin, Urbain Canel Libraires, 1829.
- Meschonnic H. Pour la poétique II. Paris: Gallimard, 1973. 457 p.
- Nemer M. Traduire Shakespeare // Romantisme. 1971. Vol. 1. N 1. P. 94-101.
- Pym A. Explaining Ecplicitation // New Trends in Translation Studies. In Honour of Kinga Klaudy / ed. Krisztina Koroly. Budapest, 2005.
- Scialom M. Les anti-traducteurs : aspects de la «Divine Comédie» en français pendant l'entre-deux-guerres suivis d'un répertoire chronologique et raisonné des traductions françaises du poème (XVe-XXe siècles). Paris, 1985.