

ПУШКИНСКИЙ СЛОЙ В ПЕРЕВОДАХ О. СЕДАКОВОЙ ИЗ Ф. ПЕТРАРКИ

© **Марков Александр Викторович** (2020), SPIN-код: 2436-2520, orcid.org/0000-0001-6874-1073, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (Российская Федерация, 125993, ГСП-3, Москва, Миусская площадь, д. 6), markovius@gmail.com.

Влияние пушкинского стиля и слога в поэтических переводах на русский возможно не только как неосознанное воздействие магистральной традиции, но и как осознанная часть интерпретации оригинала. На примере переводов О. Седаковой сонетов Ф. Петрарки показано, что пушкинские цитаты, аллюзии и мотивы, появляющиеся в переводе, принадлежат сознательной стратегии понимания Пушкина как поэта любви, судьбоносного для русской культуры. Перевод Седаковой пяти сонетов Петрарки довольно точен и поэтому не содержит тех пушкинских цитат, которые смотрелись бы как прием переводчика. Напротив, задачей перевода оказывается реконструкция специфических для Петрарки настроений и философии любви. Седакова отступает от сложившихся в русской культуре образов влюбленного Петрарки и обращение к любовной лирике и любовным сюжетам Пушкина оказывается моментом последовательной реконструкции Петрарки внутри другой языковой традиции. Посредующим звеном оказывается пушкинистика Владислава Ходасевича, предложившего собственное понимание метасюжета пушкинской лирики, что и позволило Седаковой вычленить метасюжет лирики Петрарки, не сводящийся к его собственным заявлениям и ощущениям. Такой метасюжет концептуализирует отношения между текстом и множественностью любовных ситуаций, и в результате описанные в пяти переведенных сонетах частные ситуации обстоятельств влюбленного и внутренней жизни позволяют в переводе воспроизвести общую концепцию любви Петрарки, показав его отличие от предшественников и целостность его восприятия любви вопреки заявляемой «раздвоенности» чувств. Главное, что пушкинский слой вводит «ее»-позицию, что позволяет посмотреть на канон любви Петрарки с необходимой дистанции. Тем самым перевод Петрарки с обращением к пушкинским моделям любви позволяет в отдельных сонетах воспроизвести специфику модели Петрарки, не прибегая к аллюзиям на другие сонеты или стилизациям, которые помешали бы точности перевода.

Ключевые слова: любовная лирика, поэтический перевод, Петрарка, Седакова, лирический сюжет, лирическая эмоция, западный канон любви.

Как для Пушкина, так и для его современников и наследников в поэзии Франческо Петрарка был создателем канонической любовной лирики, «язык Петрарки и любви» были почти синонимами. Это означало, что словами, например, Катулла или Данте современный человек не объяснится в любви, тогда как лирическое настроение и топика Петрарки создают любовные ситуации и в современности, при всех скидках на прошедшие века. Действенные особенности лирического субъекта Петрарки как напряженное любовное томление, яркое заявление о своих чувствах, парадоксальность и непостижимость переживания, были известны всем литературным современникам Пушкина, даже никогда не бравшим оригинал или перевод Петрарки в руки. Но всё же главное, что отличает Петрарку от предшественников, от «нового сладостного стиля» и Данте, это то, что если у всех допетрарковских любовных лириков речь следовала за ситуацией, изощренность в описании любви продолжала пережитые неясные состояния, содействуя их прояснению, то у Петрарки речь стала перформативной, она стала определять те режимы и смутности, и экстаичности, которые и создают любовную ситуацию с сопровождающими ее переживаниями. Конечно, это не противоречит тому складыванию речи влюбленного из мозаики ожидаемых переживаний и отработанных реакций, о котором писал Р. Барт [Барт 2015, 32–39], равно как и тому подходу к связи требуемых эмоциональных реакций и требуемых форм выражения, который разрабатывает А.Л. Зорин [Зорин, 2016]. Наоборот, именно эти концепции мы и имеем в виду, когда говорим о трансформации любовной речи, не сводимой к готовой топике. Другой важный для нас контекст – спор Деррида с Остином и Сёрлем [Ямпольская 2014, 10–12], в котором французский философ доказал, что не существует готовых сильных семантических контекстов, но всякий раз семантическая ситуация создается самоутверждением речи, как философская ситуация создается самоутверждением письма. Так, с точки зрения аналитической логики, слово «гавагай», которое туземец сказал путешественнику, указывая на кролика, может значить «кролик», «бежит», «я не понимаю» и многое другое, но не может значить «ты прав», потому что это не подразумевается коммуникативным контекстом, тогда как, по Деррида, наследнику психоанализа, именно формы самоутверждения или манифестирования могут предшествовать сообщению значения. Просто мы то, что Деррида делал в области семантики, переносим в область поэтики.

О. Седакова, признанный поэт и один из самых оригинальных русских переводчиков Петрарки (опубликованы переводы пяти сонетов [Седакова 2010а, 221–223]), считает Пушкина изобретателем русского языка любовного чувства и любовного поведения. В эссе «Похвала поэзии» (1982) [Седакова 2010b, 55] она, толкуя строчку Тютчева «Тебя ж, как первую любовь России сердце не забудет», объясняла, что речь идет не о любви русской публики к поэзии Пушкина, но о переживании поэзии Пушкина с теми же чувствами, с которыми переживают любовь. Предшествующие любовные каноны в России (история Петра и Февронии, история Фрола Скобеева, галантность XVIII в.) Седакова характеризует примерно так, как мы охарактеризовали европейскую традицию до Петрарки, – как модели, следующие за неведомым, неопределимым чувством, которое уже случилось, и требует освящения, оправдания или практического употребления. В то же время Пушкин создал систему, в которой освящение, оправдание любви и практическое поведение не противоречат друг другу. Добавим к этому, что как Петрарка, так и Пушкин могли быть вполне практичны в незаконных любовных связях (священник Петрарка, как и Пушкин, заводил связи с замужними женщинами, не имея на них права), но это было необходимой частью или тенью такого нового перформативного режима любовного высказывания.

Но этой параллели недостаточно, чтобы понять не только петрарковские мотивы, но и функции перевода. Задача переводчика, как она понимается в классике переводоведения от Вальтера Беньямина до Джорджа Стайнера и того же Жака Деррида, – всегда выбрать некоторую доминанту, тот мотив, который и будет объяснять уместность других мотивов и переводческих решений. Здесь уже найти ключ труднее: ведь само по себе понятие «любовная лирика» может истолковываться сколь угодно широко, и в самой поэзии Седаковой мы либо почти не усматриваем специфической любовной лирики и считаем, что любовные мотивы погружены в другие, более типичные, религиозные, экзистенциальные, медитативные, либо считаем, что например, поэма «Тристан и Изольда» представляет собой опыт любовной поэзии и создания определенного канона любви, отличающегося, например, от вагнеровской версии. Рассмотрение этого вопроса, с учетом высказываний самой поэтессы, требует специальных методов. Но мы исходим из простой гипотезы,

что воспроизведение канона любовной лирики, который бы вписал традицию Петрарки в пушкинскую традицию, не может сводиться к простой эмоциональной реакции на образы, но требует остраивающей концептуализации.

Такую концептуализацию для Пушкина предложил В.Ф. Ходасевич, метод которого, подразумевающий поиск автобиографических контекстов не только мотивов, но и мотиваций, оказался из-за своей потенциальной провокативности достаточно маргинален в пушкинистике [Сурат 1994, 56], но до сих пор будоражит и поэтов, и литературоведов. Согласно Ходасевичу, важнейшим мотивом творчества Пушкина, который сказался и во всей его судьбе, является представление о том, что любая женщина способна наставить мужа рога – и это представление понимается не снижено новеллистически, а экзистенциально, наравне с фундаментальными представлениями о судьбе. Именно так Ходасевич [Ходасевич 1997] толкует сюжеты лицейской лирики, «Гавриилиады», где Мария оказывается не верна никому из ее духовных ухажеров, южных поэм, но также и многих других произведений, включая, например, фабулу «Графа Нулина»: над грозными словами мужа Наташи смеялся молодой сосед потому, что сам был любовником Натальи Павловны, и ему было смешно и как Наташа избавилась от его французского соперника, и что муж всё же рогоносец, несмотря на свой гнев, – это и делало смех неостановимым. Итак, Ходасевич исходит из того, что сам этот канон любви поддерживается некоторой фрустрирующей ситуацией, которая и придает любовной речи некоторую перформативность. Биографически-перформативную традицию Ходасевича продолжил в мировой славистике Д. Бетеа [Бетеа 2003], часто ссылающийся на Седакову не как на пушкиниста, а как на теоретика отношения поэзии и действительности. С другой стороны, и сама Седакова активно продолжала традицию исследования глубинного мотива, стоящего за самыми различными инвариантами, правда, не в версии Ходасевича, а в более современной «кибернетической» версии А. К. Жолковского [Седакова 2010b, 323]. Связь переводческих задач Седаковой с перформативным пониманием речи как инструмента этического самообоснования убедительно раскрыта в недавней работе [Ланда 2020, 308–310], и нам нечего добавить к выводам К. С. Ланды, мы можем только их применить уже не к Данте, как Ланда, а к Петрарке.

Если мы обратимся к тому, как Седакова характеризует Петрарку, то она считает, что, в отличие от Данте с его познавательной активностью, Петрарка всякий раз сталкивался с фрустрирующей ситуацией, впадал во внутренний ступор, «амеханию», из которого и происходит любое обращение к Лауре. «Жизнь с Лаурой в душе – это столбняк, при котором заколдованный, захваченный амеханией человек особенно ясно видит, как *il tempo fugge*, время бежит» (курсив автора) [Седакова 2010а, 232]. Таким образом, влюбленность в Лауру и создает необходимые сюжетные экзистенциалы, возможности для развития ситуации в ее конфликтности и противоречивости: необратимый ход времени и необходимый тупик переживаний и раздвоенность чувств. Пушкин в толковании Ходасевича и Петрарка в толковании Седаковой, будучи совершенно непохожи, сходны в этом: сюжетное развитие, с действием пространства, времени и чувства, не просто стимулируется фрустрирующей ситуацией, но оказывается эпифеноменом ситуации.

Мы не рассматриваем многочисленные смещения, связанные с эквиритмическим и рифменным переводом, нам важно, как в стихах появляются выразительные действенные формулы, задающие ключ к восприятию всего стихотворения. Мы и выясняем не то, насколько эти формулы оправданы оригиналом, но насколько они позволяют действенно и заинтересованно отнестись к оригиналу и тем самым его понять. В научной литературе об этом говорилось мало, Хенрике Шталь, например, усматривает у Седаковой некоторую христианизацию сюжетов переводимых сюжетов, например, Целана, хотя и гораздо менее радикальную, чем у Аверинцева [Шталь, 2016, 73–75], но Шталь рассуждает по преимуществу о субъект-объектной организации лирики. Мы же рассматриваем, как именно эта христианизация или пушкинизация может раскрывать устройство оригинала на более глубоком уровне, чем даже при его аналитическом чтении.

Сонет 62 представляет собой индивидуальное высказывание поэта о себе, постоянно оглядывающегося назад и сознающего весь опыт любви как плен, как угнетение. Поэт может мыслить разные временные промежутки, а значит, переживания разной длительности, но в сравнении со светом Божиим все они не имеют ценности и оказываются мучительны, как неоправданное томление.

Отец Небесный! После дней убитых,
 после ночей, как на свече, сожжен-
 ных
 в жадных надеждах, в ненасытных
 столах,
 в мыслях о сладостном истоке пыток,
 прошу: помилуй! Увидав избыток
 сиянья Твоего, мой ум плененный
 пускай опомнится: так, исцеленный,
 я высвобожусь из силков разбитых.
 Господи мой! одиннадцатый год,
 как я бреду и падаю под игом
 безжалостных к убогому страстей.
 Сними, ослабь мой нечестивый гнет,
 мысли мои впиши в благую книгу,
 напости им: Ты ныне на Кресте.

Padre del ciel, dopo i perduti giorni,
 dopo le notti vaneggiando spese,
 con quel fero desio ch'al cor s'accese,
 mirando gli atti per mio mal si adorni,
 piacciati omai col Tuo lume ch'io torni
 ad altra vita et a piu belle imprese,
 si ch'avendo le reti indarno tese,
 il mio duro adversario se ne scorni.
 Or volge, Signor mio, l'undecimo anno
 ch'i' fui sommesso al dispietato giogo
 che sopra i piu soggetti e piu feroce.
 Miserere del mio non degno affanno;
 reduci i pensier' vaghi a miglior luogo;
 ramenta lor come oggi fusti in croce (здесь
 и далее тексты Петрарки на итальянском
 языке мы даем по: [Petrarca 1985]).

В переводе появился ряд моментов, которые раскрывают начальные образы оригинала. Прежде всего, это петрарковский образ ночей, «истраченных на пышные речи», который превращается в образ свечи: вместо написания писем или мечтательных размышлений перед нами свеча как общий символ сожженной жизни. Такой перенос от ночного бдения к условию этого бдения отвечает стихотворению Пушкина «Ночь» («Мой голос для тебя и ласковый, и томный...»), где как раз возлюбленная читает письмо поэта со стихами и тоска одинокой свечи в комнате поэта сливается с восторгом любящих глаз читательницы.

У Пушкина манящее пламя оказывается частью общего сюжета женской неверности, тогда как у Петрарки – амехании (свеча сгорает, а не вспыхивает). Ненасытных стонов в оригинале нет, говорится о «загоревшемся в сердце желании». Также и разбитые силки, образ несколько гротескный, передающий «растянутые сети» Петрарки, конечно, напоминают пушкинские образы, встающие перед нами в строчке: «Я сокрушил бы жизнь, уродливый кумир», где кумиром названо собственное тело, из плена которого нельзя выпутаться, можно только разбить сами условия плена, как королевич Елисей – хрустальный гроб, или Ленский – сосуд клеветника, и только тогда любовь станет возможна.

Так указывается, что Петрарка угнетен не своими мыслями, а любовью как таковой. Но также и финал с упоминанием книги, конечно же, Книги жизни (Откр. 20:12), не соответствует Петрарке, который говорит о медитации перед Крестом, но вполне отвечает

образу книги в «Страннике» Пушкина, где единственным способом побега оказывается причастность чтению. С этим можно соотнести и пушкинское «Воспоминание», где прошлое прочитывается как свиток, но отношение к прошлому как к тексту стало возможно благодаря тому, что «теснится тяжких дум избыток». Слово «избыток» заменило «свет» (свет разума) в оригинале: Петрарка желал, чтобы Бог вернул ему разум после многих лет любовного безумия, и тем самым он оказался способен думать о вечной жизни, «о другой жизни и о более прекрасных впечатлениях».

Для Пушкина ситуация любви оказывается неизбывной, и свет разума, например, в итоговом «Из Пиндемонти» отождествляется с поиском прекрасных впечатлений в этой жизни. Так и в переводе Седаковой Петрарка оказывается погружен в размышления об этой жизни, а не о будущей, но для этого нужен избыток божественного света, иначе сам субъект поэтической речи так и остается в спутанных мыслях. Получается, что любовь к Богу может отличаться от любви к женщине только интенсивностью милости, силой богоявления, а не особенностями мышления. Петрарка чувственный затмевает Петрарку рационального, но зато дальше мы лучше видим структуру его любовного чувства.

Сонет 189 представляет собой рассказ о переживаниях любящего, где любовь (мужского рода в итальянском) оказывается «господином и врагом». В таком случае с кораблем сопоставляется телесная жизнь, как она ощущалась любым ученым современником Петрарки, а то, что мы бы назвали эмоциональной жизнью, эмоциями, отождествляется с бурей. Мы бы сказали «изматывает», а Петрарка видит образ разрываемых канатов.

<p>Двигается мой корабль, полный забвенья, в грозном море зимней полночи, в смерче меж Харибдой и Сциллою; враг сердечный – и господин мой – у руля правленья; мысли лихо гребут и хляби пенят, забавляясь смертью и бурей встречной, паруса раздирает влажный вечный ветер жалоб, надежд и вожделенья; ливень плача, наважденье обиды сбитые безумием моет снасти, изнуренными крепями играет; два моих милых света ушли из вида; знание и разум мертвы на гребнях страсти так, что услышав: «пристань», дух рыдает.</p>	<p>Passa la nave mia colma d'oblio per aspro mare, a mezza notte il verno, enfra Scilla et Caribdi; et al governo siede 'l signore, anzi 'l nimico mio. A ciascun remo un penser pronto et rio che la tempesta e 'l fin par ch'abbi a scherno; la vela rompe un vento hu- mido eterno di sospir', di speranze, et di desio. Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni bagna et rallenta le gia stanche sarte, che son d'error con ignorantia attorto. Celansi i duo mei dolci usati segn; morta fra l'onde e la ragion et l'arte, tal ch'incomincio a desperar del porto.</p>
---	---

Выражение «забавляясь смертью и бурей встречной» в переводе больше похоже на образы бури романтической поэзии, чем на речь Петрарки, у которого мысли так лихо гребут, что не замечают бури, как будто бури и не будет. Петрарка исследует собственную беспечность и раскаивается в ней, тогда как Седакова имеет в виду перспективу пушкинского «К морю», где море может стать предметом воображения в дальнейшей деревенской жизни, и где при этом это воображаемое уже освоено: морское волнение отождествляется со старостью Наполеона, которая опять же воображается при взгляде на море. Пушкин подразумевал, что как раз буря не видна, потому что уже увидены картины, стоящие за этой бурей. Мысли проникают в то, что буря уже началась, и что в нее все уже вовлечены; как ярость Наполеона уже отражена в ярости моря, так и ярость моря отражена в игре мыслей с ними.

Опять это соответствует концепции любви как взаимонаправленных векторов активизации на драматическом переходе от воображаемого к реальному, как в том же стихотворении «Нет, я не дорожу мятежным наслаждением...» Где в каноне любви Петрарки стояло бы ослепление и замороженность, там Пушкин иногда допускает ослепление, но никогда – замороженность. Наоборот, нужно чтобы был Наполеон, чтобы понять море; надлежит самому действовать, чтобы вызвать ответное действие.

В пушкинских стихотворениях вроде «Ночь» или «Что в имени тебе моем» женщина не столько хранит память о поэте, сколько знает, что поэт хранит память о ней. В отличие от томления Петрарки и некоторой эгоцентричности романтизма, здесь мы встречаем ту же самую систему взаимонаправленных провокаций. Поэтому если Петрарка считает причиной бед *error con ignorantia* (ошибку и невежество, иначе говоря, незнание о последствиях влюбленности), то в переводе корабль сокрушен сначала безумием, а после – бурей. Не неразумие занесло корабль в бурю, и мы видим в оригинале бурю как таковую, но сложнее: неразумие оказывается тем, что ломает корабль не меньше бури.

Так пушкинские модели отношения чувства и действия раскрывают особенности образов Петрарки. Достаточно представить морскую тоску и морской страх, как мы лучше понимаем устройство любовной страсти Петрарки, чем если бы мы руководствовались запомнившимся нами хрестоматийными Лаурой и лавром и сплавленными золотыми думами о ней.

Следующий сонет, 190, представляет собой описание ситуации встречи со священным животным, сразу вводящее любовь в контекст мифологизирующих описаний. По сути, в стихотворении говорится о встрече с визуализацией собственной влюбленности, чистой, стремительной и недостижимой, но эта встреча оказывается не желанной, а страшной: лань-влюбленность принадлежит своему Господину, Любви, которая и властна над Петраркой-лириком. Поэтому, если говорить языком психоанализа, лирический повествователь увидел в этой лани визуализированную проекцию себя и своего отношения к Любви и тем самым пробудил в себе веками неутолимое желание, которое его изнурило:

<p>Белая лань на мураве живой, золоторогий зверь в лугах зеленых у лавра, между двух потоков сонных, ранней весною, утренней порой явилась мне. Гордыни неземной ее глаза, и кротости: сраженный, я вслед пошел, как скряга, увлечен- ный возможностью поживы дорогой. «Не прикасайся!» – на высокой шее я прочитал топазовую вязь: «Я Кесарева. Он хотел мне воли». И полдень был, когда, бредя за нею, почти ослепнув и не наглядясь, я рухнул в воду, и не видел боле.</p>	<p>Una candida cerva sopra l'erba verde m'apparve, con duo corna d'oro, fra due riviere, all'ombra d'un alloro, levando 'l sole a la stagione acerba. Era sua vista si dolce superba, ch'i' lasciavi per seguirla ogni lavoro: come l'avaro che 'n cercar tesoro con diletto l'affanno disacerba. " Nessun mi tocchi " al bel collo d'intorno scritto avea di diamanti et di topazi : " libera farmi al mio Cesare parve ". Et era 'l sol gia volto al mezzo giorno, gli occhi miei stanchi di mirar, non sazi, quand'io caddi ne l'acqua, et ella sparve.</p>
--	---

Кротость и гордыня вместо «сладостно надменного вида» этой лани сразу же напоминают характеристики в пушкинском «В начале жизни школу помню я...», вроде «И весь дышал он силой неземной». Лани передаются характеристики смиренной жены и идолов. Иначе говоря, ситуация первых влюбленностей, первых любовных томлений Пушкина и должна раскрывать отношение влюбленности к Любви у Петрарки. Если для Пушкина его собственная влюбленность оборачивается заворуженностью тенями сада, то Петрарка с самого начала пребывает в мире заворуженности: прибавленные эпитеты «живой» и «сонный» как раз создают из условной картины Петрарки, аллегии раздвоенных мыслей в ожидании поэтической славы и Лауры, некий *locus amoenus*, парковую идиллию или даже мир садов Цирцеи или Армиды.

«Он хотел мне воли» – Любовь сама определяет, кто и как влюбляется, хотя в оригинале просто сказано, что она не должна быть лишена свободы, как принадлежащая своему Кесарю, такой поэтический *habeas corpus*. Но мы слышим слова «Цыган» Пушкина: «Ты для себя лишь хочешь воли». Следовательно, ситуация Петрарки как признающего безусловную власть любви и над всеми образами проясняется через Пушкина, который показывает, как сама трагическая логика сюжета осуществила критику всех образных представлений Алеко, в том числе представлений о свободе.

Петрарка не может настичь лань своей влюбленности, не знает, что с ней дальше делать, как Алеко не может совладать со своей свободой, которой не способен разумно распорядиться. И конечно, в образе скряги, который у Петрарки просто «ищет сокровища», мы сразу узнаем другого преступника – Сальери, с прямо ощутимой цитатой («и не пошел ли бодро вслед за ним»). Как Сальери заменял любовь к музыке влюбленностью в образцы, так и Петрарка пытался считать влюбленность единственным основанием своей любви, но так же потерпел крах. Как Сальери не смог оправдать Моцарта и отравил его, так и Петрарка не смог не преследовать лань и потерял ее. Метафизика Петрарки оказывается объяснена через психологию у Пушкина прямыми и непосредственными приемами.

Следующий переведенный сонет, 245, сообщает о розах как аллегории тайного союза, в отличие от привычного женского эротического символа розы. Петрарка объясняет, как эта тайная любовь и становится чистой, потому что она разделяет и распределяет только чистые чувства, оставляя нечистые за оградой. Другое дело, что повествователь у Петрарки должен оглядеться во время тайной сцены, когда уходит раздающий розы, и смоделировать ее заново с помощью речи, проверив, может ли она быть вообще сказана. Сонет Петрарки – о проверке любви речевой способностью, вполне в духе бартовского исследования границ эффектов любовной речи; о проверке того, насколько эта система аллегорий тайной любви не призрак, оторвавшийся от речи:

<p>Две розы свежие, в ограде рая раскрывшиеся на заре студеной, – прекрасный дар! – любовник умудрен- ный его подносит младшим, разделяя между двумя; учтивость золотая –</p>	<p>Due rose fresche, et colte in paradiso l'altrier, nascendo il di primo di maggio, bel dono, et d'un amante antiquo et sag- gio, tra duo minori egualmente diviso con si dolce parlar et con un riso</p>
---	--

<p>тут и дикарь склонился б, умиленный – улыбка, луч одной любви влюбленной, скользит по лицам, лица изменяя. – Такой четы не видело творенье! – вздыхая он сказал и улыбаясь и обнял каждого легко и нежно. Так он делил цветы и восхищенье, и сердце ликовало, ужасаясь: о красноречье счастья, о, надежда!</p>	<p>da far innamorare un huom selvaggio, di sfavillante et amoroso raggio et l'un et l'altro fe' cangiare il viso. " Non vede un simil par d'amanti il sole " dicea, ridendo et sospirando insieme; et stringendo ambedue, volgeasi a torno. Così partia le rose et le parole, onde l' cor lasso anchor s'allegra et teme: o felice eloquentia, o lieto giorno!</p>
---	--

Исчезает самый важный образ для фабулы, путь раздающего розы престарелого персонажа, воплощающего вежливость и учти-вость, иначе говоря, правила галантной тонкой любви, как у труба-дуров и долъче стиль нуово, и путь нового лирика расходятся. Разыграна история литературы: Петрарка уже не Кавальканти. Исчезли исторические обстоятельства, но зато аллегорический персо-наж стал нежен. Почему?

Для Седаковой важно, что лирическая ситуация сонета может разыгаться как у Пушкина с двумя розами в стихотворении «Фон-тан любви, фонтан живой...», прямо связанном с Бахчисараем и сю-жетом «Бахчисарайского фонтана», где сначала расходятся истори-ческая действительность и «сон воображенья», а потом уже появля-ются все другие расхождения, в том числе самого поэта – с былой любовной топикой и элегической поэтикой. Этот порядок разрывов для Седаковой важнее порядка исторических разрывов, как она и толковала в своих пушкиноведческих статьях отношение низких истин и возвышающего обмана у Пушкина (напр.: [Седакова 2010b, 237]).

Названная пушкинская ситуация оказывается ключом к пони-манию Петрарки, у которого просто раскрываются особенности мудрого старца, действующего харизмой, тогда как Петрарке-лирику остается действовать речью. Мы привыкли читать пушкин-ские южные произведения романтически и потому не замечаем, что для Пушкина важны тонкие перформативы разговора с фонтаном («журчи, журчи»), которые выполняют ту же роль, что и созерцание Петраркой огады рая, где любовная речь и свет одинаково перфор-мативны и заставляют лицо меняться. Нежность петрарковского ге-роя в переводе – отблеск света нежно журчащего фонтана. Так Се-дакова, немного изменяя образность Петрарки, показывает не что

создал Петрарка, а какие возможности для поэтического высказывания были ему оставлены его судьбой.

Наконец, сонет 312 представляет собой перечень вещей, которые не могут утешить впавшего в отчаяние поэта. Традиционное списочное построение, как и в античной лирике или 66 сонете Шекспира, подготавливает финальный парадокс: из-за недостижимости любви само зрение меркнет, а из-за этого жизнь становится невыносимой. Невозможность говорить о любви или ощущать любовь переходит в физиологию, риторика и эстетика конвертируются туда, в результате любые эффекты речи и разговора начинают работать на разрушение привычной жизни. Так достигается разрушительный предел риторики:

<p>Ни в ясных небесах звездой бегущей, ни в мирной глубине ладьей крылатой, сверкающей в лугах забавой латной, зверьем, играющим в веселой пуше, отрадной вестью, издали зовущей речью любви, узорной и богатой, у родника в дубраве благодатной пением дивных жен в сени цветущей – ничем уже я не утешусь; знаю, кого оплакал: зеркало живого, свет глаз моих! ты все с собой похитил. Мне ненавистна долгая, пустая жизнь; я хочу конца: я должен снова увидеть то, что лучше б я не видел.</p>	<p>Ne per sereno ciel ir vaghe stelle, ne per tranquillo mar legni spalmati, ne per campagne cavalieri armati, ne per bei boschi allegre fere et snelle; ne d'aspettato ben fresche novelle ne dir d'amore in stili alti et ornati ne tra chiare fontane et verdi prati dolce cantare honeste donne et belle; ne altro sara mai ch'al cor m'aggiunga, si seco il seppe quella sepellire che sola agli occhi miei fu lume et specchio. Noia m'e 'l viver si gravosa et lunga ch'i' chiamo il fine, per lo gran desire di riveder cui non veder fu 'l meglio.</p>
--	---

В переводе появляется образ «зеркала живого», частый в лирике самой Седаковой, тогда как у Петрарки просто говорится, что только Лаура была для него светом и видом, то есть только на нее было отрадно смотреть. Конечно, поверхностно это значит, что Лаура понимается как зеркало гордого Петрарки, который хочет увенчаться лавром благодаря любовной лирике. Но на самом деле появление таких эпитетов, как «сверкающий», и общая морская тема отсылают к сказкам Пушкина, прежде всего к написанной почти сразу после женитьбы «Сказке о царе Салтане»: всё сверкает в царстве Гвидона, кораблик легко летит, когда свободный гуляющий по морю ветер его подгоняет, а вместо «ожидания хорошей свежей новости»

издали зовущая весть (в переводе) напоминает, как далеко странствовавшие купцы приносили вести Салтану.

Эта сказка должна быть признана ключом: в ней возникает остров, каких не бывает, но желание принадлежит не Салтану, которого отговаривают от путешествия и он поддается, а сыну Гвидону, который только технически не может его сразу осуществить. Так и у Петрарки в переводе мы обретаем не просто конфликт сохраняющегося желания и невозможности любви после смерти Лауры, но необходимость желания. Как желание должно пробудиться в возлюбленной-не-вахханке или чахоточной деве или какой угодно героине у Пушкина, так оно должно пробудиться и в Салтане, хотя именно Гвидону надлежит восстановить семью. Мысль Пушкина во время написания сказки была уже о единстве семьи, и через это в переводе раскрыта сложная мысль Петрарки, как этот лирик видел союз с Лаурой после смерти: как невозможность пережить то, что можно было переживать при ее жизни, невозможность, которая и вершит суд над его желанием. Иначе нельзя объяснить, почему у Петрарки не просто эмоция скорби и сожаления, ведь скорбь иногда заставляет забыть о желаниях, но эмоция отчета о произошедшем в жизни.

Таким образом, мы можем признать, что пушкинистика Ходасевича была плодотворно воспринята для передачи глубинных мотивов Петрарки, стоящих за его уже стертыми хрестоматийными образами. Оказалось, что Петрарка выстраивает сложную модель сюжета спасения, основанную на аскетической верности, и ее лучше всего объясняет пушкинская модель, основанная на женской неверности. Обе модели имеют свои пределы, но их соединение позволяет лучше понять историческое место Петрарки в развитии канона западной любви не только с точки зрения субъективизации событий и пестования субъективных чувств, но и с точки зрения более универсальной оптики, в которой есть и «она».

«Она» здесь не только вбирает в себя символы и образы, как мы привыкли (Лаура – золотой лавр), но и определяет развитие событий и те режимы осмысления, которые могут приходить за этими событиями. «Она» предшествует «ему» и его самоутверждению, которое неизбежно оказывается исторически ограниченным, но именно «она» оказывается необходимой для метасюжета. Таким образом, метасюжет Пушкина (встречные векторы, пробуждающие от воображения к реальности) истолковывает метасюжет Петрарки (встречные желания, позволяющие пережить смерть), и невольные пушкин-

ские мотивы в переводе раскрывают ту драму Петрарки, которая и привела к обновлению образно-мотивной системы в его любовной лирике.

Источники

Седакова 2010а – Седакова О.А. *Переводы. Собрание сочинений*. Т. 2. М., 2010.

Седакова 2010б – Седакова О.А. *Poetica. Собрание сочинений*. Т. 3. М., 2010.

Petrarca 1985 – Petrarca Fr. *Canzoniere*. Milano: Mondadori, 1985.

Литература

Барт 2015 – Барт Р. *Фрагменты речи влюбленного*. М., 2015.

Бетеа 2003 – Бетеа Д. *Воплощение метафоры: Пушкин, жизнь поэта*. М., 2003.

Зорин 2016 – Зорин А.Л. *Появление героя*. М., 2016.

Ланда 2020 – Ланда К.С. *Перевод как этическая задача. К истории переводов «Божественной комедии» Данте в России // Новый филологический вестник*. 2020. № 1(52). С. 299–312.

Сурат 1994 – Сурат И.З. *Пушкинист Владислав Ходасевич*. М., 1994.

Ходасевич 1997 – Ходасевич В.Ф. *О Пушкине // Его же. Собрание сочинений в 4 т. Т. 3*. М., 1997. С. 395–512.

Шталь 2016 – Шталь Х. *Стихотворение Пауля Целана «Мандорла» в польских и русских переводах // Найдено в переводе: трансформация, адаптация и культурный трансфер*. Белград, 2016. С. 54–79

Ямпольская 2014 – Ямпольская А. *Речевой акт как событие: Дerrида между Остином и Арендт // Социологическое обозрение*. 2014. Т. 13. № 2. С. 9–24.

PUSHKIN'S LAYER IN THE TRANSLATIONS OF O. SEDAKOVA FROM F. PETRARCH

© **Markov Alexander Viktorovich** (2020), SPIN-code: 2436-2520, orcid.org/0000-0001-6874-107, Doctor in Philology, Full Professor, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya square, GSP-3, Moscow, 125993, Russian Federation), markovius@gmail.com

The influence of the Pushkin style and syllable in poetic translations into Russian was not only an unconscious influence of the main tradition, but also a conscious

part of the interpretation of the original. On the example of O. Sedakova's translations of F. Petrarch's sonnets, it is shown that Pushkin's quotes, allusions, and motives appearing in the translation belong to a conscious strategy of understanding Pushkin as a poet of new mood of love, crucial for Russian culture. Sedakova's translation of the five sonnets of Petrarch is quite accurate and therefore does not contain Pushkin's quotes that would look like a part of translator's technique. On the contrary, the task of the translation was the reconstruction of the speech acts specific to Petrarch and the philosophy of love. Sedakova departs from the common images of Petrarch in love in Russian culture, and practically proves that Pushkin's love lyrics and love stories was a tool of successive reconstruction of Petrarch within another linguistic tradition. The mediator was Vladislav Khodasevich as scholar, who offered his own understanding of the meta-plot of Pushkin's lyrics, which allowed Sedakova to specify the meta-plot of Petrarch's lyrics, not limited to his statements and feelings. This meta-plot conceptualizes the relationship between the text effects and the plurality of love situations, and as a result, the particular situations of the lover and his inner life described in these five translated sonnets allow the translation to reproduce the general concept of Petrarch's love, showing his difference from his predecessors and the integrity of his perception of love in spite of the claimed «split» feelings. The main thing is that the Pushkin layer introduces the «her» position, she-optics, which demonstrates the canon of Petrarch's love from a proper distance. Thus, the translation of Petrarch with an appeal to the Pushkin models of love makes it possible in the sonnets to reproduce the specifics of the Petrarch model without resorting to allusions to other sonnets or stylizations that would interfere with the accuracy of the translation.

Keywords: love lyrics, poetic translation, Petrarch, Sedakova, lyrical plot, lyrical emotion, western canon of love

References

(Articles from Scientific Journals)

Ланда 2020 – Landa K. S. *Perevod kak jeticheskaja zadacha. K istorii perevodov «Bozhestvennoj komedii» Dante v Rossii* [Translation as an ethical task. On the history of translations of Dante's Divine Comedy in Russia]. *Novyj filologicheskij vestnik* [New Philological Bulletin]. 2020. No1 (52). pp. 299–312. (in Russian)

Ямпольская 2014 – Jampolskaja A. *Rechevoj akt kak sobytie: Derrida mezhdu Ostinom i Arendt* [Speech act as an event: Derrida between Austin and Arendt]. *Sociologicheskoe obozrenie* [Russian Sociological Review] 2014, Vol. 13, No. 2. pp. 9–24. (in Russian)

(Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

Шталь 2016 – Shtal' H. *Stihotvorenje Paulja Celana «Mandorla» v pol'skih i rusских perevodah* [aul Celan's poem “Mandorla” in Polish and Russian translations]. Tateoka K. et al. (ed.) *Found in translation: transformation, adaptation and cultural transfer*. Belgrade, 2016. pp. 54–79. (in Russian)

(Monographs)

Барт 2015 – Barthes R. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris, 1977.

Бетса 2003 – Bethea David M. *Realizing Metaphors: Alexander Pushkin and the Life of the Poet*. Madison; Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1998.

Зорин 2016 – Zorin A. L. *Pojavlenie geroja* [The appearance of the hero]. Moscow, NLO Publ., 2016. (in Russian).

Сураг 1994 – Surat I. Z. *Pushkinist Vladislav Hodasevich* [Pushkinist Vladislav Khodasevich]. Moscow, 1994. (in Russian).

Ходасевич 1997 – Hodasevich V. F. О Pushkine [About Pushkin]. Idem. *Collected Works in 4 vols*. Moscow, 2007 Vol. 3. pp. 395–512. (in Russian).

Поступила в редакцию 17.07.2020