

Зміст

ВСТУП.....	2
РОЗДІЛ 1 ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД ТА ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ ПЕРЕКЛАДАЧА.....	4
1.1 Історія художнього перекладу	4
1.2 Основна творча діяльність М.Л. Гаспарова	9
1.3 Етапи праці М.Л.Гаспарова.....	12
1.4 Підходи до перекладання текстів у М.Л. Гаспарова	20
Висновок до 1 розділу.....	26
РОЗДІЛ 2 ПІДХІД ДО ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ ПІД ПРИЗМОЮ АНТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	28
2.1 Концептуальний підхід до проблем художнього перекладу	28
2.2 Античні переклади М.Л.Гаспарова	43
2.3 “Записки й виписки” М.Л.Гаспарова	51
ВИСНОВОК.....	59
ЛІТЕРАТУРА.....	61

ВСТУП

Переклад - це складний і багатогранний вид людської діяльності. Хоча звичайно говорять про переклад «з однієї мови на інший», але, у дійсності, у процесі перекладу відбувається не просто заміна однієї мови іншим. У перекладі зіштовхуються різні культури, різні особистості, різні склади мислення, різні літератури, різні епохи, різні рівні розвитку, різні традиції й установки. Перекладом цікавляться культурологи, етнографи, психологи, історики, літературознавці, і різні сторони перекладацької діяльності можуть бути об'єктом вивчення в рамках відповідних наук.

Незважаючи на те, що наука про переклад порівняно молода, теоретичні роботи в області перекладу досить численні й важко доступні для огляду. У даній главі ми приділяємо увагу двом моделям перекладу, одна й з яких є класичною й розглядає переклад з погляду лінгвістики, а друга інтерпретує переклад виходячи з теорії психолінгвістики.

Процес перекладу тексту з однієї мови на іншій має різноманітний і неоднозначний характер, пов'язаний з безліччю входних у нього компонентів, таких як текст - повідомлення, призначене до передачі, той, хто передає повідомлення, реципієнт, посередник, мови вихідний і що перекладає.

Можливо, саме багатомірністю цього процесу обумовлені розбіжності у визначеннях, які даються різними авторами й відбивають його різні сторони.

У центрі деяких з них коштує перекладне повідомлення, текстовий матеріал: «найближчий природний еквівалент вихідною мовою» [Nida, Taber 1969, 166], «заміна текстового матеріалу на одній мові текстовим матеріалом на іншій мові» [Catford 1965, 1].

В інших визначеннях упор робиться на процесуальній стороні перекладу або на відмінностях перекладу від інших видів мовного посередництва [32, с.47].

Лінгвістична модель перекладацького процесу представляє його у вигляді ряду послідовних перетворень тексту оригіналу в текст перекладу, за допомогою яких теоретично може бути досягнутий бажаний результат. Модель перекладу - це умовне зображення процедури здійснення процесу перекладу, заснована на спробі поширити на переклад деякі загальні постулати мовознавства або психології. Хоча будь-яка модель перекладу носить гіпотетичний характер, оскільки немає прямих доказів, що перекладач діє саме так, як треба з даної моделі, збіг результату перекладу із прогнозованим по моделі показує, що вона має певну пояснювальну силу. У сучасному перекладознавстві існують кілька моделей перекладу, що припускає можливість здійснювати процес перекладу різними способами. Найбільше поширення одержали ситуативна, трансформаційна й семантична моделі

РОЗДІЛ 1 ХУДОЖНІЙ ПЕРЕКЛАД ТА ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ ПЕРЕКЛАДАЧА

1.1 Історія художнього перекладу

Загальновідомо, що переклад - поняття історичне; різні епохи вкладають у нього різний зміст і по-різному розуміють його взаємовідносини з оригінальною літературою. Для сучасних поглядів визначальною є вимога максимальна дбайливого підходу до об'єкта перекладу й відтворення його як твору мистецтва в єдності змісту й форми, у національній і індивідуальній своєрідності.

Історія перекладу це, у першу чергу, історія зміни подань про перекладацьку норму - процесу, що володіє внутрішньою закономірністю.

Звичайно спроби розкрити й описати цю закономірність - особливо відносно художнього перекладу - уживають у рамках літературознавства: еволюція норми перекладу розглядається майже винятково у зв'язку зі зміною літературних напрямків. Цей підхід не позбавлений недоліків, що добре видно на прикладі, мабуть, найвідомішої моделі еволюції перекладацької норми - концепції М.Л. Гаспарова.[5]. Гаспаров бачить історію розвитку художнього перекладу як постійне коливання між буквализмом і вільністю. Перевага кожного із цих методів перекладу він співвідносить згодом панування того або іншого літературного напрямку: класицизм, реалізм ХІХ в., радянський період - вільність, романтизм модернізм - наростання буквалістичних тенденцій.

Головними недоліками згаданої концепції були використання суцього літературознавчої періодизації без обліку сприйняття перекладного тексту в кожний період і зайвий упор на частковості, внаслідок чого вони починають виступати як загальні закономірності.

Гаспаров розглядає поворот Брюсова до буквалізму в дорілих літах, як тенденцію, характерну для перекладачів Срібного століття. Однак, як перекладач Брюсов був фігурою не більше впливової, чим К.Д.Бальмонт, І.О.Бунін, Д.С. Мережковський, Ф.К. Сологуб, І.Ф. Анненський, Г.І. Чулков і інші перекладачі, так само, як і Брюсов, що представляли нові плини в літературі, але не використовували буквалізм. Таким чином, вважати Брюсова виразником пануючої в перекладі тенденції немає ніяких підстав. З іншого боку, говорячи про радянський період як про час, коли в перекладі переважала «вільність», Гаспаров випустить із уваги, що 1930-і рр. характеризуються саме наростанням буквалістичних тенденцій, реакцією на які була поява кашкинської школи.

Що стосується прорахунків, викликаних звертанням до літературознавчої періодизації, її обмеженість полягає в тім, що на перший план висуваються розходження перекладацьких програм кожного періоду, тоді як подібність результатів залишається в тіні. Особливо добре це видно на прикладі перекладацьких підходів класицизму й романтизму. Гаспаров відносить перекладачів періоду класицизму вчасно переваги «вільності», а перекладача другого періоду приписує тягу до «буквалізму». Однак програмні заяви здавалася б цих двох різних періодів не відрізняються друг від друга. Зрівняємо відомі висловлення В.К. Тредіаковського: «Перекладач від творця тільки що ім'ям різниться» [6, 36], А.П. Сумарокова: «Ти чим, як твій творець листом своїм ні славний, досягнеш до нього й будеш сам з ним дорівнюючим» [6, 52] і В.А.Жуковського: «Перекладач у прозі є раб; перекладач у віршах - суперник» [6, 86]. Видно, що й класицисти й романісти розділяли подання про перекладача як про співавтора. Незважаючи на те, що Жуковський називав перекладача в прозі рабом, його власна перекладацька практика показує зворотне. Прикладом служить його переклад прозаїчної повісті Ф. де ла Мотт Фуку «Ундина», виконаний гекзаметром або переведену неримованим

п'ятистопним ямбом новелу П.Мериме «Маттео Фальконе». І це не одиничні приклади.

Якщо визнати, що переклад як процес - це особливий вид мовної діяльності, то звідси треба, що й переклад як результат, тобто перекладений текст, також повинен мати специфічні риси. Стосовно художньому перекладу однієї з таких рис, на наш погляд, можна вважати функцію перекладного тексту. У доповіді «Мистецтво віршованого перекладу», прочитаному в 1936 р., М.Л.Лозинський писав: «Функція перекладних творів двояка: 1) естетична - як добутків художніх і 2) пізнавальна - як пам'ятників, які знайомлять нас із іншою країною, з іншою епохою, з іншою культурою, з новим для нас ладом думки й почуттів. [7, 93].

Лозинський викладає погляди на художній переклад, що зложилися до першої чверті ХХ в. (і з тих пор корінних змін не перетерпіли). Але наскільки ці погляди відповідають більше раннім поданням про функції перекладного тексту? Вище вже було показано, що як для епохи класицизму, так і для перекладацької думки епохи романтизму було характерно відношення до перекладача як до співавтора. Правда, характер і ступінь співавторства розумілися класицистами й романтиками по-різному. Перекладач-класицист розглядав співавторство як спосіб поліпшення оригіналу, наближення його до ідеалу, заданому канонічною поетикою. За словами Г.Е. Еткінда:

«Панування в ХVІІІ в. теорії ідеального, абсолютного перекладу не заважали ніякі історичні й інші розбіжності між національними культурами - ці розбіжності ігнорувалися, тому що адже й взагалі ігнорувалися своєрідні риси історичних епох і національних характерів. Не було перешкод і з боку відмінності поетичних індивідуальностей - ігнорувалися своєрідні риси цих індивідуальностей» [8, 10].

Перекладач-Романтик, навпроти, приділяє увагу самотнім рисам оригіналу й вартої за ним реальності. Власне кажучи, це прагнення відтворити в перекладі особливості іншомовної національної культури й уважаються

головною рисою романтичної школи в перекладі, що відрізняє цю школу від класицистського підходу. Але не варто упускати з виду парадокс романтизму, про яке писав С.С. Аверінцев: «Романтичний поет відчуває себе особистістю, і особистістю чи ледве не самодостатньою, з такою емпазою, з який ніхто й ніколи цього ще не робив; але саме романтичний поет, що настільки різко відчуває своє, винятковість свого, відкриває й робить особливою поетичною темою чуже як таке - місцевий колоритовідповідної епохи або певного народу, специфічну своєрідність чужого голосу [9, 560-561]. З такої позиції треба те, що навіть збереження формальних особливостей оригіналу для перекладача перетворюється в «слухняність оригіналу, що повинне визволити суб'єктивність романтичного поета й виявитися засобом його особистої сповіді» [9, 565]. Інакше кажучи, формальна точність для романтика опосередкована власним естетичним завданням: вона стає засобом самовираження, саморозкриття особистості перекладача. Якщо ж формальні особливості оригіналу не допомагають рішення цього завдання, перекладач із легкістю від них відмовляється й переробляє матеріал таким чином, щоб виявити в ньому нездійснені, з погляду перекладача, можливості. Показовий досвід А.С. Пушкіна, що запозичив частину однієї тільки сцени з п'ятиактної трагедії Дж. Уілсона *The City of the Plague* і шляхом мінімальних змін при досить точному перекладі перетворивши цю сцену в цілком закінчений самостійний літературний твір «Бенкет під час чуми», де є присутнім тема, що займала Пушкіна в ті роки (при тім, що в контексті п'єси Уілсона тема ця ледь виявлена). [10] Таким чином, при всій відмінності позицій перекладачів-класицистів і перекладачів-романтиків, у цих позиціях спостерігається й певна подібність: основною функцією перекладного тексту виявляється естетична; пізнавальна ж функція якщо і є присутнім, то лише на другому плані. Тим самим створення перекладу прирівнюється до самостійної художньої творчості (з усім наслідками, що впливають звідси, що стосуються методу перекладу). Саме ця подібність і обумовило деякий збіг програмних положень і результатів

діяльності перекладачів розглянутих епох, про що говорилося вище. Але якщо для класіциста об'єктивною причиною, що виправдує використання гекзаметра при перекладі прози, було те, що цей розмір представляється більше доречним для тексту епічного характеру, то романтик (Жуковський) користувався цим же прийомом для здійснення суб'єктивного естетичного наміру. У першому випадку співтворчість перекладача розумілося як очищення оригіналу від індивідуальних особливостей, що заважали йому відповідати канону, у другому - навпроти, підкреслення індивідуальних рис або заміна їх на більше виразні (з погляду перекладача), але ціль в обох випадках була одна: поліпшення оригіналу, причому поліпшення, викликане суцього естетичними міркуваннями.

М.Л. Гаспаров вважає, що не буває перекладів поганих і гарних, так само як і перекладів ідеальний або канонічний, тому що жоден переклад не здатний передати повністю оригінал. При перекладі кожний вибирає в оригіналі тільки те, що вважає головним, підкоряючи йому другорядне й опускаючи при цьому третьорядне. Яким образом перекладач приходить до того, що є важливим, а що третьорядним? Він покладається на свій смак, погляди своєї літературної школи й історичної епохи в цілому [5].

Початок століття був епохою модернізму, що не могла не залишити відбитки на роботах більшої частини майстрів слова. Для цього часу характерні такі риси, як заперечення загальноприйнятих норм і заміна їхніми новими установками; виклик здоровому глузду й раціоналізму, що підмінюється ірраціоналізмом і безладністю; значення й значимість стають проблематичними й, як наслідок, сама мова теж; процвітання структурного й лінгвістичного експериментування. Всі перераховані вище характеристики ведуть до буквалізму.

Оскільки напрямок модернізму в мистецтві й літературі по суті своєї космополітично, до кінця 1930-х рр. у Радянському Союзі з ним починається боротьба. Так, 1937 рік є роком, коли в Росії був зупинений переклад «Улісса» Джеймса Джойса, здійснюваний перекладачами школи І.А. Кашкіна.

1.2 Основна творча діяльність М.Л. Гаспарова

В останні роки життя головний науковий співробітник Інституту російської мови РАН та Інституту вищих гуманітарних досліджень РДГУ, голова мандельштамовського суспільства. Лауреат Державної премії Росії (1995), Малої премії Букера (1997; за збірку «Вибрані статті»), премії імені Андрія Білого (1999; за книгу «Записи та виписки»). Головний редактор «мандельштамовської енциклопедії» та член редколегії «Літературних пам'яток», «Вісника древньої історії», «Бібліотеки античної літератури», реферативного журналу «Літературознавство», журналів «Arbor Mundi» («Світове дерево», Москва, РДГУ), «Elementa» (США), «Rossica Romana» (Італія) і мн.др.

В останні роки життя М.Л.Гаспаров створив, крім традиційних, ряд "експериментальних перекладів" («Несамовитого Роланда» Л.Аріосто, французької та німецької поезії XVIII-XX ст.), що викликали неоднозначні оцінки.

У пам'ять про М.Л.Гаспарова Інститут вищих гуманітарних досліджень РДГУ щорічно проводить Гаспаровські читання. Тематика секцій конференції збігається з основними напрямками досліджень М.Л. Гаспарова (класична філологія, проблеми перекладу, російська література XIX століття, російська література початку XX століття, стиховедення).

Основні праці з античного перекладу:

Овідій. Ібіс. / Овідій. Скорботні елегії. Листи з Понту. М., 1978.

Діоген Лаертський. Про життя, навчаннях і висловах знаменитих філософів. / Пер. з древнегреч. (Серія «Філософська спадщина»). М.: Думка, 1979. (Перевидавалася неодноразово)

Тексти в кн.: Авсонія. Вірші. / Пер. з лат. (Серія «Літературні пам'ятники»). М.: Наука, 1993.

Діонісій Галікарнаський. Про з'єднання слів. / / Античні риторики. М., 1978. С. 167-221.

Філодем. Про вірші. Кн. 5. / / Лосєв А. Ф. елліністичної-римська естетика I-II ст. н. е.. М., 1979. С. 342-360.

Піндар. Вакхилід. Оди. Фрагменти. / Пер. з древнегреч. (Серія «Літературні пам'ятники»). М.: Наука, 1980. 504 стор

Тексти в кн.: Хрестоматія з ранньої римської літератури. М., 1984.

Светоній. Життя дванадцяти цезарів. / Пер. з лат. (Серія «Літературні пам'ятники»). М., 1964. (Перевидавалася неодноразово)

Аристотель. Поетика. / / Аристотель і антична література. М., 1978. N (2-е вид.) / / Аристотель. Твори в 4 т. (Серія «Філософська спадщина»). М., 1983.

Цицерон. Тускуланские бесіди. / / Цицерон. Вибране. М., 1975.

Тексти в кн.: Поети «Латинської Антології». / Пер. з лат. Сост. М. Л. Гаспаров, Ю. Ф. Шульц. М., Изд-во МГУ. 2003.

Овідій. Наука любові. Ліки від любові. / / Овідій. Елегії і малі поеми. М., 1973.

Федр, Бабрій. Байки. / Пер. з лат., древнегреч. (Серія «Літературні пам'ятники»). М., 1962. 264 стор = М.: Ладомир. 1995.

БайкиЕзопа. / Пер. з древнегреч. (Серія «Літературні пам'ятники»). М., 1968. 320 стор = М., Ладомир. 1993.

Цицерон. Оратор. / / Цицерон. Три трактату про ораторське мистецтво. М., 1972. С. 329-384.

Горацій. Наука поезії. / / Горацій. Вибране. М., 1970.

Пізня латинська поезія. М., 1982. Переклад текстів: (С. 191-240. Клавдіан. На одруження Гонорія і Марії. Похвала Серені. Проти Руфіна. С. 305-372. Кверол, або Комедія про горщику. С. 373-444. Дидактична поезія. С. 482-499. Епіграми Луксор. С. 581-593. Драконта. епіталамо Іоанну і Вітуле. Створення світу).

Середньовічна література та література нового часу

Аверинцев С. С., Гаспаров М. Л. Проблеми літературної теорії у Візантії і латинською середньовіччя. М.: Наука, 1986. 255 стор

Історія світової літератури. Т.2. М.: Наука. 1984. Автор розділів: Розд. 9. Гол. 1. Пар. 2-3. Латинська література 5-8 ст. (С. 446-453) Розд. 10. Гол. 1. Латинська література зрілого середньовіччя. (С. 499-516)

Дослідження та переклади античної літератури

Про античної поезії: Поети. Поетика. Риторика. СПб.: Абетка, 2000.

Антична літературна байка (Федр і Бабрій). М., 1971.

Цікава Греція: Розповіді про старогрецьку культуру. М.: ГЛК-НЛО, 1995. (Популярна книга, перевидавалася неодноразово)

Розповіді Геродота про греко-перських війнах і ще про багато іншого. М.: Згода, 2001. (Популярна книга, перевидавалася неодноразово)

Історія світової літератури. Т.1. М.: Наука, 1983. Автор розділів: розд.2. Ч.2. Введення. (С.303-312) Гол. 4. Елліністична література 3-2 ст. до н. е.. (С.397-423) (спільно з М. Є. Грабар-Пассек) Гол. 5-8. Римська література 3-2 ст. до н. е.. Грецька і римська література 1 ст. до н. е.. - 3 ст. н. е.. (С.423-501)

Дослідження з поезієзнавстві

-Метр і сенс. Про один з механізмів культурної пам'яті. М., РДГУ. 1999. 289 с. 1 Т.Е

-Нарис історії російського вірша. Метрика, ритміка, рима, строфіка. М., Наука. 1984. 319 з. 6300 е..

-Індекс термінології Гаспарова у «Словнику літературознавчих термінів»

-Сучасний російський вірш. Метрика і ритміка. М., Наука. 1974. 487 с. 10 Т.Е.

-Нарис історії європейського вірша. М., Наука. 1989. 302 с. 5250 е..

Загальні збірки

-Записи та виписки. М., НЛО. 2000. 416 с.

-Вибрані статті. М., НЛО. 1995. 480 с. 5 Т.Е.

-Вибрані статті. У 3 т. М., Мови російської культури. 1997. N

-Т.1. Про вірш. 604 з. 1 Т.Е.

-Т.3. Про поетів.

-Т.2. Про вірші.

1.3 Етапи праці М.Л.Гаспарова

За три з половиною десятиліття творчої діяльності Михайло Леонович Гаспаров зробив дуже багато чого (можна було б сказати — «неймовірно багато чого», якби ми не встигли вже вкласти свої персти в рану й не впевнилися б у дійсності того, що бачимо, що вже є), і воно зроблено дуже добре. Про це знають багато хто, хоча повинні були б знати ще більше.

Що значить тут це «добре»? М.Л.Гаспаров знає, що коли літературознавець говорить про досліджуваному їм тексті: «добре» або «погано», «подобається» або «не подобається», — він зізнається в безсиллі своєї науки або самого себе в ній, зазнає поразки (те ж певною мірою ставиться й до тому, хто подібним же чином оцінює роботу свого колеги-літературознавця), тому що оцінка «добре» або «погано» — не більш ніж з'ясування собі (і можливість усвідомити іншим) структури смаку оцінювачів, як вона виявляє себе при зустрічі з явищем літератури. Знає Гаспаров і про те, що «...однаково наука завжди починається з інтуїції: з виділення того, що нам інтуїтивно здається те що повинно звертати увагу на вивчення <...> — гарних і поганих літературних творів». Але, можливо, він догадується й про третій «добре», поява якого виправдане в тому випадку, коли акт утвору мав місце, коли створене названо, коли побачено, що у світі з'явилося щось нове, що воно вже є й відбудеться і що воно добре, як бачив це Господь наприкінці кожного творчого дня. Тільки в цьому випадку добре чужо езоповому нарцисизму й пов'язаної з ним «дурної» суб'єктивності й виступає не стільки як оцінка, скільки як відповідь на заклик до творчості («так буде!»),

як твердження істинності цього «є», що невіддільно від добре, — ситуація, представлена в індоєвропейському, де «є» і «добре» — слова одного кореня *es-: *s-s-, ср. *su-.

Саме в цьому «творчому» змісті доречно застосувати тут це визначення гарне до результатів наукової діяльності й художньо-літературних досвідів М.Л.Гаспарова. Чим було це добре вловлено кожним, хто знайомився із цими результатами, — інтуїцією, розумом або чимсь іншим, — у цьому випадку менш важливо, тому що знаки дійсності мають багато хто й різні шляхи свого виявлення. Зате важливо, що багато чого з досягнутого цілком перевіряємо хоча б тільки порівнянням із уже відомим (аспект минулого) і висновками, що впливають із отриманих результатів (аспект майбутнього). З них потрібно брати, — якщо завгодно, корисливо, егоїстично, суґубо прагматично, — те, що потрібно тут і зараз, у зв'язку з конкретною проблемою, по невігаданим, цілком реальних приводах, і залишити частку часу в праві відбору й суду. Дослідник підійшов до цього свого ювілею в розквіті сил, і в мінливому, зростаючому цілому його творчості нам, сучасникам і свідкам тих зрушень, які відбулися й у цілому науки про літературу, насамперед росіянці, і в обсязі знань і глибині подань кожного з нас, важливіше, звичайно, творчо ж сприйняти ті потужні імпульси, які йдуть від праць М.Л.Гаспарова, чим наполягати на дійсності наших оцінок, які завжди є насамперед суд зі своєї позиції.

Тому тут треба сказати, хоча б у самому загальному виді, сумарно позначити розмах наукових інтересів М.Л.Гаспарова, що знайшли відбиття в його працях, тим більше що по широті їх, як і по глибині проникнення в досліджувану проблему, по кількості дослідженого матеріалу, по філологічній акрібі й по фундаментальності результатів у нашій сучасній літературознавстві навряд чи кого-небудь можна зрівняти з Михайлом Леоновичем. Ніхто, мабуть, своїми працями так не сприяв у нас підняттю рівня

літературознавства, розширенню й поглибленню наших знань про російську літературу, як він.

Справді, якщо говорити про культурно-історичний, спеціально літературно-язикових традиціях, яким присвячені дослідження М. Л. Гаспарова, то прийдеться назвати античну (і почасти візантійську), балтійську, слов'янську, особливо росіянку (як усну народну, так і літературну книжкову), західноєвропейську — латинську середньовічну, романську й германську. Різноманітні й жанри, у яких представлені результати творчої діяльності Гаспарова, — монографії, наукові статті, адресуємі до фахівців, «популярні» статті — есе, розраховані на широке читацьке коло й що претендують бути портретом письменника, збори типу коментованої антології, публікації нових текстів, спогаду, інтерв'ю, переклади; особливо потрібно сказати про статті, зв'язаних зі спеціальністю автора, але далеко вихідних за її межі в область, яку можна позначити як *humanitas* у широкому змісті (порівн. «Філологія як моральність», «Обов'язок розуміти», «Критика як самоціль», «Минуле для майбутнього» і т.д.). Багато чого позбавить себе той, хто порахує ці периферійні жанри другорядними, — насамперед знання того, що ставиться до особистості самого дослідника, а коли мова йде про вченого-гуманітарії такого масштабу, як М.Л.Гаспаров, ігнорування особистого моменту навряд чи може бути виправдане й приведе до серйозних втрат.

Можна говорити також про різноманіття й важливість «більших» тематичних блоків, що утворюють розділи, напрямки дослідницького пошуку й тих що мають певну цілісність й самодостатність, якими для Гаспарова є віршознавство, поетика — загальна й порівняльно-історична, риторика, язикові підстави вірша, антична, російська, західноєвропейські літератури, історія й культура Древньої Греції. Вражає розмаїтість і актуальність тим досліджень М.Л. Гаспарова — вірш і проза, стих літературний і стих народний, метрика, ритміка, рима, строфіка, мова й вірш, ритміка й граматики (особливо ритміка й синтаксис), семантика метра (семантичні ореоли), фоніка ритму, ритмічний

словник і ритміко-синтаксичні кліше, рима й жанр, строфічна традиція й експеримент, ідиостиль, верлібр, літературні імітації народного вірша, внутріязиковий переклад у вірші, еволюція елементів вірша, співвідношення вірша й літературного напрямку, художній світ письменника, критика й літературна репутація й ін.

Винятково широке коло персоналій у працях М.Л.Гаспарова. Іменами Ломоносова й Державіна, Жуковського й Пушкіна, Некрасова й Фета, Блоку й Маяковського позначає він основні етапи в розвитку російського вірша, і сама ця персоналізація при всій її гаданій природності далека від тривіальності. Але ще писав Гаспаров про росіян сіллабістах і перших експериментаторах в області силабо-тоніки, про поетів XVIII століття - про Лермонтова, Тютчева, А.К. Толстого, Минаєва, Чехова

У величезній й всезростаючій спадщині М.Л.Гаспарова, що належним чином може бути оцінено й сприйнято цілком, тільки згодом (що, втім, не заважає нам користуватися дарунками цієї творчості вже й зараз), тут доречно повернути увагу до чотирьох більших етапів робіт, які представляють і особливий інтерес, і особливу цінність.

Перший етап - віршоведські роботи, присвячені віршу і його елементам як у синхронії, так і в діахронії (еволюція форм вірша). У цій області М.Л.Гаспаров працював довго, завзято, послідовно, жорстко обмежуючи себе й не дозволяючи собі відхилитися від вибраної строго продуманої схеми, проходження якої тільки й могло привести до виконання поставленого дослідником перед собою завдання - створення цілісної картини досліджуваного явища. Результати роботи в цій області, відбиті в трьох більших монографіях - «Сучасний російський вірш. Метрика й ритміка» (1984), «Нариси історії російського вірша. Метрика. Ритміка. Рима. Строфіка» (1984) і «Нарис історії європейського вірша» (1989) — і в цілому ряді статей, фундаментальні й навряд чи можна переоцінити їх. Які би вдосконалення й доповнення, розширення й корективи не пропонувалися, то, що було зроблено в

цій області М.Л.Гаспаровим, залишиться чудовим досягненням нашого літературознавства, як найвидатніший і самий вагомий внесок у науку про вірш.

Другий етап - роботи із загальної поетики, досить різноманітні, завжди проникливі й оригінальні по думці. Серед них особливої уваги заслуговує ряд статей, присвячених аналізу «важких» поетичних текстів.

Головна мета подібних аналізів - у відновленні й експлікації значеннєвої структури тексту, латентно присутньої в ньому, але потребуючої від читача дуже більших зусиль, які звичайно допомагають розкрити лише окремі фрагменти значеннєвого цілого. Гаспаровські аналізи цього роду завжди дуже плідні, а нерідко вражають своєю віртуозністю й несподіванкою (порівн. досвід інтерпретації цвєтаєвської «Поєми повітря», ряду мандельштамовських віршів — «Вірші про невідомого солдата», «За те, що я руки твої не зумів удержати...», «Грифельної оди» і ін., дослідження «поетики загадки в петербурзькому циклі віршів Б. Лівшиця, «Лічилки богів»: заумної мови в хлебніковській п'єсі «Боги» і ін.). Без відновлення значеннєвої структури тексту неможливо адекватне розуміння його, і своїми розгадками» всіх звоїв змісту, всіх лакун у значеннєвій структурі Гаспаров допомагає поновити зв'язок між читачем і текстом. Якщо завгодно, цей пошук змісту продовжує настільки важливі дослідження семантичних ореолів поетичних розмірів, що вживали тим же дослідником.

Третій етап - антична література, культура, побут, історія. Роботи цього циклу численні й різноманітні по темах, завданням, характеру, стилю. Спектр їх дуже широкий — від узагальнюючих робіт з історії грецької й римської літератур з III в. до н.е. по III в. н.е. в академічній «Історії всесвітньої літератури» до есе, присвячених окремим письменникам (серед цих блискучих досвідів портретування — Вергілій, Горацій, Овідій, кращі з коротких введень у кожний із цих письменників), від спеціальних робіт, у яких вивчаються проблеми композиції, жанрової структури, сюжетосложення, топіки й т.п. на

античному матеріалі, до «Цікавої Греції», книги захоплюючих оповідань про давньогрецькій культурі, «новому Еліане», розрахованому на «молодого читача», хоча й літній багато чого почерпне для себе — і якщо не завжди з повідомлюваних фактів, те вуж у всякому разі з думок, що організують ці факти в не випадкове ціле й притотожнюючи читача до вміння зауважувати, спостерігати, розуміти, сходити від частковостей до загального. Античність у російської поезії — особлива тема Гаспарова. Сюди ж ставляться й переклади античних авторів, але їх настільки багато й вони настільки значні.

Четвертий етап - переклади з давньогрецької й римської літератури, але й із середньовічних латинських, німецьких, французьких, італійських, іспанських літератур. Загальна кількість авторів, чиї твори перекладав Гаспаров, здається, наближається до півтори сотні. Обсяг перекладеного - багато десятків друкованих аркушів. Багато чого вперше стало доступним російському читачеві тільки в перекладах Гаспарова. Якщо привести список всіх авторів, відомих і безіменних, їм перекладених, то він здасться неправдоподібним, особливо якщо взяти до уваги, що перед нами не перекладач-подежник, занурений тільки в цю свою роботу, але професіонал-філолог, автор багатьох серйозніших і винятково трудомістких робіт. Серед тих, кого перекладав М.Л.Гаспаров, — Езоп, Піндар, Вакхлід, Тимофій, Евріпід, Аристотель, Бабрій, Діоген Лаертський, Діонісій Галікарнаський і багато хто інші. У зв'язку з перекладами Гаспарова особливо варто виділити ті з них, які орієнтуються на руйнування сформовані в російській перекладацькій традиції стереотипу (найчастіше помилкового) подань про того або іншого поета.

Перекладацька практика М.Л.Гаспарова, з якою на очах народжується теорія, характеризує його не тільки як перекладача. Він той перекладач-перевізник, що зв'язує багато далеких берегів і все з одним, із цим берегом, російською мовою, поезією, культурою. Він знає, що перекладати-перевозити можна по-різному, і є багато хитрувань, щоб доставити скоріше й простіше коштовний вантаж з одного берега на іншій. Але він знає, чим не можна

жертвувати ні в якому випадку - самим зв'язком, що встановлює спілкування, і рівнем цього спілкування, обумовленим максимальним збереженням перекладної-перевезеної цінності. Критикуючи «нарцисичну» філологію постструктуралізма й деструктивізма, Гаспаров писав:

«Для мене в цьому світі не створене й не пристосовано нічого: мені здається, що кожний наш крок по землі переконує нас у цьому. Хто вважає інакше, той, видимо, або занадто затишно живе (зауважує ті книги, які хоче, і не зауважує ті, які не хоче), або, навпаки, так уже замучений незручностями цього миру, що вишиковує в розумі уявлюваний і вважає його єдиним або хоча б сьогоденням. Так що замість «нарцисичная філологія» можна сказати «соліпсична філологія». А я звик думати, що філологія - це служба спілкування». [29,с.121]

Якщо це так (а сумніватися в цьому навряд чи коштує), то не обходи мо свідомо виконати дві важких роботи - «учитися мові співрозмовника» («максимум досяжного», - зауважує Гаспаров) і пізнати самого себе — і через це навчання й через своє самовираження й самоствердження у зв'язку зі співрозмовником, його мовою і його текстом. Стосуючись критики як самоцілі, Гаспаров пише: «Це не наука про літературу, але література про літературу <...> Це форма самоствердження й самовираження: статті Белінського про Пушкіна або Баратинського дуже мало говорять нам про Пушкіна або Баратинського, але дуже багато - про Белінського і його послідовників. Так і тут, імовірно, розмова про літературний репутація повинен бути засобом не стільки до пізнання, скільки до самопізнання». [6,с.91]

Таке високе розуміння філології відкриває в Гаспарові високий лад думок, результати важкої роботи самопізнання й свідомість свого призначення служінню філології, так їм що розуміється. І у своїх наукових працях, і у своїх публікаціях, і у своїх перекладах Гаспаров несе цю службу спілкування. Він налагоджує його не тільки із чуж і далеким, намагаючись наблизитися до нього й засвоїти собі його цінності, але й зі своїм, близьким, але збіглої або

незатребуваним. Щодо цього потрібно бути особливо вдячним Гаспарову за ту величезну роботу, що проробив він по поверненню в російську літературу багатьох десятків імен поетів і їх найбільш характерних текстів. Іноді це робиться по необхідності коротко, але ніколи не скидаючись, не всеодноково, навпроти, з повною й доброзичливою увагою до найціннішому, кращому, до того, що, імовірно, і збіглий поет хотіла б зберегти в людській пам'яті про себе. В інших випадках це повернення із забуття може бути зроблене в монографічній формі, докладно й щедро.

Відплачуючи належне великому подвигу трудівництва, чиненому Михайлом Леонovichем Гаспаровим, приносячись йому нашу данину поваги, вдячності, найглибшого поваги й любові, ми усвідомимо його роль і у філології, і в широкому спектрі гуманітарних наук, і в нашій культурі. Він на наших очах розширив будинок, у якому ми живемо й працюємо, і населив його новими цінностями, які стали вже й нашим надбанням.

Академік Гаспаров вважав себе чоловіком трьох спеціальностей. По утворенню він філолог-класик, що займався переважно латинською поезією, що багато перекладав грецьких і латинських письменників (Піндара, Овідія, Цицерона, Светонія й ін.). Багато видань древніх авторів, що виходили в 1990-х рр., супроводжувалися його вступними статтями й коментарями. Крім того, він спеціалізувався на віршознавстві - науці, що довго була в опалі як притулок формалізму у філології; він - автор трьох монографій: "Сучасний росіянин стих" (1974), "Нарис історії російського вірша" (1984, переїзд. 2000), "Нарис історії європейського вірша" (1987, переведений на англійський і італійську мови).

1.4 Підходи до перекладання текстів у М.Л. Гаспарова

М. Гаспаров вживає більш „традиційні” терміни – „вільний переклад” і „буквальний” (точний) переклад, які корелюються з „одомашненням” та „очуженням”. Основоположним для дослідника постає питання – *хто* є адресатом перекладного твору. „Буквальний” переклад орієнтується на „спеціалістів”, тобто на вузьке коло читачів, що мають можливість познайомитися з вихідним текстом мовою оригіналу, і покликаний по можливості максимально точно відтворити формальні особливості мови вихідного тексту (наприклад, переклад В. Набоковим англійською мовою „Євгенія Онегіна”). В такому випадку передача інтертекстуальних знаків пов’язана з науковим коментуванням їх функцій і актуальних зв’язків з джерелом. Що ж стосується перекладу, орієнтованого на „неспеціалістів”, то справжня теоретична проблема передачі інтертекстуальних одиниць полягає не у встановленні „ідентичності” двох текстів, а в правильному семіотичному аналізі вихідного тексту, спрямованому на створення нових інтертекстуальних зв’язків [1, 121-129].

У гаспаровських перекладах, у супроводжуючих їхню публікацію синхронних або ретроспективних авторських поясненнях і тлумаченнях потрібно аналітично виділити й узагальнено представити дві творчі стратегії.

Одна з них - “об’єктивістська”, або “буквалістська”, - розвивається Гаспаровим у роботі з текстами домодерної (у цьому змісті - традиційної) словесності, інша - “суб’єктивістська”, або “деконструктивістська”, - практикується при звертанні до індивідуальних поетів авторів модерної епохи, від, умовно говорячи, романтизму дев’ятнадцятого сторіччя до авангарду двадцятого. Тим самим під знаком вірності авторів їй перекладному тексту - імперативам перекладацького ремесла новітньої епохи - Гаспаров-Перекладач працює з доавторськими стилістичними системами й зразками, тоді як елементи й маркери авторської суб’єктивності в сучасній індивідуалістичній

ліриці їм послідовно усуваються й вона - в експериментальному порядку - як би традиціоналізується, архаїзується.

Проблемними моментами для Гаспарова-перекладача й дослідника культури в його супровідні переклади заміток виступають “автор”, “форма” і “зміст” тексту, вони в його перекладацькій роботі й поставлені під питання. Я їх тут теж узагальню й коротко викладу як чотири соціологічно значимі проблеми сучасної культурної ситуації:

1) Можливості й стратегічні варіанти авторської поезії й поезики в епоху після “смерті автора”.

2) Роль перекладу в цьому контексті, принципові типи перекладу, перекладацькі підходи.

3) Пропуск модерну в Росії ХХ століття, його можливі заміщення - “недомодерн”, архаїсти-новатори, “постмодерн”.

4) Проблема й можливості “високого” у поезії, зокрема - питання про епик.

Сам Гаспаров розглядав переклад як лабораторію, а не як потокове відтворення готового [у пізньому підсумовуючому тексті: “...переклад у поезії завжди був лабораторією форм] . Таке визначення й самовизначення було явно полемічним. Мається на увазі полеміку з оформляючим на протязі 1970-х років літературним “неокласицизмом” і гладкописемністю в перекладі, цим пізнім, епігонським породженням і переродженням підходів “радянської перекладацької школи”. Втілення й вінець даного процесу - двісті томів “Бібліотеки всесвітньої літератури”, по яких 1970-і роки багатьма сприймалися тоді й нерідко сприймаються заднім числом зараз як “розквіт перекладацького мистецтва”, у тому числі - пік роботи поетів, “збіглих у переклад”.

Новаторські для свого часу й ситуації міркування Гаспаров про свідомо обрану перекладацьку стратегію з'являються в пресі на самому початку 1970-х а сформульовані вони були, як можу припустити по тодішніх умовах публікації, наприкінці 1960-х, якщо не ще раніше. Їхній контекст, серед іншого, - тодішні публічні й приватні суперечки про верлібр у зв'язку з так званими “великими

традиціями російської поезії”; незримим учасником цієї полеміки був Йосип Бродський, різко негативне відношення якого до верлібру відомо. Тоді ж були надруковані новаторські переклади Гаспарова з Піндара: публікація почалася в 1972 році (Вісник древньої історії. 1972. № 2) і тривала до 1974-го (Там же. 1974. № 3). Іншими словами, рефлексія й практика верлібру здійснювалися паралельно з початком епохи поетичного й взагалі літературного сам- і таміздата, при усе більше різкому розшаруванні літератури, як і інших мистецтв (нонконформістського живопису, музики) на сфери допущеного й недозволеного.

Треба відмітити, що 1970-і роки - це взагалі час становлення мейнстримів у радянській культурі й одночасно - вичерпання, окостеніння й початку розкладання радянського типу політичної системи, радянського способу життя, “радянської людини”, тих соціальних і культурних форм, які в сьогоденнішньому побуті мас, а нерідко й утвореного стану ностальгічно пригадуються як “золоте століття” (“Тоді був порядок” — варіанти: стабільність...дружба народів...тиражі...гонорари й т.п.). У тих умовах системного епігонства проблемою ставали, з одного боку, іменні й штучні авторські стратегії (їхній приклад - уже згадуваний І. Бродський, що не випадково усвідомлюється сьогодні останньою фігурою “великого поета” і, як ніхто інший, що породив пізніше цілий шлейф епігонів), а з іншого боку - авторські маски й інші форми непрямого, пародічного висловлення: в А. Синявського, у концептуалізмі. “Автор” - травматичний момент у поетично-перекладацькій стратегії Гаспарова, що складалася й розверталася в ситуації кінця 1960-х - 1970-х років. У цих соціокультурних рамках він як дослідник, перекладач, популяризатор вийшов у широку печатку й, імовірно, був змушений вибирати тактикові існування в академічному й перекладацькому житті.

Гаспаров бачить у цій “перелицюванні” “стилістичну полеміку засобами не теорії, а практики” (там же) і, виділяючи мінімалізм як одну зі значимих для себе тенденцій у поезії ХХ століття, підкоряє їй власну перекладацьку роботу,

спрямовану проти надлишкової риторики, будь вона романтичної (Лермонтов) або модерністської (Верхарн). У подальшій роботі істориків і теоретиків перекладу, імовірно, коштувало б провести систематичне зіставлення, по-перше, стратегій перекладача Гаспарова у відношенні різних по типу авторів, його експериментальне комбінування різних манер, а по-друге його експериментальних перекладів з античності, Середньовіччя, Відродження, Нового часу з попередніми й з тодішніми, одночасними йому перекладами.

Орієнтиром М.Л.Гаспарова отут виступає Езра Паунд. У принциповому для Гаспарова перекладі паундовського “Оммажа Сексту Проперцію” (М.Л. пише про “академічний авангардизм” Паунда анахронізм виступає як метод, як приклад полемічної стратегії, порівнянної, на мій погляд, з типом поезиї, що був описаний Тиняновим під титулом “архаїсти-новатори”. Справа навіть не в явних лексичних анахронізмах, начебто:

Нехай томітелі Аполлона тягнуть свої Марсови генеральності...

...не постачені патентованими холодильниками...

Нема чого/ Тобі думати, Проперцій, про таку репутацію...

Муза вуж готовий підказати мені новий гамбіт...

Потрібно звернути увагу на інші, більше складні випадки, коли анахронічна, “осучаснена” не лексика, а авторська інтонація, індивідуальний жест і їхній синтаксис, що задає. Наприклад:

Бахус і Аполлон - за.

Бути до неї в Тибур: миттю!

...деяння Цезаря - це річ.

Бігти? Ідіот! Бігти нікуди.

Коротко описаний вище тип перекладацької стратегії ставить більше загальне питання про обсяг і зміст поняття “автор”. Мовлення, зрозуміло, не про юридичний носій авторського права, а про “автора-в-тексті”, авторі як внутрітекстової інстанції. У ситуації, у якій самовизначався перекладач Гаспаров і яка тут зараз реконструюється, ліричне “я”, що виступає епігонським

пережитком романтичної епохи, уже не може стати основою для новаційних, властиво авторських стратегій смислопородження. Відступають отут у їхньому епігонському виді й критерії оригінальності як “неповторності” (заборона на цитацію, у тому числі - із самого себе), однозначне відділення “свого” від “чужого” - до речі, не тільки в поезії, але й у прозі.

Творчою проблемою й робочим завданням “автора”, властиво, і стає визначення того, як задати територію цього загального, з яких матеріалів її побудувати, у яких модусах вона буде існувати в тексті.

Автор тут - творець і співавтор семантичних просторів загального, він, можна сказати, споконвічно виступає перекладачем, диригентом, розпорядником мов і стилів. Він послідовно вводить чуже як своє, а своє відтворює у формах чужого.

Традиція в подібних випадках не використовується, а, користуючись популярним терміном Е. Хобсбаума, винаходиться. Вона в цьому змісті може бути цілком фіктивної. Так, наприклад, фіктивні, у змісті - не існують як зняті, ті фільми, до уявлюваного й відразу пізнаваним кадрам яких відсилають відомі фотографії Сінді Шерман, що склали серію “Кадри з фільмів”¹⁰. Більш того, загальне може принципово задаватися й усе більш послідовно задається отут у модусі відсутнього - як втрата й неможливість, осмислене й напружене відношення до яких стає проте основою (уявлюваної) спільності й (символічної) комунікації із цим невидимим співтовариством. “Для мене вже все - алегорія”, - писав, нагадаю, Бодлер, отвердивши і новий тип, що задав надовго вперед цей, художньої комунікації в обрії зникнення. Втрата тут - алегорія загальної долі, а герой - втілення не доблесті, але, навпроти, схильності руйнуванню, уразливості, крихкості й, виходить, уособлення відповідної милості до тендітного. Мабуть, я не підберу отут кращого, уже постмодерного приклада, чим “Fragile e conciliante”, що містить “Lamentate” Арво Пярта.

Ще один проблематизуємий Гаспаровим момент - “зміст і форма”. Перекладач і дослідник Гаспаров відстоює, серед інших варіантів, стратегію переробки й переказу тексту, говорить про передачу “змісту” - його стиску й ампліфікації, про “ліричні дайджести”, “поезії в пігулках”. Тим часом, мовлення в поезії йде не просто про зміст, а про поетичний зміст, а виходить, і про інші правила його породження, про побудову, як я вже говорив, території “загального” - особливих семантичних просторів підвищеної значеннєвий забарвленості фарб й, разом з тим, непередбачуваності, необумовленості інерцією готового. М.Л.Гаспаров, звичайно, знав і розумів, з якою традицією він вступає в полеміку; нагадаю один з початкових пасажів мандельштамовського “Розмови про Данте”: “там, де виявлена сумірність речі з переказом, там простирадла не зім'яті, там поезія, так сказати, не ночувала”¹¹. І найвищою мірою характерно для його творчої стратегії - і дослідницької, і літературної - те, що він розвивав і демонстрував свою експериментальну позицію в максимально твердих, утруднених, “невигідних” для себе умовах, при найбільшому опорі матеріалу й при, навпроти, мінімальних можливостях виявити “авторство” - навіть не на перекладі, а на лапідарному, самообмежуючому переказі.

Поряд з декількома іншими авторами, мені вже доводилося писати про “пропуск” модерну в російській культурі. У цих умовах стратегія високого модерну виступає знов-таки в модусі відсутності — як більш-менш свідоме заміщення відсутнього.

Системний дефіцит форм самовизначення й визнання особистості в радянському соціумі (Юрій Левада в одній усній бесіді коротко назвав це “проблемою безриб'я” – потрібно підкреслити, що вона — не випадковий ексцес, а саме системна характеристика) породжує згадану вище заміну, і не просто заміну, а різні стратегії заміщень. Серед різновидів подібної заміни — наприклад, те, що можна назвати свідомістю недоречності або несвоєчасності. Показові слова Гаспарова про Костянтина Случевского: “...безъязичний

росіянин Бодлер <...>який почував світ як людина ХХ століття, але був приречений говорити про нього громіздкою й непристосованою мовою ХІХ століття”.

Висновок до 1 розділу

М.Л.Гаспаров розглядав переклад як лабораторію, а не як потокове відтворення готового (у пізньому підсумовуючому тексті: “...переклад у поезії завжди був лабораторією форм”. Таке визначення й самовизначення було явно полемічним. Я маю на увазі полеміку яка оформлялась на протязі 1970-х років літературним “неокласицизмом” і гладкописемністю в перекладі, цим пізнім, епігонським породженням і переродженням підходів “радянської перекладацької школи”. Втілення й вінець даного процесу - двісті томів “Бібліотеки всесвітньої літератури”, по яких 1970-е роки багатьма сприймалися тоді й нерідко сприймаються заднім числом зараз як “розквіт перекладацького мистецтва”, у тому числі - пік роботи поетів, “збіглих у переклад”.

М.Л.Гаспаров розглядає дві перекладацькі стратегії - переклад розмірами оригіналу, у тому числі з римою й дотриманням характеру римування, і вільним безримовим віршем (він згадує ще переклади прозою або, в іншому місці, “чесною прозою”. Переклад “розміром оригіналу” для нього - відтворення норми (“...епохи, культури, традиції”. Переклад верлібром - відтворення “самобутньої індивідуальності <...>прямого співрозмовника нинішніх читачів” (там же). Роботі з далекою культурою відповідає “точність передачі форми”, а Новому часу — переклад “не для читачів, а для себе”, верлібром (там же). Тим самим стосовно стародавності (“далекій культурі”) відтворюється стандарт авторського відношення й вірності йому, вироблений епохою модерну, тоді як стосовно автора Нового й Новітнього часу — стратегія переробок і перекладань, характерна для доавторської, домодерної епохи. Приклад, що

приводиться самим Гаспаровим - олександрійські поети III століття до н.е., що переробляли архаїків у короткі епіграми .

РОЗДІЛ 2 ПІДХІД ДО ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ ПІД ПРИЗМОЮ АНТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

2.1 Концептуальний підхід до проблем художнього перекладу

Художній переклад як особливий вид перекладацької діяльності по праву ототожнюють із [високим мистецтвом]. Хоча теорія перекладу в наші дні вже оглянута повністю, питання художнього перекладу, як найменш що підвладні формалізації, розроблені в ній слабкіше. Як основна складність більшістю дослідників (А.В. Федоров, Т. А. Казакова, Ю.П. Солодуб і ін.) відзначається подвійність художнього перекладу, що зв'язана, з одного боку, із вторинною, відтворюючою природою перекладу, а з іншого боку - з необхідністю створення тексту, що володіє здатністю естетичного й емоційного впливу. У вітчизняній науці проблемами художнього перекладу займалися видні філологи Н.Я. Галь, М.Л. Гаспаров, К.И. Чуковський, А.В. Федоров, В.С. Виноградів і ін., ними були запропоновані різні визначення й моделі перекладу, але багато завдань як і раніше перебувають у стадії розробки. У рамках загальної теорії перекладу вирішувалися наступні основні проблеми перекладу художнього тексту:

- 1) принциповий переклад тексту;
- 2) переклад як інтелектуальна творча діяльність, особистість перекладача;
- 3) вибір одиниці перекладу;
- 4) основні критерії оцінки перекладу художнього твору;
- 5) передача предметно-логічного змісту, стилістичних, образних аспектів значення й етнокультурної специфіки оригіналу.

При цьому дискусії викликало саме визначення художнього перекладу [14,с. 37], що на практиці частіше ототожнювалося з поняттям літературного

перекладу, виконаного з обліком загальних стилістичних норм мови, що перекладає. У теперішнім дослідженні, слідом за Т.А. Казаковой, під художнім перекладом розуміється «особливий вид інтелектуальної діяльності, у процесі якої перекладач установлює інформаційну відповідність між язовими одиницями вихідного й мов, що перекладає, що дозволяє створити іншомовний аналог вихідного художнього тексту у вигляді вторинної знакової системи, що відповідає літературно-комунікативним вимогам і язовим звичкам суспільства на певному історичному етапі» [6, 25]. Дане визначення враховує три взаємозалежних напрямки художнього перекладу: лінгвістичне, інформаційне й психологічне. Кожне з них у різний час ставало основою оригінального підходу до перекладу художнього тексту, однак усіма визнавалася лінгвістична домінанта.

Традиційно проблеми перекладу зважувалися на основі лінгвістичного підходу, розробленого А.В. Федоровим. У своїх працях А.В. Федоров висунув лінгвістичну модель перекладу, з урахуванням функціональних відповідностей вихідного й мов, що перекладає. Учений обґрунтував категорію повноцінності (адекватності) перекладу як одного із критеріїв оцінки його результатів: [Повноцінність перекладу означає вичерпну передачу значеннєвого змісту оригіналу й повноцінна функціонально-стилістична відповідність йому] [159, 173]. Таким чином, головним у перекладі як результаті діяльності перекладача дослідник вважав збереження єдності форми й зміст оригіналу.

Результати більше пізніх психолінгвістичних експериментів Р.Г. Джваршейшвілі показали, що «при вдалому художньому перекладі мова йде про такий перенос змісту, що є кращим виявленням цього змісту; адекватність досягається за рахунок спільного переносу змісту й форми, причому, сам зміст указує й прагне до відповідній йому формі; при цьому різні мови мають для цього різні можливості - звідси й розбіжність між оригіналом і перекладом, а також неприйнятність точних перекладів» [48, 59]. Інакше кажучи, повноцінний («вдалий») переклад неможливий без адекватної передачі формальної й

змістовної сторін художнього тексту, оскільки зміст саме «диктує» адекватну форму його вираження.

Полемічний підхід до рішення проблеми адекватності перекладу був запропонований М.Л. Гаспаровим у роботі «Брюсов і буквализм» [8]. З античного часу в перекладі художнього тексту протистояли дві тенденції - буквалістського перекладу, що прагне передати оригінал слово в слово (який проявляється, наприклад, у перекладах Священного писання на всі мови) і «вільного» перекладу, що прагне до передачі емоційного й ідейного змісту оригіналу незалежно від передачі його образів, стилістичних фігур і окремих слів. Аналізуючи обидві тенденції стосовно до грецьких перекладів В. Брюсова, М.Л. Гаспаров відзначає в них відхід від точності змісту в ранніх перекладах до «буквалізму» у більше пізні. Виправдуючи лінгвістичні й значеннєві втрати пізніх редакцій перекладів, М.Л. Гаспаров пояснює їхнім прагненням поета підкреслити «сторонність і віддаленість» давньогрецької культури від сучасної, що можливо було лише перенесучи лексичні, граматичні й семантичні риси грецької мови в росіянин. На основі аналізу дослідник доходить висновку, що обидва види перекладу мають право на існування «одночасно й на однакових правах». [6,с.182]

Сучасні дослідники Ю.П. Солодуб, Ф.Б. Альбрехт і А.Ю. Кузнецов висувають естетичний вплив на читачів як основна функція художнього тексту. Вони вважають фактор адекватності естетичного впливу оригіналу й перекладу одним з найважливіших критеріїв оцінки художнього перекладу.

Транслатологи відзначають, що проблема співвіднесення перекладу художнього тексту з його оригіналом, припустима ступінь трансформації й оцінка якості такого перекладу постійно перебувають у центрі уваги перекладоведення. Кінцевим критерієм адекватності в цьому випадку пропонується вважати «не близькість лінгвістично виявлених змістів і навіть не спільність мовних і поетичних прийомів, а єдність концептуального змісту й порівнянність естетичного впливу на читача» [12, 279].

Однак якщо лінгвістично виявлені змісти й стилістичні прийоми піддаються аналізу, те набагато сутужніше коректно описати концептуальний зміст художнього тексту й практично неможливо з вірогідністю визначити естетичний вплив добутку на читача. Як справедливо зауважує В.Н. Комісаров, «поняття „однаковий вплив“ представляється мало інформативним. (...) Часто однакова реакція ІР (вихідного рецептора -Н.А.) і ПР (рецептора перекладу – Н.А.) принципово неможлива, оскільки це люди іншої епохи, іншого світогляду й т.п.» [73, 116]. Ю.П. Солодуб, Ф.Б. Альбрехт і А.Ю. Кузнєцов вважають, що «описати й представити естетичний вплив оригінального твору і його перекладу на читачів можна тільки за допомогою комплексного аналізу всіх засобів вираження багатокомпонентної структури їхнього змісту» [12, 257].

Аналогічний підхід описаний і в монографії А.І. Дармоде-Хіною. Автор відзначає, що в сьогоденній філології існує безліч шкіл і напрямків вивчення й інтерпретації тексту, а всякий видатний твір мистецтва унікально й самотньо, тому завданням дослідника є «відібрати технології й методики інтерпретації тексту так, щоб побачити й прочитати в ньому, опираючись на лінгвістичні факти, весь явний і схований обсяг інформації. Лише після такого масштабного й багаторівневого аналізу художнього тексту можна приступати до процесу його перекладу» [2, 355]. Звертаючись до сучасної британської поезії символістської спрямованості, А.Н. Дармодехіна бачить «ключ» до повноцінного поетичного перекладу в інтерпретації просодичної системи твору поряд із семантичною й металінгвістичним видами інтерпретації. [7, с.78]

А.Ю.Кузнєцов пропонує почати переклад поетичного твору з функціонально-семіотичної моделі досліджуваного об'єкта як особливого знакового утворення, всі рівні організації якого підпорядковані ряду специфічних функцій. Дослідник виходить із того, що «вірш являє собою результат відбиття переживання, комплексне перетворення якого відбувається шляхом означення й естетизації в напрямку загальної переоцінки його причини, що спричиняє емоційний дозвіл » [9, 282].

Представляється, що це визначення цілком застосовне й до прозаїчного художнього твору, а тому обґрунтовано й для даного дослідження. Воно загострює проблему психічної сторони породження й відповідно сприйняття, розуміння й інтерпретації художнього тексту. Концептуальний аналіз художнього тексту саме й здатний дати перекладачеві можливість «проникнути» у когнітивні й емотивні «шари» тексту, у результаті чого підібрати найбільш оптимальні засоби його перекладу.

Доказом актуальності зазначених проблем служить поява в останні десятиріччя нових перекладів В. Шекспіра, Ч. Діккенса, Д. Фаулза, Ф. Фіцджеральда, також як і Л.М. Толстого, А.П. Чехова, М. Цветаєвої, що свідчить про те, що перекладачі побачили в знайомих текстах нові семіотичні програми, нові змісти. Потреба в новому перекладі художнього твору І.С. Алексєєва пояснює двома причинами. З одного боку, це вказує на зміну критеріїв еквівалентності перекладений текст. З іншого боку, значний художній твір приречений на множинність перекладних версій, тому що кожна з них - неповна, і кожна наступна дозволяє більше наблизитися до розуміння великого оригіналу [1, 120].

Очевидно, що будь-який художній твір припускає «індивідуальний» підхід у розумінні, інтерпретації й перекладі. У цілому пізніші переклади відрізняються більшою повагою до оригіналу й прагненням до точної передачі авторських інтенцій, але з появою кожного нового перекладу відомого добутку встає питання про те, наскільки його автор наблизилася до розуміння вихідного тексту. Представляється, що близька авторської інтерпретація добутку неможлива без дослідження його концептуального простору, його концептосфери.

Як справедливо відзначає А.А. Залевська, «вплив» тексту на концептуальну систему людини проявляється в процесі означування тексту як складного мовного знака, коли індивід звертається до свого вербального й невербального, когнітивного й афективного досвіду [особистому, але

включеному в соціальні взаємодії] при обов'язковому сполученні розуміння з переживанням що розуміється] [50, 354]. Звідси можна зробити висновок, що в процесі перекладу дві концептуальні системи - автора оригінального тексту й перекладача - вступають у взаємодію, тому застосування концептуального аналізу дозволяє встановити ступінь такої взаємодії, або, інакше кажучи, установити, наскільки адекватно передана концептосфера художнього твору в перекладах.

За існуючою традицією передперекладацький аналіз тексту включає лінгвістичні, літературознавчі, когнітивні, прагматичні, культурологічний аспекти. Концептуальний аналіз як передперекладацький етап і враховує, і припускає включення перерахованих аспектів. Концептуальна складова художнього тексту являє собою цікаву й складну для перекладача проблему, що, у свою чергу, ускладнюється труднощами пошуку мовних відповідностей і різночитанням у сприйнятті інформації.

У російській мові немає протиставлення "учених" і "гуманітаріїв", що існує в західній науці. Можливо, саме тому російська школа дала таку кількість людей, які підходили до гуманітарних дисциплін з методами точних наук. Серед наукових попередників Гаспарова необхідно назвати Андрія Білого - видатного поета, що першим став використовувати статистику для вивчення вірша; а пізніше по подібному шляху пішли Б.В. Томашевський і Б.И. Ярхо, яких Гаспаров називав своїми заочними вчителями. На початку 50-х років у Белграді вийшла сербською мовою монументальна монографія К.Ф. Тарановського, російського славіста, що емігрував у Югославію - у ній описувалися й підраховувалися метричні й ритмічні особливості російського ямба й хорей від перших досвідів Ломоносова й Тредіаковського до кінця XIX століття. В 60-е роки інтерес до віршознавства виник у видатного математика, академіка А.Н. Колмогорова й ряду його учнів - у діяльності "колмогоровського кружка" брав участь і Гаспаров. Ну а вуж після того, як М.Л. захистив докторську дисертацію, опубліковану в 1974 році у вигляді монографії "Сучасний росіянин

стих", стало зрозуміло, хто тепер головний представник ("паладин", як сказав Гаспаров про Ярхо) точних методів у гуманітарній науці.

Із трьох завдань класичної риторики ("довести", "переконати" і "усладить") наука, строго говорячи, цікавиться тільки першою. Якщо спростити й підсумувати наукові переконання Гаспарова, саме це він і затверджував протягом всього свого творчого життя. Доказовість у гуманітарній науці - якщо не вдаватися в деталі - по суті, нічим не відрізняється від доказовості в будь-який іншій: уважати доведеним можна тільки те, що можна підрахувати; і тільки в тому випадку, якщо при використанні даної методики в різних дослідників вийде той самий результат, у межах погрішності обчислень.

Те, що гуманітарні науки (зокрема - літературознавство) у меншому ступені користуються властиво науковими методами, чим хімія або біологія - результат двох факторів. По-перше, як наука літературознавство перебуває в зародковому стані - її історія нараховує всього лише кілька десятиліть. Колись - до того, як Лавуазьє став займатися кількісними підрахунками - і хімія була алхімією, тобто мистецтвом, таїнством, ремеслом - і тільки з XVIII століття стала перетворюватися в науку. По-друге, предмет вивчення літературознавства неймовірно складний, і розкласти його на складові частини об'єктивно сутожніше, ніж фізичний або хімічний процес. У цих умовах авангардом наукового літературознавства теорія вірша стала не випадково: вона займається такими особливостями творчості, які можна порівняно легко виділити й порахувати. З'ясувати кількість складів і наголосів у тексті набагато легше, ніж кількість метафор - по тій простій причині, що про визначення поняття "склад" домовитися легше, ніж про однозначне визначення поняття "метафора". Гаспаров саме так і розумів свою віршоведчеську діяльність - як передній край властиво науки в безкрайнім морі імпресіоністичних і особистих спостережень, які називалися філологією тільки в силу термінологічного непорозуміння.

Праці Гаспарова, його попередників і колег заклали міцний фундамент теорії вірша, і для подальшої роботи в цьому напрямку тепер потрібні лише

воля й працьовитість: методологія загалом розроблена. В останні роки, почувавши, що класичне віршознавство більше не має потреби в героїчних зусиллях, Гаспаров зайнявся суміжною, новою областю - лінгвістикою вірша. Результатом цих досліджень стала його остання (спільна з Т.В. Скулачевой) монографія. У ній розглядався взаємозв'язок існуючої лінгвістичної системи (російської мови) із примхливою тканиною вірша. Тут Гаспаров і його колеги зробили тільки перші (хоча й упевнені) кроки - ця область відкрита для інших першопрохідників.

Навіщо взагалі потрібно науковими методами вивчати твору мистецтва, тобто, користуючись побитою цитатою, "перевіряти алгеброю гармонію"? Перший намір - відповісти, що це некоректне питання, що наука живе за своїми законами, і про практичне застосування атомної фізики або генетики теж спочатку ніхто не замислювався. Але якщо вдуматися, відповідь на це є, і він досить простий. Творчість - прояв вищої психічної діяльності людини. Наукове вивчення творчості (а також свідомості, мови, уяви, емоцій) допомагає нам краще й об'єктивніше розібратися в тім, хто ми такі, що відрізняє нас від інших тварин, і як раціональніше використовувати ресурси нашого мозку. Той факт, що чотиристопний ямб Державіна ритмічно відмінний від чотиристопного ямба Пушкіна, не тільки дозволяє нам краще зрозуміти історію вітчизняної літератури, але й наближає нас - нехай зовсім ненабагато - до розуміння нескінченно складних механізмів творчого процесу. А те, що людині цікава не тільки електрон і атом, але й власний інтелектуальний потенціал - факт досить очевидний. В останні роки на Заході серйозні книги фахівців - лінгвістів, психологів, нейрофізіологів - на цю тему видаються мільйонними тиражами. На жаль, ми й у цій області упустили можливість затвердити свій пріоритет.

Розуміння й відтворення - не те саме. Класичний аргумент супротивників "алгебри" - "якщо вивчити всі розміри й ритми, однаково не станеш великим поетом". Так; так і знання астрономії не дає людям можливості запалювати нові зірки. Але завдяки йому стало можливо відкривати нові землі на власній

планеті, і взагалі краще зрозуміти, як улаштований мир - а це знання небезкорисне.

Віршознавство було для Гаспарова областю первопроходчеською, а класична філологія - областю, обжитою попередниками. Але не можна забувати про те, що перші спроби застосувати підрахунки відбувалися у філології саме на античному матеріалі; що риторична виучка Гаспарова, що поставила йому слух і голос - родом з античності; що його перекладацька практика корениться в традиціях класичної філології, і що ніхто із сучасників не зробив так багато для того, щоб стародавні греки й римляне стали нам ближче й зрозуміліше.

Філологія - наука розуміння; цей афоризм любили повторювати Гаспаров і С.С. Аверинцев. Щоб розуміти - треба знати, а не уявляти, що знаєш; з характерною полемічною різкістю Гаспаров один раз сказав, що "щиросердечний світ Пушкіна для нас такий же чужий, як древнього асирійця або собаки Каштанки". Коментаторська праця Гаспарова була спрямована на подолання цієї сторонності - з повним усвідомленням того, що до кінця перебороти її неможливо. У цьому ряді - ряди блискучих робіт з аналізу окремих віршів - від найпростіших, начебто фетовського "Дивовижна картина, як ти мені рідна: біла рівнина, повний місяць", де розглядається тільки те, що написано у вірші, і взагалі не залучається ніяка додаткова інформація, ні біографічна, ні історична - до запаморочливо складних, начебто цвєтаєвської "Поеми повітря" або мандельштамовських "Віршів про невідомого солдата", де одним аналізом не обійтися, і доводиться займатися інтерпретацією - тобто тлумаченням, тепер уже із залученням всіх можливих джерел. [7]

Гаспаров працював із джерелами несамовито й вичерпно, і його текстологічні роботи - зразок допитливого філологічного подвигу. При цьому в контексті, орієнтованому на високолобість, він ніколи не відмовлявся від абсолютно зрозумілого, кристально чистої мови, і шокував багатьох колег своїми прозаїчними переказами самих темних віршів Мандельштама або Пастернаку ("Ти, Соломинка, не спиш і чекаєш, що сон придавить тебе, як

тяжка стеля. Всі навколо тебе важко й дзеркально. У цієї-те обстановці шарудить останнім життям Соломинка. Що знає вона про смертну годину? Соломинка випила смерть і надломилася"): він був упевнений, що все, що написано, піддається переказу, і інструмент для приведення загадкового тексту до зрозумілого й чіткого пояснення називається риторикою.

Цим же інструментом він користувався, коли писав передмови до праць античних або нових класиків, від Катулла до Мандельштама. Це було введенням сучасного читача в той самий "чужий щиросердечний світ", що складається з історії, політики, літературного середовища й іншої мови. Завдяки цим дивним есе вірші, у тому числі вірші двохтисячорічної давнини, раптово ставали - не "зрозумілими", це було б занадто самовпевнене - але з'ясовними. Так, "Скорботні елегії" Овідія в результаті пояснень Гаспарова переставали бути жалібним скигленням опального поета, а перетворювалися в перший у європейській літературі досвід творчої переробки нового для культури почуття - самотності.

Розповідати про складний просто - особливий дарунок, доступний тільки тим, хто дуже-дуже добре ("уп'ятеро") знає те, про що говорить. Гаспарову цей дарунок був властивий найвищою мірою - і виявився в максимальному ступені в книзі для дітей "Цікава Греція". Це введення в світ класичної культури - у самому широкому змісті обох слів - написано так захоплююче, так жваво, так дотепно й так блискуче, що годиться для самих несподіваних цілей - від захоплюючого читання на ніч із маленькою дитиною до підготовки до екзамену з історії античної філософії. Гаспаров тут виступив продовжувачем славних вітчизняних традицій і провісником нового сплеску інтересу до науково-популярної літератури, що трапився в останні роки на Заході - на жаль, як завжди, без нашої участі.

Посередницька місія - у тому числі в культурі - найблагородніша й сама невдячна. Гаспаров був ідеальним посередником - його завжди хвилювало й те, чи не підведе він того, від чиєї особи говорить, і те, чи не буде він незрозумілий

для тих, до кого звертається. Сама очевидна форма літературного посередництва - переклад. Один тільки список перекладів Гаспарова займе безліч сторінок - і серед цих його праць такі шедеври, як "Наука любові" Овідія, лірика вагантів, "Шалений Роланд" Аріосто.

У своїй перекладацькій діяльності Гаспаров зовсім свідомо дотримувався двох гранично протилежних підходів. Перший - це максимальне наближення читача до оригіналу, нехай за рахунок складності, ваговитості, праці, якому необхідно вкласти в процес читання. При цьому підході сторонність щиросердечного - і не тільки щиросердечного! - миру автора не згладжується, а підкреслюється. У класичній статті "Брюсов и буквализм" Гаспаров захищав брюсовський (і, за аналогією, власний) підхід до перекладу, пояснюючи, що латинське *axis* (дослівно - "вісь") не тотожно російському небозводу, як це слово традиційно перекладають, тому що за різними словами - дві різні картини миру: небесна сфера, що тримається на осі, древніх римлян і росіянин купол неба, що накриває землю. По цій же причині - через прагнення до максимальної точності - за винятком вагантської поезії Гаспаров ніколи не перекладав "у риму". [12]

Але протилежний підхід - набагато менш академічний - залучав його не менше. При цьому підході, навпаки, оригінал присувається якнайближче до читача, до його стилістичних запитів і культурних подань. У російській літературі ця традиція теж давня й поважна; у її будівництві брали участь Пушкін і Жуковський, Маршак і Заходер. Гаспаров оголив прийом, спочатку перевівши верлібром "Шаленого Роланда" - класичну італійську поему, написану правильними октавами - а потім оприлюднивши ряд своїх "конспективних перекладів", де прозою й верлібром були перекладені автори від Піндара й Мільтона до Йейтса й Кавафіса - а заодно Пушкін, Баратинський, Лермонтов. У цих "перекладах" з російської на росіянин Гаспаров шукав те, що цікавило його в сучасній культурі, і намагався "переказати" вічний зміст класичних текстів стилем двадцятого століття. На жаль, мистецтво поетичного

перекладу в нашій країні - колись становила гордість радянської літератури - зараз перебуває в такому стані, що ці унікальні досвіди, що частково ввійшли в "Записи й виписки", а в 2003 році видані великою окремою книгою, залишилися майже без уваги критики й колег-поетів.

Гаспаров сам учився в книг ("підкидьок") і, незважаючи на свою викладацьку роботу в МГУ, РГГУ й безлічі західних університетів, не мав звичайних учнів-апостолів, що нерідко супроводжує великих учених. Своєю єдиною ученицею він по праву називав тільки Тетяну Володимирівну Скулачеву. Незважаючи на це, уже кілька поколінь вітчизняних філологів виросло в променях його наукової й людської чарівності - віршоведи, філологи-класики, перекладачі, фахівці з російської поезії, історики, лінгвісти - по суті, в академічно активному гуманітарному середовищі ні, напевно, жодного людини, який Гаспаров чому-небудь не навчив би. Він учив не наставляннями, а текстами й прикладом фантастичної, нелюдської працьовитості.

Абсолютно всі, кому пощастило спілкуватися з Михайлом Леоновичем, відзначають його чемність, старомодну ввічливість, неймовірну делікатність, що доходить часом майже до абсурду. Але на інтелектуальному просторі Гаспаров умів за себе постояти й люто воював з тим, що здавалося йому невірним - хоча іноді робив це так елегантно, що супротивник не усвідомлював себе переможеним.

От простий і забавний приклад: на одній конференції віршовед Б.П. Гончарів (нині теж покійний) звернувся до Гаспарову з питанням - кого він, властиво, мав на увазі у своїй доповіді під "офіційним радянським літературознавством"?

- Під офіційним радянським літературознавством, високошановний Б.П., я маю на увазі в першу чергу вас, - відразу відповів Гаспаров.

От приклад більше складний, що ілюструє гаспаровське відторгнення "загальноприйнятих думок". В "Цікавій Греції" він пише: "Для нас прогрес - щось саме собою що розуміє: 1097, 1316, 1548 роки - навіть якщо ми не

пам'ятаємо жодного події, що происходили в ці роки, ми не сумніваємося, що в 1548 році люди жили хоч небагато краще й були хоч небагато розумніше, а, може бути, і добріше, ніж в 1097 році". Гаспаров не міг не розуміти, що суспільна думка всіх епох - а вуж нашої й поготів - завжди вважало сучасність осередком всіх пороків і вершиною всіх лих, невпинно ідеалізуючи минуле. Але він відмовляється навіть обговорювати цю передумову - логічно, безумовно, невірну, але емоційно настільки привабливу. Без цієї віри в прогрес ("У молодших класах мене били, у старші не били, тому я й увірував у прогрес"; "тисячу років тому ми б обоє вмерли в дитинстві") неможливо повною мірою зрозуміти й світогляд, і творча спадщина Гаспарова.

Гаспаров завжди люто захищав свій особистий смаковий простір - саме в цих випадках його фірмова ввічливість йому відмовляла, і він міг сказати інтерв'юєрові у відповідь на питання про "улюблені вірші" - "Ця не ваша справа". Але інтелектуальна неохайність і спроба видати одне за інше (у першу чергу - творчість за науку) завжди викликала в нього різке стилістичне відторгнення. Це обурення було спрямовано, зокрема, на модну деконструктивістську й постструктуралістську заразу, що відбувається головним чином із Франції - у рамках якої будь-який рух душі "дослідника" виявляється більше важливим, чим предмет дослідження. Ворожість ця була не тільки сутнісної, але й, звичайно, стилістичної ("у дев'ятнадцятому столітті за такий стиль розстрілювали").

Один з останніх публічних виступів Гаспарова (рівно рік назад на конференції в МГУ) було присвячено М.М. Бахтіну - і в ньому втримувалося люта (улюблене гаспаровское слівце) критика тої ролі, що Бахтін зайняв у сучасному пантеоні гуманітарної думки: "М.М. Бахтін був філософом. Однак він уважається також і філологом - тому що дві його книги написані на матеріалі Достоевського й Рабле. Це причина багатьох непорозумінь. У культурі є області творчі й області дослідницькі. Творчість ускладнює картину миру, вносячи в неї нові цінності. Дослідження спрощує картину миру,

систематизуючи й упорядковуючи старі цінності. Філософія - область творча, як і література. А філологія - область дослідницька".

Не видавати творчість за дослідження Гаспаров умів; але, як у старому анекдоті про двійника Карла Маркса ("розумище-тебе куди запроторювати?"), у коментаторських, популярних, та й властиво академічних текстах він не переходив на пташину мову псевдофілологічного "дискурса". Увага Гаспарова до мови була дивною - не дарма його так цінував Йосип Бродський, що вважав поета інструментом мови. У своєму жанрі - точніше, у своїх жанрах - Гаспаров теж був таким інструментом, і його праці демонструють нам краще, на що виявився здатний російська мова другої половини двадцятого століття. На закінчення цієї епітафії приведемо майже навмання кілька уривків з текстів Гаспарова, у якій стилістичне (і риторичне) досконалість змушує завмерти той внутрішній орган, що реагує на велике.

Напрямок взяли на північ, щоб вийти до Чорного моря. Чи далеко до нього, не знали. Спершу шлях був по рівнині. Ліворуч текла ріка Тигр, праворуч тяглися пагорби, з пагорбів за греками стежило царське військо: бою не приймало, але при кожній можливості било з луків і пращ. Греки йшли чотирма загонами, з обозом у середині. В обозі було награване: продовольство, речі, раби. Раби були з місцевих, по-грецьки не розуміли, розмовляли з ними знаками, як з німими. Багато забрати не можна було; що захоплювали зайве, палили. Народ із сіл на шляху розбігався, але прокормитися було можна.

Потім почалися гори. У горах жив народ кардухи, що не визнавав ні царської влади, ні чиеї іншої. Царське військо відстало. Греки послали оголосити, що вони вороги паную, але не вороги кардухам, - ті не зрозуміли. Греки йшли по ущелинах, а зі схилів гір на них котилися кам'яні брили й летіли стріли. <...> Гірські ріки були такі швидкі, що із щитом не можна було ввійти у воду - збивало з ніг. Потім пішло Вірменське нагір'я. Тут не було ворогів, але тут був сніг. Він був вище колін коневі й пішому, удень він блискав так, що

потрібно було зав'язувати ока, щоб не осліпнути, уночі він ямами осідав під багаттями. <...> [11]

Нарешті один раз ранком передові зійшли на чергову гору й раптом підняли голосний лемент. Ти, що йдуть слідом подумали, що напав ворог, і кинулися до них. Ставало усе голосніше, тому що ті хто підбігав теж починали кричати, і нарешті стало чути, що вони кричать: "Море! море!" За декількома грядями гір, що знижуються, на обрії виднілося темне зимове море. Воїни стовпилися на вершині, усе зі слізьми обіймали один одного, не розбираючи, хто боєць, хто начальник. Без наказу кинулися збирати камені, складати курган і на нього - видобуток, як у дарунок богам після перемоги. Провіднику дали в нагороду коня, срібну чашу, перське вбрання й десять золотих царських монет, і кожний воїн додав що-небудь від себе. А потім рушили долилиць - до моря. І через десять днів, зайшовши в перше грецьке місто - Трапезунд, принесли жертви Зевсу-Рятівникові й Геракл-Путівнику й улаштували на честь богів змагання: біг, боротьбу й кінські перегони.

2.2 Античні переклади М.Л.Гаспарова

Значимість наукової, просвітительської й літературної діяльності Михайла Леонovichа Гаспарова (1935-2005) дотепер повною мірою не оцінена. Протягом десятиліть він був одним з деяких захисників точних наукових методів у гуманітарній сфері (він називав це “амплуа старого бурбона-позитивіста”). Його бездоганно відточені й лаконічні статті, у яких він ніколи не намагався нікого навмисно шокувати, різко виділялися як на тлі радянського начотництва, так і на тлі пострадянського релятивізму. У поколінні молодих філологів-класиків немає числа тим, хто вирішив вибрати професію, прочитавши гаспаровські вступні статті до Овідія або Горація; на останній у його житті великий віршоведчеській конференції новозеландський славіст Йен Ліллі під схвальний гул колег назвав його “Зевсом російського віршознавства”; а в дитячій “Цікавої Греції” стільки інформації, скільки не зустрінеш у товстих монографіях про античну культуру й філософію.

Більшість вітчизняних філологів-класиків займалися перекладацькою роботою: так зложилася традиція. Гаспаров докладно пише про це в головкомі “Переклади”, що увійшов у книгу “Записи й виписки” (М., видавництво “НЛО”, 2000).

М.Л.Гаспарову вдавалося віртуозно балансувати між крайностями. Це проявлялося як у віршах, так і в прозі. В “Науці любові” Овідія практично кожний рядок перекладу точно відповідає рядку оригіналу, по можливості, не втрачаючи жодного образу. В “Житті дванадцяти Цезарів” Светонія - не найвидатнішого стиліста - латинський синтаксис перетворений у прозору, ясну російську прозу, знов-таки без словесних втрат, навіть мінімальних. У перекладах мовлень і трактатів Цицерона М.Л.Гаспаров повною мірою передав величне, майже віршоване звучання “золотої латині”.

Незважаючи на свої енциклопедичні пізнання в області античної культури, М.Л.Гаспаров завжди підходив до кожного перекладацького завдання як учений, з максимальною відповідальністю. Глибоко переконаний, що навіть “світ Пушкіна для нас такий же чужий, як древнього асирійця або собаки Каштанки”, він ніколи не розраховував на інтуїцію. Перекладач, як правило, покладається на своє мовне чуття - або по наївності й недосвідченості (у переважній більшості нинішніх перекладних продукцій), або по зарозумілості [у деяких недавніх перекладах “з концепцією”, що, на жаль, не заснована ні на якому дослідницькому фундаменті]. М.Л.Гаспаров, завжди залишаючись ученим, не міг собі такого дозволити. Найбільш яскравий приклад наведений в “Записах і виписках”: готуючись перекладати байки Езопа - прості й стилістично нейтральні – М.Л.Гаспаров задався питанням, як треба писати - “Пастух пішов у ліс і раптом побачив...” або “Пішов пастух у ліс і раптом бачить...”? По-російському ці інтонації дуже різні, але Гаспаров не вважав, що почуває стилістичні відтінки грецької мови в достатньому ступені, щоб приймати таке рішення з натхнення. Тому він пішов круглим шляхом, звернувшись до іспанської монографії про лексику Езопа, і, звіряючись із нею, розмітив всі байки - книжкові аттицистичні слова червоним, вульгаризми синім і так далі, а потім перекладав ті тексти, які більше майоріли червоним, як “Пастух пішов у ліс...”, а ті, які синім, - “Пішов пастух у ліс...” [11,с.65]

У перекладацькій практиці М.Л.Гаспарова було чимало випадків, що вимагали ювелірної точності: в “Житті й думках філософів” Диогена Лаертського кожному слову грецької філософської термінології повинне було відповідати одне й тільки одне слово перекладу, навіть якщо в різних філософів значення слів було різним; при перекладі “Поетики” потрібно було, з одного боку, зберегти унікальний аристотелевський стиль конспекту “для себе”, з іншого боку - не ускладнювати розуміння й без того складного тексту. М.Л.Гаспаров вийшов з положення, вставляючи сполучні й слова, що пояснюють, і фрази в кутових дужках. Завдяки цьому в читача з'явилася

можливість сприймати й стиль, і зміст. Ще один перекладацький *tour de force* - переклад “Центона” пізднеримського поета Авсонія, що цілком складений з вергілієвських напіввіршів. М.Л.Гаспаров перевів не тільки сам центон, але й по декілька рядків навколо кожного напіввірша в їхньому споконвічному контексті - щоб читач міг оцінити віртуозну словесну гру Авсонія. У цій роботі позначилася та незмінна повага, з яким М.Л.Гаспаров ставився до праці інших перекладачів: скрізь, де можна було використовувати наявні переклади, це було зроблено (хоча незрівнянно простіше було б перевести вергілієвські уривки заново). Для написання такого добутку потрібно виняткова літературна майстерність, але, для того щоб його перевести, потрібно майстерність у квадраті.

Окремого згадування заслуговує редакторська робота М.Л.Гаспарова - зокрема, над книгами грецьких істориків (Геродота й Фукідіда), перевиданими в перекладах XIX століття. Переклад Фукідіда - чудово точний - виявився багатословніше оригіналу раз в півтора; скрупульозна й болісна редакторська робота полягала в тім, щоб відновити лаконізм, не ушкодивши змісту.

Другий гаспаровський принцип перекладу полягав у тім, що перекладати можна тільки зі стилю на стиль, причому стилі в різні епохи різні, і часом спроба зберегти форму оригіналу перетворює текст із живого висловлення в музейний експонат. Усвідомлення цього прийшло до М.Л.Гаспарову рано: в отрочстві, читаючи в коментарях до Пушкіна прозаїчні переклади із французького, він сприймав їх більш жваво, ніж кілька років через, перечитуючи ці ж вірші вже в оригіналі, застебнуті на парні рими олександрійського вірша. На Заході переклади класичних віршів верлібром давно стали загальноприйнятою практикою, але до Росії, з її звичайним відставанням від європейського культурного процесу, вона не дійшла. М.Л.Гаспарову вдалося опублікувати в серії “Літературні пам'ятники” збірник верлібричних перекладів з Піндара - і те, швидше за все, лише тому, що метр і

ритм давньогрецького оригіналу так примхливий, що вірогідно передати його по-російському немає ніякої можливості.

Коли ланцюги радянської охоронної традиції перестали сковувати видавців і авторів, Гаспаров опублікував (в 1993 році, теж в “Литпамятниках”) верлибричний переклад монументальної ренесансної поеми Лудовіко Аріосто “Шалений Роланд”. В інтерв'ю тартуській студентській газеті він визнавався: “Я не хотів перекладати Аріосто - я хотів його просто прочитати”. Але для Гаспарова “прочитати” значило зрозуміти хитросплетення взаємозв'язків незліченних персонажів і всіх сюжетних ліній; він став для себе записувати переказ - вільним віршем - а потім стало зрозуміло, що із цього виходить повноцінний (хоча й незвичайний) переклад.

Як ні багаторізні області гуманітарних наук, у яких виявився унікальний талант М. Л. Гаспарова, представляється очевидним, що головні з них - дві: античні філології й віршознавство. Філолог-класик по утворенню, М.Л.Гаспаров перші свої великі роботи, включаючи книгу «Антична літературна байка (Федр і Бабрій)» (1971), присвятив античній історії й літературі, віршоведчеські ж статті в нього спочатку аж ніяк не переважали. Однак в остаточному підсумку він створив віршоведчеську класику, що максимально охоплює російську й світову поезію як матеріал, а про античність при всій своїй широті писав вибірково. Цей античник не досліджувала Гомера; найбільш велика фігура із грецьких поетів, про яку він написав окрему роботу, — Піндар. Друга й остання книга М.Л.Гаспарова про античність — «Цікава Греція. Оповідання про давньогрецьку культуру» (1995), праця історико-популяризаторський, зате вуж цю роль що зіграла й продовжує грати краще яких би те не було аналогів. «Я думаю, що це саме корисне, що я створив по частині античності», [12,с.61]— думав автор, не бентежачись нефілологічним призначенням книги. У властиво ж філологічному плані він з усією визначеністю віддавав перевагу римській літературі грецької. Йому належать

роботи про всіх самих великих римських поетів-класиків. У цих статтях повніше всього представлені й теоретико-літературні положення.

Якщо Гаспаров-віршовед, як правило, висвітлював у своїх роботах, навіть не більших, цілі явища (як, наприклад, 13-сложник — основний розмір російської силабічної поезії — або італійський вірш, що еволюціонував у бік силлаботоніки), то улюблений його жанр при дослідженні античної словесності — «літературний портрет». Воістину літературний, і не тільки тому, що цієї статті, відповідно до замітки «Від автора» до першого того [Вибраних трудів], *«писалися, по більшій частині, як передмови й післямови до видань грецьких і латинських поетів у російських перекладах»* (часто гаспаровських). Це далеко не завжди були науково-популярні й тим більше масові видання. Звичайно, справа й не тільки в убогості біографічних відомостей про тих або інших античних діячів, що змушувало будь-якого дослідника зосереджуватися саме на літературних текстах. М. Л. Гаспаров взагалі тяжів до іманентного аналізу добутоків. Контекст, з його ерудицією, ураховував, але не висував як основний предмет розгляду.

Проте внесок М. Л. Гаспарова в античну філологію не має потреби в застереженнях. Він нерідко працював з матеріалом, що був йому ближче (як усякий літературознавець), однак завжди демонстрував своєрідність не тільки творчості даного поета, але й літератури того часу взагалі, самого цього часу, а іноді й інших епох. Він міг в одній фразі зіставити між собою всіх найвизначніших античних ліриків, приділивши кожному лише по одному слову, як у статті «Катулл, або винахідник почуття»: «Поруч із ним Гораций здається холодний, Овідій - легковажний, Тибулл - в'янув, Проперцій багатослівний, серед же їхніх грецьких зразків Алкей і Сапфо - відривкові, а олександрійські епіграматисти - крейди» [12, с. 82]. І слово «здається» тут не випадково. Гаспаров багаторазово наполегливо говорив про те, наскільки по-різному сприймалися античні автори їхніми сучасниками й сприймаються зараз. Так, Катулл, забутий у середні століття, став улюбленцем читачів нового

часу, що бачать у нього вираження безпосереднього любовного почуття. Тим часом любовні вірші Катулла - це не більше десятої частини його рядків (а половина - вірші лайливі), і ніякі добутки цього поета не могли бути безпосередніми, незалежними від учених вправ. Через півтори тисяч років книга Іоанна Секунда «Поцілунок» з 19 віршів досить витончено варіювала той самий мотив здавалося б зовсім не раціональної властивості: на «натхненному пориві можна було б написати одне, два, п'ять віршів про поцілунки, але не дев'ятнадцять, що настільки всебічно охоплюють тему. Перед нами - налагоджена п'ятнадцятьма століттями риторична фабрика слова; навички такого виробництва кожний молодий латиніст засвоювала з дитинства й користувався ними, майже не додаючи свідомих зусиль; “сировиною” тут, звичайно, були справжні щиросердечні переживання поета, але до читача вони доходили тільки в невпізнанно переробленому виді» [18, с. 48]. Те ж було й у Катулла, але в чоловічу поезію він вніс дійсно нове почуття любові - «не споживчої, а діяльної, не любові-хвороби й кохання-розваги, а любові-уваги й кохання-служіння. Катулл почав, елегіки завершили, і цей культ любові-служіння перейшов від римської “столичності” до “вежества” середньовіччя, “світськості” нового часу й “культурності” наших днів. Він увійшов у плоть і кров європейської цивілізації». У двох фразах дана пунктирна історія найважливішої з ліричних тем, більш того - одного з головних загальнолюдських почуттів.

Таким чином, «літературні портрети» М.Л.Гаспарова не обмежуються рамками цього жанру. Те, що вони гранично небанальні й всебічно вимальовують кожного «портретуємого», - це саме собою. В усіх у тім або іншому виді присутній полемічний елемент (хоча прямої розгорнутої полеміки М.Л.Гаспаров не любив, воліючи бути переконливим у позитивному аспекті). Спростовуються найчастіше розхожі, непрофесійні подання або штампи окостенілої науки. Останнє досить успішно здійснювалося й на давньогрецькому матеріалі. Наприклад, М.Л.Гаспаров заперечує пануючу

думку про закінченість «Історії» Геродота, виходячи з естетичних принципів класичної Греції: оповідання повинне бути композиційно симетричним подібно фронтона в ордерній архітектурі; якби Геродот довів його до кінця Греко-перських воєн, продовживши на три десятки років, ідеал закінченості й симетрії був би досягнутий. Про статтю «Сюжетоскладання грецької трагедії» автор озивався зневажливо, говорячи, що вона знадобилася для одного з колективних праць заради пристойності (тематичної повноти): [...довелося написати про сюжетоскладання трагедії, який я ніколи не займався (зрозуміло, перечитавши 33 трагедії більше по перекладах, чим по оригіналах)]. Але негайно додавав: «Жаль, що не трапилося так само написати про сюжетоскладання комедії - це було б цікавіше» [13, с. 312]. «Так само» у цьому випадку значить «так само добре». Гаспаров з його тонкою іронією взагалі не раз добірно самовирівнявся, наприклад, говорячи про свою погану пам'ять або нездатність до мов; це ставиться й до його оцінки написаних їм статей про античних авторів. «Зрозуміло, статті мої були компілятивні: щоб донести до російського читача якнайбільше з того, до чого додумалася західна філологія щодо Горація або Вергілія» (там же). Можливо, це була спроба виправдатися перед колегами по першій спеціалізації у зв'язку з перевагою другої. Але через кілька рядків Гаспаров все-таки повідомляв: «Потім іноді з подивом доводилося чути: “Які у вас оригінальні думки!” Імовірно, вони з'являлися самі собою від переупаковки чужого» [13, с. 313]. Саме так, що з'являлися, а стимулююча роль робіт попередників для вченого - це норма. Інші, напевно, знали ті ж роботи, але подібних гаспаровським створити не змогли.

Зрозуміло, не тільки «літературні портрети», що становлять основу томи «Про поетів», відрізняються цими якостями. Та ж стаття про грецьку трагедію була найвищою мірою новаторської. Оскільки трагедій класичного періоду збереглася мало, «увага дослідників зосереджувалася не на тім, що в цих трагедій загального, а на тім, що в них різного. Вони досліджувалися не як цільна форма художнього мислення, характерна для всього класичного періоду,

а як вираження окремих стадій еволюції цього художнього мислення за сто років» (I: 449). Гаспаров зовсім не пішов від історичного підходу, але сполучив його з теоретичним, від цього й еволюція трагедії стала ясніше. Зокрема, було показано, як змінювалося в ній співвідношення ліричн, драматичного й епічного почав, про що звичайно теоретики літератури навіть не замислюються, як тільки трагедія традиційно ставиться до драматичного роду.

Велику увагу М.Л.Гаспаров приділяв античним риторикам. Всупереч розповсюдженим поданням, античність не знала авторитетних для всіх поетик (не виробила, наприклад, якоїсь чіткої системи жанрів), головне ж, поети керувалися не ними, не сукупністю правил, а властиво літературними зразками, навіть проявляючи більшу самостійність, як Вергілій у своєму епосі, зверненому в майбутнє, у порівнянні з гомеровським і наступним епосом, зверненим у минуле. Але риторика багато чого значила не тільки для прозаїків (негативне значення слова «риторичний» - зовсім недавнє).

Те, що одна із самих більших статей М.Л.Гаспарова розкриває читачеві своєрідність поезії вагантів, свідчить про його прагнення взяти участь (поряд з такими вченими, як Д. С. Лихачов і А. Я. Гуревич) у реабілітації середньовічної культури в очах читачів. Про латинських авторів середніх століть і Відродження, недооцінюваних дослідниками, зосередженими на становленні національних мов і культур, він писав чимало. А найбільший здійснений їм поетичний переклад — це двотомний переклад вільним віршем (на західний манер) з італійського «Шаленого Роланда» Л. Аріосто. У замітці «Від перекладача» сказано про те, як він намагався зберегти відтінок архаїчності стилю оригіналу — останнього лицарського роману. «Особливою турботою виявилася передача імен. По-італійському героїв каролінгського епосу кличуть Орландо, Руджєро, Ринальдо, Маладжиджи; по-французькому — Роланд, Рожер, Рено, Можис; кожна мова переінакшувала їх на свій лад, і потрібно було зробити вибір, найбільш зручний для російської мови з його звичкою до відмінюваних іменників. Тому у всіх сумнівних випадках за основу бралася

сама інтернаціональна форма ім'я - латинізована: звідси в перекладі Роланд, Руджьер, Ринальд, Малагис і т.д.». [18,с.119]

Маленький приклад, що відбиває воістину грандіозну роботу. Але ж тільки серед гаспаровських перекладів з коментарями - і Федр із Бабрієм (в основному й представляють античну літературну байку на двох мовах, чи будучи не протилежними творчими індивідуальностями), і Піндар з Вакхилідом, і Авсоній, і Светоній, і Диоген Лаертський (автор життєписів філософів), і Цицерон, і ін. Властиво, лише М. Л. Гаспарову ми зобов'язані повноцінним перекладом «Поетики» Аристотеля, що представляє собою неопрацьований конспект, до того ж з акцентом на тім, що представлялося авторам античних поетик найменш самоочевидним. Для сучасного читача самоочевидним було б щось зовсім інше. Не дописані Аристотелем слова перекладач гіпотетично відновив у дужках. Для нього ж самого більше коштовним бувало особистісно значиме. «Цікавіше всього було перекладати тих, з ким я найменше почував внутрішньої подібності, - оди Пиндара, “Науку любові” Овідія: це начебто розширювало щиросердечний досвід» , - визнавався він. І далі: «Два переклади, якими я, мабуть, найбільше дорожу, офіційно навіть не вважаються моїми. Це дві книги Геродота, [переклад И. Мартинова за редакцією М. Гаспарова], і сім більших уривків з Фукідіда, “переклад Ф. Мищенко - С. Жебельова за редакцією М.Л.Гаспарова]. Сутужніше ж усього виявилось перекладати занадто примітивні перекази байок Езопа.

2.3 “Записки й виписки” М.Л.Гаспарова

У звертанні до читачів М.Л.Гаспаров посилається на стародавніх книгарів (Авла Геллія, Плутарха), що записували цікаві словесні вираження й випадки з минулого. Однак ті не розташовували повчальні й забавні анекдоти за абеткою й, схоже, взагалі не піклувалися про тверду композицію цілого. В "Записках і

виписках", навпроти, простежується стругаючи організація матеріалу, у якій музикознавець може легко пізнати форму рондо: чотири "рефрени" і три поміщених між ними різних "епізоду". Короткі фрагменти автор розташував у чотирьох добірках "Від А до Я" (розбивши їх не прив'язаними до алфавіту тематичними вставками, часом об'ємистими, - наприклад, "Моя мати, мій батько, моє дитинство, війна, евакуація, школа", "З розмов С.С.Аверинцева", "Казка про мішок" з "1001 ночі"). А між "алфавітами" автор помістив трьома блоками відповіді на питання журнальних анкет, есе про філологію й критика, статті й замітки про віршознавство, поетичні переклади, а також і самі переклади.

Композиція книги свідчить про професійні заняття автора. Недарма блок експериментальних перекладів-верлібрів, раніше автором не публікувалися, розташований точно в центрі "кола" (четвертий із семи розділів), - цим М.Л.Гаспаров, можливо, позначає місце поетичних перекладів у своєму професійному житті. В алфавітні ж добірках пізнавані словники енциклопедій, для яких багато працював М.Л.Гаспаров, і словників, які у філолога й перекладача завжди під рукою.

Однак за професійною строгістю, що сповідає М.Л.Гаспаров (Точноведення: "У перекладі, крім точності, повинне бути ще щось". Я займаюся точноведенням, а щосьведенням займайтеся ви"), відкривається "ще щось", дуже несподіване й дуже істотне.

В алфавітні каталоги вторгаються "як би примітки" - запису снів (найбільше снів сина, з них самий доступний короткому переказу - про чоловік чотирьох національностей, остання з яких "секретна"), цитати з бібліотечних анотацій до книг і т.п., зовсім не зв'язані із суміжним фрагментом на ту або іншу букву. Але навіть якби цих вставок не було, з енциклопедичністю-словарністю вступає в дисонанс зміст "словника".

Отут дві несподіванки. Перша: "особисте, занадто особисте" - "занадто" у змісті розбіжності, що шокує, з образом автора, що зложився у свідомості

читаючої публіки. Справді, важко сполучити із критерієм по імені "Гаспаров" такі самозвіти: "Коментар до Авсонію, звичайно, весь компілятивний, але я й сам адже весь компілятивний (на жаль, не імпортований, а дуже середнеруский)"; або: "Без мене народ неповний? Ні, повніше чим із мною: я - негативна величина, я в ньому надлишковий".

Друга: серед фрагментів під заголовками, цілком доречними в енциклопедичні словниках ("Прогрес", "Правда", "Педагогіка", "Освіта" і т.п.), раптом зустрінуться які-небудь "Доручення дамські": "Ввалочку напівшовкову модного кольору, панчохи ажурового кольору із квіточками, мережива на зразок барабанних (брабантських), лорнетку - я близкоглаза. Ще купити гарного кучеренка так тамбурну поличку. Довідатися, почім животрепетна малосольна риба, а будете в місті, запитаєте, котра година". Скільки ж треба було читати, щоб знайти цей зразок, загублений у рутині давнього провінційного побуту! Від "увалочки напівшовкової" - до такої концепції часу, коли воно перебуває десь далеко в місті, поряд з "ажуровими панчохами" і "животрепетною малосольною рибою", і його можна привезти в село в застиглому виді відповіді, що втратило актуальність, на питання "котра година": наростання наївності й абсурду, як у спеціально зробленому концептуальному тексті.

Останній приклад - це, так сказати, "бджола". Більшість же "файлів" алфавітного каталогу, неважливо, яким словом (або навіть частиною слова, "Не випадково адже толстовці були, а достоеєвцев не було") маркіровані, - скоріше "дерево": "Натуралісти показують людину як дерево перехожому, реалісти - як дерево - садівникові" (Брехт). М.Л.Гаспаров показує свої "дерева" (філологічні, віршоведчеські, перекладацькі, але також того універсального роду, позначення якого повинне з'єднати такі слова як "життя", "розуміння", "людина", "суспільство") садівникам, які виступають (при читанні його книги) у ролі перехожих (і назад).

Тому в "Записах і виписках" стільки нефілологічно загального, взятого, однак, з філологічною незаангажованістю, як якби мова йшла про частотність

рим. "Традицією ми називаємо наше езопове право (точніше, звичку) уявляти собі минуле по своєму образі й подобі. Так, середньовічна людина вважала, що все тварини "Фісіолога" створені потім, щоб давати йому символічні уроки". Або: "Інтелігенція не може простити Єльцину, що її не перевішали". "Так, сказала, М.Чудакова, - є така річ: комфорт насильства, інтелігенція все не може від її відвикнути". Або: "Наука: Філософія була наука, а тепер дисципліна, - сказав моєї дочки викладач марксизму".

Так що з жанром все-таки важко. Витримки з архівів автора - це тільки зовнішня форма. Шкодують (С.С.Аверинцев, наприклад), що М.Л.Гаспаров так і не опублікував дотепер свої поетичні тексти. Тим часом "Записи й виписки" можна розглядати як віршований добуток. Не верлібр, що рекомендується автором для поетичних перекладів, але монтаж із чужий-свого мовлення, як у тестах Т.Кибирова або Л.Рубінштейна. Цим порівнянням вступаю на ґрунт, можливо, не саму рідну для автора "Записів і виписок". Але Т.Кібіров витягає ліричний зміст із роботи із цитатами; Л.Рубінштейн мислить свої вірші як ряди карток бібліотечного каталогу, а в "Записах і виписках" є й те й інше.

Але навіть якщо порівняння натягнуте, однаково екзистенціальні каталоги М.Л.Гаспарова сприймаються або як центон (але далекий від жарту) або як текст, у якому чужі вислови й пряме мовлення мемуариста, цитуємі афоризми й висловлення від себе є метоніміями один одного (так приблизно, як у наступному записі: "Ім'я: Прокоф'єв у дитинстві сказав матері: Мама! Я написав рапсодію-аркуша". Федір озаглавлював свої вірші: "Езопових байок книга така-те". А в Шенгелі є чотиривірш за назвою "Вірші Щипачова"), разом позначаючи деякий єдиний зміст.

Можна відштовхнутися й від іншого, теж натягнутого, порівняння. Текст "Записів і виписок" робить враження сукупності приміток і розгорнутих доповнень до кого "основному тексту", як в "Нескінченному тупику" А.Галковського. Але в Галковського - дійсно тупик, оскільки примітки плодять примітки, і основний текст відсувається й відсувається в небуття. На нього як

би не вистачає пороку (волі до стислості-ясності). Галковський - автор приміток, що відчуває сучасність як епоху приміток...В "Записах і виписках" інше. Основний її текст, цілком виразний, читачеві даний - у вигляді стрижневого пунктиру, прокресленого частково в алфавітних блоках книги, а частково - у її великих тематичних розділах.

Текст цей можна, відповідно до гаспаровським методу "конспективного верлібру", перевести декількома тезами: особистість - усього лише "крапка перетинання суспільних відносин"; літературні тексти не для нас створювалися, і ми не повинні "вчитувати" у них свої творчі імпульси; філологія як спеціальна школа розуміння вимагає відмови вченого від себе ("Філологія важка не тим, що вона вимагає вивчати чужі системи цінностей, а тим, що вона велить нам відкладати на час свою систему цінностей. Прочитати всі книги, які читав Пушкін, важко, але можливо. А от забути (хоча б на час) всі книги, яких Пушкін не читав, а ми читали, набагато сутужніше"); відповідно, на першому місці й у філологічній науці, і в перекладацькій діяльності, і в житті - приземлений, "чорновий" праця (дослідник повинен "правильно зрозуміти слово: у такому-те написанні, у такому-те сполученні, у такому-те жанрі..., у такий-те стилістичної традиції це слово з найбільшою ймовірністю значить те-те, з меншої - те-те, із ще меншої - те-те, і т.д. А цю найбільшу або найменшу ймовірність ми встановлюємо, підраховувавши всі контексти вживання слова в пам'ятниках даної чужої культури...У цьому фундаменті філологічних досліджень, як ми знаємо, зроблено поки що мізерно мало"); усякі гарні концептуальні побудови (наприклад, структуралістські або деконструктивістські) є науково й морально неадекватне самоствердження їхніх авторів, тоді як учений, та й взагалі особистість, повинні прагнути до самозаперечення.

Останнє - не просто наукова позиція. М.Л.Гаспаров пише про себе в стилістиці відсутності ілюзій: з роками він стає "виконуючим обов'язки себе"; "з мене буде гарний культурний перегнй"...У мемуарах про дитинство - ніякої

сентиментальності, навіть коли мова йде про батьків. Батькові (а потім і собі самому) поставлений діагноз: "скоріше доброзичливий, чим добрий". Оповідючи про юнацьку самоосвіту, автор більше підкреслює те, що йому не вдалося (наприклад, стати аматором музики), чим те, що вдалося. В університетських спогадах - ні єдиного натяку на те, як проявлялися в студентські роки здатності автора. У спогадах про ІМЛІ, і взагалі в мемуарних фрагментах книги автор присутній лише як оповідач, але не як герой. Героєм автор стає лише в замітках під титлами "особистість" "старість", "смерть": "Я - ніщо як особистість, але я - щось як частка середовища, що складає інші особистості", "Раніше я називав себе "схрещення соціальних відносин", тепер - збіг обставин"; "Я зараз на крапці того професора, що, зненацька йдучи на пенсію, сказав: "Я став читати гірше: зараз це зауважую я, а ви не зауважуєте, - гірше буде, коли станете зауважувати ви, а я не зауважувати"; "ЩоРозпливається, як у ненаведеному біноклі, образ смерті, по якій я собою стріляю, - недоліт, переліт, - і намагаюся вгадати потрібні строки"...

Якась застрашлива (і зухвалий пієтет) тверезість. Але не дивиться убік самознищення й смиренності, а універсалізуючий дослідницький, деміфологізуючий, підхід

І все-таки (або саме тому) після "Записів і виписок" переконання читаючої публіки в унікальності Гаспаров-Дослідника й Гаспарова-особистість стає тільки твердіше. У цьому змісті авторів не вдалося деміфологізувати самого себе. І це добре, тому що разом зі свідомістю значення М.Л.Гаспарова затверджуються й втілювані в його діяльності подання про гуманітарну науку - як про сферу відомостей, що добуваються кропіткою працею, і знань, а не концептуального фантазування, підкріпленого посиленнями на енциклопедію "Міфи народів миру" (на жаль, останній образ науки сьогодні широко розповсюджений, і не тільки в літературознавстві й філології, але, наприклад, у музикознавстві).

Висновок до 2 розділу

У своїй перекладацькій практиці Гаспаров застосовував два діаметрально протилежних принципи. Першим було прагнення до максимальної точності. У перекладачів є поняття “припік” - розбухання перекладного тексту в порівнянні з оригіналом; у гаспаровських перекладах припеки було мало (він сам затверджував, що це від звички до віршів). Так, одна з переведених їм біографій Плутарха (яка залишилась неопублікованою) виявилася на чверть коротше колишніх перекладів.

При перекладі з латини й давньогрецького, де синтаксис відрізняється від російського набагато сильніше, ніж у новоєвропейських мовах, така установка виявлялася особливо значною. У російському перекладі античного тексту можна або намагатися передати структуру оригіналу за рахунок доброзрозумілості, або відходити від її так далеко, що використання подібного перекладу, наприклад, у навчальних цілях буде ускладнено.

Той факт, що М.Л. Гаспаров відкрив для читача важку творчу лабораторію перекладача, притім перекладача-ученого, - його окрема заслуга. А як вільний художник він випустив в 2003 р. книгу «Експериментальні переклади». В античності, пояснював він, минулого різні експерименти, у тому числі трансформація вірша з одного жанру в інший, більшого або меншого обсягу. Гаспаров спробував «переклади» конспективні, і не тільки із чужих мов, але й «з російської на росіянин». Довго займався гумористичністю критик у цьому випадку геть-чисто втратив почуття гумору й надрукував викривальну статтю. Однак Гаспаров не наполягав на термінологічно точному вживанні слова «переклад», користувався ним у досить розширювальному змісті. «Я подумав: якщо мають право на існування скорочені переклади й перекази романів і повістей (а я впевнений, що це так і що популярні перекази “Дон Кіхота” і “Гаргантюа” більше дали росіянці культурі, чим зразково точні переклади), те,

може бути, можливі й скорочені переклади ліричних віршів?». Чому в XX і XXI в. експеримент повинен бути в меншій пошані, чим в античності?



ВИСНОВОК

На відміну від дуже багатьох гуманітаріїв свого й наступного покоління, Гаспаров, чудовий знавець російського модернізму, не погоджувався брати в якості свого власного «уже готовий» інтелектуальний багаж зразка 1913 року. Думаю, що відома критичність Гаспарова на адресу Бахтіна народжується не тільки й не стільки через те, що той, на думку Гаспарова, інтелектуально належав революції-розриву, а не спадщині-наступності, а тому, що в тій ситуації, де Бахтін, на думку Гаспарова, культивував езотеризм і довільність, сам він прагне й призиває інших до відкритості й раціональності. І якщо пошук традиції може бути колективною справою в силу загальної історичної ситуації й умов, то результат — обрана (знову ж — реконструйована!) або винайдена традиція — буде суцього індивідуальним.

При всієї риторичності формулювань погляди Гаспарова приречені залишатися ще-не-канонам. З'єднання просвітительства з літературним «академічним авангардизмом» і філологічним маргінальним академізмом і народжують пунктирну самознайдену традицію Гаспарова, індивідуальну традицію академічності-маргінальності.

Енциклопедизм вважався головним достоїнством М.Л. Гаспарова в 1970 - 1980-е роки. Гаспаров, наскільки можна судити, представлявся тоді фігурою, парний С.С. Аверинцеву: крім енциклопедизму, обом був властивий історизм, що розуміється подвійно - як віртуозне володіння численними древніми першоджерелами і як сприйняття сучасності як частки випадку на тлі великого історичного потоку. Друге було більше виражене в Гаспарова, тому що в обох своїх фундаментальних оглядах - «Нарисі історії російського вірша» (1982) і «Нарисі історії європейського вірша» (1984) - Гаспаров присвячував останній розділ сучасності й різних паростків нового, актуальним тенденціям, хоча завжди обережно обмовляв, що судити про перспективи в науковому

дослідженні важко. Аверинцев про сучасність писав менше, і це напівумовчання сприймалося як значиме: його тексти здавалися ідеологічно більше радикальними, і читачам залишалося припустити, що на сучасні теми він у відкриті висловлюватися не може по цензурних міркуваннях. В обох випадках сполучення енциклопедизму й історизму давало можливість виходу за межі радянської ситуації. У творчості й Гаспарова, і Аверинцева сучасна їм дійсність не телеологічно виправдувалася розвитком світової культури (як це було суцільно й поруч у пропагандистської паранауці), а представлялася часткою случаємо більше загальних складних і розгалужених історичних сюжетів, які й дозволяли глянути на неї з боку, тобто критично.

ЛИТЕРАТУРА

- 1.Александрова О.В. Единство прагматики и лингвопоэтики в изучении текста художественной литературы. // Проблемы семантики и прагматики. – Калининград, 1996. – С. 3-7.
2. Алексеева И.С. Введение в переводоведение. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М., 2004. – 352 с.
3. Алексеева И.С. Профессиональный тренинг переводчика. – СПб, 2001. – 288 с.
4. Аникст А. Поэмы, стихотворения и сонеты Шекспира // Шекспир У. Полное собрание сочинений. Т. 8. – М., 1960. – С. 559-591.
5. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. – М., 1990. – 300 с.
6. Бреус Е.В. Основы теории и практики перевода с английского языка на русский. – М., 2001 – 197 с.
7. Виноградов В.С. Перевод: Общие и лексические вопросы. – М., 2006. – 240 с.
8. Винокур Г.О. Понятие поэтического языка. // Винокур Г.О. О языке художественной литературы. – М., 1991. – С. 24-31.
9. Гальперин И.Р. Очерки по стилистике английского языка. – М., 1977. – 334 с.
10. Гаспаров М.Л., Автономова Н.С. Сонеты Шекспира – Переводы Маршака. // О русской поэзии. – СПб., 2001. – С. 389-409.
11. Гаспаров М.Л. Взгляд из угла // НЛЮ. 1993. № 3. С. 45— 48.
- Иванов А.О. Безэквивалентная лексика. – СПб., 2006. – 192 с.
12. Казакова Т.А. Практические основы перевода.. – СПб., 2001. – 320 с.

13. Квятковский А. П. Эпитет // Квятковский А. П. Поэтический словарь. – М.: Сов. Энцикл., 1966. – С. 359-361.
14. Комиссаров В.Н. Теория перевода. – М., 1990. – 253 с.
15. Левин Ю.Д. Об исторической эволюции принципов перевода, в Сб. “Международные связи русской литературы”, М.-Л., 1963.
16. Морозов М.М. Избранные статьи и переводы (о сонетах У.Ш. в переводе Маршака). – М., 1954.
17. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. – М., 2003. – 318 с.
18. Гаспаров М.Л. Брюсов – переводчик. Путь к перепутью // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Том II: О стихах. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 121-129.
19. Денисова Г. В мире интертекста: язык, память, перевод / Предисловие С. Гардзонио; Предисловие Ю.Н. Караулова. – М.: Азбуковник, 2003. – 298 с.
20. Дзера О. Жанри художнього перекладу // Записки перекладацької майстерні. – Львів: Центр гуманітарних досліджень ЛНУ ім. І. Франка, 2002. – Т. 1. – С. 18-37.
21. Левый И. Искусство перевода / пер. с чеш. и предисл. Вл. Россельса. – Москва: Прогресс, 1974. – 398 с.
22. Попович А. Проблемы художественного перевода / пер. с слов. И.А. Бернштайна и И.С. Чернявской. – Москва: Высш.шк., 1980. – 200 с.
23. Тороп П. Тотальный перевод. – Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1995. – 220 с.
24. Bassnett, Susan and Lefevere, Andre (eds.). Constructing Cultures: Essays on Literary Translation. – Cleveland – Philadelphia – Toronto – Sydney – Johannesburg: Multilingual Matters, 1998. – 143 p.
25. Eco, Umberto. Mouse or Rat? Translation as Negotiation. – London: Weidenfeld & Nicolson, 2003. – 200 p.

26.Holthuis S. Intertextuality and meaning constitution. An approach to the comprehension of intertextual poetry // Approaches to Poetry, Some Aspects of Textuality and Intermediality. - Berlin: Walter de Gruyter, 1994. - P. 77-99.

27.Цит. по: Гаспаров М.Л. Записки и выписки. М., 2000. С. 333.

28.Гаспаров М.Л. Русские стихи 1890-х-1925-го годов в комментариях. М., 1993. С. 207, 187-188 – стихи. С. 267 - биографич. справка).

29.Venuti, Lawrence. The Translator's Invisibility: A History of Translation. – London and New York: Routledge, 1995. – 353 p.