

АРХИВНЫЕ РАЗЫСКАНИЯ

Г.М. Васильева¹

*Новосибирский государственный университет
экономики и управления*

НОВОНАЙДЕННЫЙ ПЕРЕВОД ТРАГЕДИИ ГЁТЕ «ФАУСТ»: ЭФФЕКТ ПЛЕОНАЗМА

В статье речь идет о переводе «Фауста» Гёте, не введенном в научный обиход. Текст обнаружен нами в отделе редких книг научной библиотеки Казанского университета. Безымянный сочинитель скрылся под монограммой Н.Б. В переводе много сокращений, комбинаций сцен, поэтому вопросы точности в данном случае вторичны. Уникальность произведения заключается в том, что переводчик, с помощью своеобразного «удвоения», создает эффект «плеоназма». Автор соотносил свой текст с национальной литературной системой. Это определило «двойную» ориентированность перевода. Эффекту «плеоназма» также способствуют жанровые и стилистические приемы: набор фабульных клише, паремическая мифология, эмфатическая речь, итерация, редупликация, избыточные синтаксические конструкции.

Ключевые слова: рукописная тетрадь, дискретность, двойная соотнесенность, «доминанта отклонений».

¹ Васильева Галина Михайловна – кандидат филологических наук, доцент кафедры международных отношений Новосибирского государственного университета экономики и управления, член Российского Союза Германистов

G.M. Vasilyeva

Novosibirsk State University of Economics and Management

**AN NEWLY DISCOVERED TRANSLATION OF GOETHE'S
TRAGEDY «FAUST»:
THE PLEONASM EFFECT**

The article focuses on the Goethe's translation of "Faust", which so far has not been reviewed in literary studies. Handwritten notes were found in the rare book department in the Scientific Library of Kazan University. The anonymous writer was presented by the monogram N. B. The translation contains a number of contractions, scene combinations, and so the point of translation accuracy is secondary. The work is unique because the translator creates pleonasm effect using a kind of "duplication". The writer put his text into correlation with the national literary system. It defined the "double orientation" of the translation. Genre and stylistic techniques also contribute to the pleonasm effect: a set of plot clichés, paroemic mythology, emphatic expressions, iteration, reduplication, excessively complete syntactic structures.

Keywords: handwritten notebook, discrecity, dual correlation, «deviation dominant».

Может быть – обманом
 Взять? Выписаться из широт?
 Так: Временем как океаном
 Прокрасться, не встревожив вод...
 М.И. Цветаева. «Прокрасться»

В отделе редких книг научной библиотеки Казанского университета нами обнаружен неизвестный перевод «Фауста» – «Фаустъ и Маргарита Гёте», «съ немецкой переделки для сцены» (1880). Данный текст не введен в научный обиход. В исследовательской литературе о нем нет сведений, даже скудных и лаконичных. Безымянный сочинитель скрылся под монограммой Н.Б. «Литературная маска» выступает под литеральной номинацией.

Рукописную тетрадь без авторской пагинации так и не превратили в стройный печатный экземпляр. Тетрадь не содержит инскрипт и маргиналии. Выходные данные значатся только на карточке, на ней же указано число страниц – 100. Цензурное

разрешение приводится в начале и в конце текста: «Ко представлению дозволено.

С. Петербург. 19 января 1880».

«Ставлению дозволено. С. Петербургъ. 19 января 1880 г.

Верно: заведывающей делопроизводством драматической цензуры» [Н.Б., 1880]. Обоснование цензуры придает тексту значение ситуации последнего слова. Произведение превращается в свершенное дело, opus operatum.

Сто рукописных страниц, порожденных пером переводчика, сохранили отпечаток бега этого пера, – почти без помарок. Очевидно, перевод записан не под диктовку: разборчивым почерком, без сокращений слов. Здесь нет «темных» мест, подлежащих расшифровке, отсылок к фактам и событиям, лежащим вне текста. Некоторые фразы перевода перечеркнуты крест-накрест, косой линией (и еще каждая строчка может быть зачеркнута прямой линией) – лиловато-химическими чернилами или синим, черным карандашами. Н.Б. использует разные приемы активизации графического облика текста: подчеркивания, шрифтовые выделения, авторские знаки препинания².

Неизвестна социальная квалификация автора – происхождение, образование, род деятельности. Н.Б., вероятно, являлся выходцем из театральной среды – это его социальная характеристика. Он не схоласт и не педант: человек, не лишенный беспорядочной фантазии, – характеристика психологическая. Н.Б. дает некое руководство к постановочной деятельности – характеристика профессиональная. Трудно определить однозначно – кто он, житель провинции или столицы.

Данный перевод логичнее включить в контекст либретто и переделок для сцены. Они отсылают не только к оригиналу, но к его сценическому облику. Это пространство обоюдной деятельности, одновременно дифференцированной и соучаствующей. Подобные переделки нарушали августейшую иерархию эстетических нормативов и хорошего вкуса. Такая установка подразумевала отступление от академических ссылок на классическое наследие, семантическую

² Мы старались не отступать от орфографического и пунктуационного «режима» рукописного произведения. Лишь некоторые орфографические явления изменили без всякого искажения стилистического или иных аспектов текста.

редукцию языка – до самоочевидности и тавтологии. Существенные противоречия, отступления, пропуски создавали смысловые коллизии, отличные от оригинала. Возникают орнаментальные вариации семантического инварианта. Например, Валентин превращается из брата Маргариты в ее жениха, друга детства, «и он поведет невесту к алтарю» [Перро, 1864, с. 14, 29]. Меняется интерьер комнаты Фауста: «На одном шкафу чучело совы (съ сверкающими глазами). Съ потолка свешивается на проволоке громадная летучая мышь» [Мансфельд, 1885, с. 3]. Маргарита предстает «бедной крестьянской девушкой», а вместо пуделя появляется монах. «Фаустъ въ ответъ велить ему пристально взглядеться въ монаха въ серомъ, тихо, подобно призраку, приближающагася къ нимъ, и указываетъ на его круговыя движения и страшныя следы, “горящіе огнемъ”. Вагнеръ уверяеть Фауста въ томъ, что этотъ призракъ созданъ его воображеніемъ, ибо приближается обыкновенный монахъ, шепчущій молитву. Фаустъ и Вагнеръ удаляются. За ними следуетъ монахъ»³. Автор может дать иное жанровое определение – «поэма», а вместо хора ангелов появится «хор рабочих». «Чаша с ядом дрожит в его руке, когда он слышит бодрое пение хора рабочих, поющих привет заре. Она несет им собой труд, залог человеческого счастья» [Ряднова, 9, 11]⁴.

Необходимо дать адекватное описание «переделки» Н.Б. как явления языкового и поэтического. Его место в общей теории языка заслуживает изучения.

По наблюдению К.И. Чуковского, при исследовании перевода необходимо найти «ту доминанту ошибок, при помощи которой переводчик навязывает читателю своё литературное Я» [Чуковский, 1936, с. 26]. На наш взгляд, такой «доминантой отклонений от подлинника» [Чуковский, 1936, с. 27] является неупорядоченная дискретность и подчеркнутая фрагментарность сцен. Н.Б. не переводит прологи к трагедии. Он опускает целые строфы, переставляет их местами. Переводчик нарушает ритм, который создается как симметрией элементов внутри фрагмента, так и самой сменой фрагментов. В трагедии Гёте сцена «Ночь» завершается пением хора ангелов. Н.Б. переставляет строфы, и начало сцены становится финалом.

О, райскіе! Божественные звуки!
Вы, съ неба къ намъ, залетные друзья!

³ Имя автора либретто не названо. См.: [Мефистофель, 1907, с. 14, 8-9].

⁴ Опубликовано без указания года.

Я слушаю... и замирають муки
И плачу... и смиряюсь я (отставляет чашу).
Есть въ жизни радости,
Есть в міре ликованье!
Вольно-жь мне было ихъ не тамъ искать
Где следуетъ? – Пора, пора сказать:
Я заслужилъ такое наказанье,
Ну не смешной-ли я философъ выхожу!

Жизнь хороша, полна очарованья,
А жизнь-то я, всё жизнь и обхожу.
Я здесь, какъ мученикъ, въ темнице, –
Погребся заживо давно.
Ко мне сюда и лучъ денницы
Боится заглянуть въ окно.
Кругомъ реторты, колбы, банки,
Со всякой мертвечиной склянки, –
Тамъ – кость, здесь – черепъ гробовой!
И вотъ мой мір да весь онъ мой!!

Для перевода характерны комбинации сцен, сокращения. Вводятся вымышленные персонажи. Например, в явлении 3-ем (действие 2-ое) слова Фуста («Прошла зима! Весна настала снова!») произносит «старикъ».

Таким образом, вопросы точности в данном случае вторичны. Перевод интересен другим. Текст демонстрирует набор приемов, выводов, которые казались достаточными и убедительными для сценического воплощения. Его уникальность заключается в том, что автор, с помощью своеобразного «удвоения», создает эффект «плеоназма». Он проявляется на всех уровнях, начиная с заглавия: «Фаустъ и Маргарита Гёте». Примыкающие друг к другу буквы Н.Б. в имени переводчика образуют диграф. Созданию эффекта «плеоназма» способствуют жанровые и стилистические приемы: набор фабульных клише, паремическая мифология, редупликация, итерация, эмфатический стиль, избыточные синтаксические конструкции.

Автор, вступая в сотворчество с Гёте и с автором «немецкой переделки», соотносил свой перевод, в первую очередь, с национальной литературной системой. Именно в ней произведение должно было стать (но не стало) «литературным и театральным фактом». Отсюда – характерное явление «двойной соотнесенности» текста. Если одно высказывание передается внутри другого, возникает

интерференция двух мировоззренческих перспектив, двух контекстов. Для разработки чужеземного сюжета отыскиваются материалы в русской традиции. За мотивами, восходящими к иноязычному источнику, просматриваются его славянские аналоги и славянизмы. Переводчик «надевает» на слова «кириллические» одеяния, стараясь придать им природный вид⁵. Приведем несколько примеров. «Как попадья, я не боюсь чертей – / За то и радостей простых людей не знаю»; «Смотри-ка: я въ наряде-то какомъ! / Кафтан пунцовый / Совсемъ новый (Повертывается)»; «Начинь всему: изъ этихъ стень уйдемъ!»; «Что леший и кружить и бьеть». «Где-жь маменьке возаться было / Съ такой крохулькой, червякомъ? / Вотъ, я взяла да и поила / Ее водицей съ молокомъ».

Вместо песни «Фульский король» Маргарита исполняет традиционную народную песню⁶.

Улетель мой покой
 Навсегда-навсегда.
 Мне его уж не знать
 Никогда-никогда!
 Где его нетъ со мной,
 Тамъ мне гробъ глухой,

⁵ Это распространенная практика. Например, в переводе стихотворения Гёте «Бог и Баядера» А.К. Толстой использует древнерусские реалии, архаизмы и современные ему русизмы.

⁶ В таком широком смысле слова применение понятия «эпический» близко к употреблению этого термина Гёте и Шиллером в дискуссии о сравнительных достоинствах двух жанров («Über epische und dramatische Dichtung»). Об этом пишет К. Хамбургер. Она обозначает три вида – эпический, драматический, лирический – общим термином «Dichtung». Эпический жанр всецело охватывает нарративную область; драматический – сферу действия, перенесенного на сцену персонажами, которые ведут диалог перед зрителями; лирический – область выражения в поэзии мыслей и чувств, пережитых творцом. К вымыслу относятся эпический жанр (он же миметический, согласно Платону) и жанр драматический. В дискуссии Гёте и Шиллера «абсолютно прошедшее» (vollkommen vergangen) время эпоса противопоставляется «абсолютно настоящему» (vollkommen gegenwartig) времени драмы. См.: [Hamburger, 1987].

Безъ него целый миръ

Для меня постыль.

*

Для него одного

Я въ окно гляжу,

Для него одного

На людей выхожу.

Поступь гордая!

Молодецкй видъ!

Улыбнется-то...

Взоръ огнемъ горить!

*

Говорить начнетъ,

Весь взволнуется!

Какъ онъ руку жметъ,

Какъ целуется.

*

Если-бъ только могла –

Какъ его-бъ обняла!

И держала-бы!

Целовала-бы!...

*

И ласкала-бы

Сколько хочется!..

Отъ него ко мне –

Отъ меня къ нему –

Сердце просится...

Согласно воззрениям Н.Б., архаический фольклор (звучащий, изобразительный) – та форма знания, которая может «утишить» первозданную хаотическую стихию, если не командовать ею. Для ритуального связывания, заклятия разрушительных энергий необходима прагмасемантика народного искусства⁷. Оно всегда защищало человека. Знакомство с народом, его жизнью и обычаями вводило все глубже в прошлое – в эпоху магии, обряда и жертвы.

⁷

Выдающийся словенский лингвист Ф.К. Миклошич постоянно ссылается на авторитет Гёте, когда обращается к народной песне и к «народной психее» [Миклошичъ, 1895, с. 2, 5, 18, 27].

Именно там обнаруживались древнейшие формулы управления стихиями, способные как развязать, расколдовать, так и убоготворить опасность

Переводчик ориентируется на «общие места»: тропы, узнаваемые адресатами как аксиоматические суждения. Поэтические формулы представляют собой полигенетические цитаты. Они воспроизводимы и – в то же время – безличны: «въ горній міръ стремленью», «чаша смертная», «какъ мученикъ, въ темнице», «лучъ денницы», «кубокъ наслажденья», «молодости пыль», «избытокъ силъ», «омуть вечнаго забвенья», «удель земной», «пучина преступлений», «вся бездна мрачная греховъ», «смиранный уголокъ». Это способ образного мышления о мире в категориях, выработанных коллективной и индивидуальной поэтикой. Н.Б. повторяет рифмо-синтаксические формулы, например: «Я знаю только то что ничего не знаю!». Некоторые строки напоминают ритмический рельеф стихотворений Пушкина: «Да, в прочемъ, что же въ имени тебе моемъ?»; «О, чистой прелести чистейший цветъ!». Происходит символизация и семантизация личного опыта отдельного человека. Он «перекодируется» в опыт культурно-узнаваемый.

Автор приводит двусловные фразы, двуфразовые высказывания: «Стой время! И коса ломайся!» «Не бойся! Договора не нарушу!»; «Э! горя нетъ!»; «Давай-ка мантію! Снимай колпакъ!»; «Я прощена!... Я спасена!...». Н.Б. прибегает к редупликации: обычно повторяет не один или два слога, но целое слово. Редупликация в существительном превращает единственное число в собирательное или множественное. В глаголе указывает на продолжение или законченность. В прилагательном, наречии, местоимении, предлоге – на интенсивность или преувеличение. «Пора, пора сказать: / Я заслужилъ такое наказанье»; «Тогда, тогда [написано другим почерком] / Владей, владей – мной!»; «Ахъ, докторъ! Право ты чудакъ / Давно-бы такъ! Давно-бы такъ!»; «Въ светъ, въ светъ ударимся / Въ светъ маленький сначала / Потомъ въ большой»; «Гляди, дружокъ, гляди!»; «на ковре на самолете»; «И вотъ мой міръ да весь онъ мой!»; «Нетъ, кровь такая жидкость что такой / Не сыщется другой»; «Горю! Горю!...пылаю. адъ!»; «Ты, это! Ты всесильная любовь»; «Все виноградъ! Да виноградъ!»; «Другъ! / Не вдругъ! Не вдругъ!»; «...Намъ вера...вера намъ нужна»; «Дитя. Дитя!... Спроси ну, хоть кого!...»; «Фаустъ. Оставимъ это милое дитя. Маргарита. Нельзя, нельзя»; «Все, все отдай – мне да въ ответъ»; «Иди-же, иди... / Отторгнутый у неба – для земли»; «Отчаянье! Отчаянье!.. Ну, где-жъ она-то? / Фаустъ (громко) Грѣхень... Грѣхень!..». Смысл также

дублируется с помощью устойчивых сочетаний, эмотивных фразеологизмов: «Но что-жь, въ конце-концевъ»; «Но, впрочемъ, намъ не оттого-ль / Всегда и слаще хлебъ-да-соль?»; «Неразрешимыхъ хоть ты плачь».

«Уплотнение» синонимов осуществляется при их использовании в качестве однородных членов. «А въ глубину, въ ихъ суть не проникаемъ»; «Себя лишаль всего, и мучилъ человекъ»; «О, райскіе! Божественные звуки!»; «Ведь, все что здесь копошется и шевелится». В таком употреблении синонимов повтор редуцирован до перечисления – одной из основных характеристик поэтики сакрального текста.

Генетивные метафоры содействуют семантической дисгармонии, магическому сочетанию неродственных друг другу объектов и состояний («тоска высокихъ истинъ и задачъ»).

Смысл конденсируют конструкции, в которых неразрывность лексем объясняется сопряженностью денотатов (типа «хлеб-да-соль», «водица съ молокомъ») или соединением противопоставленных половин единого. «Не пишушь больше ни съ рогами ни съ хвостомъ»; «И съ ногъ до головы приличный видъ»; «Ты съ ногъ до головы преобразишь весь!..». С точки зрения семантики происходит нивелирование видовых различий, то есть десемантизация значения отдельных лексем при одновременном усилении общего смысла нового сочетания.

Эффект «плеоназма» усиливает стилистическая фигура прибавления – градация. «Ни мудрости себе подь старость не прибавиль, / Ни даже денегъ иль связей, / Ни славы, ни друзей»; «Но – будеть! Все, что ты зовешь грехомъ, / Уничтоженьемъ, смертью, зломъ...»; «Все въ этомъ мире дымъ и чадъ»; «Я слушаю... и замирають муки / И плачу...и смиряюсь я». «Словами: “плуть! мошенникъ! воръ!” всегда / Прямую вашу сущность означаютъ». Многочисленны примеры анафоры: «Что толку въ томъ что я толпы умней? / Что предразсудковъ съ ней не разделяю?»; «Нетъ, мы наукою себя лишь обольщаемъ! / Мы роемъ кладъ – находимъ же червей! / Мы подбираемъ лишь названья для вещей...»; «Есть въ жизни радости, / Есть в міре ликование!»; «Жизнь хороша, полна очарованья, / А жизнь-то я, всё жизнь и обхожу».

За счет тавтологии происходит избыточное нанизывание однокоренных слов, не несущих дополнительного смысла: «И никто не пикни! / Все молчекъ да молкъ!». Это случаи чистой предикации, усиленного утверждения факта существования. Интенсификация

признака происходит в многочисленных атрибутивных конструкциях: «темь темный», «темень темная», «темь-темная, Вальпургиева ночь страстей».

Феномен *figura etimologica* с очевидностью подчеркивает особенность архаической поэтики. Гармония особого рода состоит в обращенности на саму себя, раскрывается посредством себя самой, замыкается на себе. В переводе есть особого рода случаи, когда дублируется ключевой семантический признак синтагмы. Возникает «семантическая тавтология» («мракъ ночной», «черепъ гробовой»). Постоянное возвращение к себе заключает текст в циклически замкнутое время. В одном событии концентрируются итеративные или дуративные характеристики.

Одновременно с моделированием текста на основе использования лексического повтора и тавтологии фрагменты текста строятся на уподоблении концептов (тьнь – метафора смерти Гретхен). Фаусть.

День наступаеть... заблелднела ужь ночная тень!

Маргарита.

Да! Наступаеть! Мой последний день –

Заместо сватьбы!

Эмфатический стиль передают бессоюзие и многосоюзие: «Но где-же лошади? где люди? экипаж?»; «И будеть нынче-же она моей? / Да? Да? Не правда-ль?»; «Вымыть и прибрать, / И пьяльцы. И чулокъ, и кухня, и стряпня, / На побегушкахъ быть... туда-сюда...». Анафорой «и» объединяются смежные стихи; «и» членит текст на отрезки, близкие по протяженности к двустистию: «И самъ тебе я вериль въ томъ когда-то!.. / И мучился что, захлебнувшись ей, / Съ тобою рассчитаюсь клятвою моей!»; «И гром. И суета сует».

Глаголы следуют в сверхтемпоральном имперфекте: переводчик обнимает разные темпоральные ступени. «Когда хоть одному мгновенью / Скажу: “Постой! Такъ дивно ты!” / Веди меня въ свои владенья – / Хаосъ ничтожества и тьмы. / Мой смертный часъ тогда раздайся! / Со мной расчелся ты вполне!». Характерна быстрая смена модальностей. Причем переходы происходят и чисто логически, и звуковым стяжением, аттракцией.

Явление 2.

Фаусть и Мефистофель появляется из-за печки и идетъ къ Фаусту.

Мефистофель.

Ты зваль меня,

Ну, вотъ и я.

Фаусть.

Как звать тебя?

/ : Мефистофель молчит жметя Фаусть наступает: /

Ты слышал мой вопрос. Как звать тебя?

Впечатление удвоения создают знаки препинания (либо их отсутствие) и типографские знаки.

Графическая составляющая имени Н.Б. направляет читателя по пути противопоставления графемы и фонемы. Такие поэтические средства, как корневой повтор, звуковая перекличка, характерны для «азианского» красноречия. Ритм проявляется в акцентировке фонем, в расстановке цезур, в межстрочных переносах:

Вот шляпа с перьями, и шпага подь плащём (треплеть по плечу).

Заживемь, съ тобой, вдвоем.

Ну, право, мой совет тебе переряОдиться [исправлено карандашом «я» на «о»],

Людей и светь узнать!

Текст содержит глубокие звуковые повторы паронимического типа. Они сменяются резким антитезисом: совершенно иными звуками. Н.Б. использует созвучия, звуковые контрасты, «спутанные перебои звучности»⁸.

В творчестве Гёте тесно связано мышление религиозно-мифологическое и языковое, царство мифа и сила Логоса. Именно с помощью «плеоназма» Н.Б. пытается компенсировать отсутствие мифологической легитимации в своем переводе. Так, в оригинале трагедии Мефистофель обозначает себя с помощью различных перифраз, дескриптивных либо денотативных. Возникает параллелизм имени собственного и дескриптивной перифразы: «Ein Teil von jener Kraft, / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft» («Часть силы той...»). Строки-«половинки» в этом двустиишии идентичны по ритмическому построению, по наполнению ударными гласными. Ветхозаветная, «суггестивная изоколия»⁹ сочетается с «притчевой» мифологической и библейской лексикой. Н.Б., отступая от текста, переводит: «Зломь творю благое».

⁸ Об изменчивом узоре «в том или ином отношении к изгибу мысли стихотворения» писал А.В. Артюшков, замечательный переводчик античных авторов, ныне забытый. См.: [Артюшков, 1923, с. 26, 39].

⁹ Термин Е.М. Верещагина. См. об этом: [Верещагин, 2001].

Комната Маргариты в описании Гёте представляет интерьерный аналог райского уголка. Служит островом покоя и эстетической гармонии. Пространство свидетельствует об особом душевном состоянии и статусе героини – исповедующейся. Внутри интерьера с помощью полога создавалась некая выгородка. В ней телесная оболочка земного человека получала дополнительный слой защиты. Место уединения воспроизводило форму замкнутой компактной коробочки, ларца. Их «содержимым» являлся человек. В живописных сюжетах Благовещения, Рождения Христа, Успения Богоматери кровать с пологом (на протяжении многих веков) являлась идеалом ложа для отдохновения [Vogel, 1969, с. 56]. В древних классических текстах употреблялось слово «агальма» (др.-греч. ἄγαλμα, agalma). Оно обозначало скрытый драгоценный объект, который находится внутри (ср. «Речь Алквиада: панегирик Сократу» в «Пире» Платона). Анализ бытования лексемы «агальма» во всем многообразии языковых манифестаций подтверждает парадокс энантиосемии. В вариативности словоупотребления вещь теряет свою вещественность, становится беспредметной и неосязаемой. Она утрачивает именно те признаки, которые и делают ее вещью.

Сентиментальная аранжировка сюжета превращает трагическую сцену в мелодраму. Ей присуща коллизия разоблачения и изгнания лицемерного, скрытого злодея и восстановление мира в добродетельном сообществе. История преступления против невинности побуждает читателя, зрителя к сочувствию и сопереживанию. Сокровище не было по-настоящему сокровенным, но только соблазнительно-прикровенным. Акцент переносится с тела на метонимически замещающие его детали.

В тексте можно отметить разные почерки. Комплементарный ряд создают исправления редактора. Для его доработок характерны движение к лаконичности и обобщенности: отсюда сокращения, перечеркивания, проекты поправок, адаптация текста. Редактор вычеркивает сцену с горожанками, вовлеченными в перипетии уличной жизни. Это «просто люди», проявляющие с безыскусной открытостью спонтанные желания и страсти. Убирает прозаизмы, заменяя их словами высокого стиля. «Отведать всех твоих [зачеркнуто] **земных сладостей**». Поверх тщательно зачеркнутого слова редактор вписывает свой вариант, подчеркивает и выделяет жирным шрифтом. «Ну, поминутну просыпалась! / То покормить, то повернуть. / **Еще там что-нибудь** [зачеркнуто карандашом]. / Возьму, бывало, на-руки: баю,-баю! / То похожу, то постою... / А утром: **шлепь ее въ корыто!** [зачеркнуто карандашом]».

Редактор старается сгладить впечатление повторения, удвоения. Он вычеркивает палилоги, этимологические фигуры, и т.д. «**А тамь и день-деньской!** [зачеркнуто карандашом] на рынокъ / И каждый день-то въ хлопотахъ, / **В заботахъ да въ трудахъ!** [зачеркнуто карандашом]». «Что тамь такое **онь бормочеть** [зачеркнуто карандашом] **ты лепечешь – ангель мой?** [написано сверху, чернилами, другим почерком]». «Ахъ, какая тоска смертная, / Какой у меня адъ въ груди. / Одна ты, видишь, милосердная, / **Одна ты!.. / О, горе!... ужь не знаю / Чемь только кончу я!.. / Все плачу и рыдаю, / Рыдаю, плачу я...** [зачеркнуто карандашом]». «**И темь темный кругом** [зачеркнуто карандашом] / И теменью темной / Ужь все заволоклось!.. / Въ душе моей больной / Такой-же мракъ ночной!..».

Особенно много зачеркиваний в сцене «Фауст и Маргарита в темнице». Например, редактор убирает строфу, построенную на аффиксальных, этимологических паронимах: «Маргарита. Полно-ка! Помешкай со мною. / Ведь, ужь я-ли не мешкала для тебя – / Какъ самъ ты замешкался у меня! / Фаустъ. На-спехъ скорей! Здесь пробудемъ – / Только себя погубимъ».

Подведем итог. Все эти «незаконные» допущения переводчика касаются природы языка и, безусловно, инициируют семантические сдвиги. Здесь нет проникновения в суть вещей, необходимого для трагедии Гёте. И все же данный перевод образует необычное сочетание смыслов. Можно сделать осторожное допущение. Именно с помощью эффекта «плеоназма» переводчик сохраняет гетеротопную и гетерохронную интенцию. Автор погружает персонажей в лиминальное состояние перехода из одного мира в другой.

Н.Б. имитирует особенность «идеального» фольклорного текста – повторение. Звук, морфема, слово, синтагма, предложение (и более пространные фрагменты текста) захвачены разного рода повторами – вплоть до семантического уподобления концептов и символов. Повторение основано на сакральном понимании времени и пространства. С его помощью конкретное событие включается в цикл отождествлений, обретает значение вечного, того, что было всегда. Оно имеет сакральный смысл и назначение. Перевод, пройдя через иное семантическое содержание, нежели то, которое сообщается в оригинале (хотя и связано с ним), дает нам еще несколько идей. Заслуга Н.Б. осталась незамеченной и превратилась в скрытую победу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Артюшков, А.В. Звук и стих. Современные исследования фонетики русского стиха / С предисл. проф. А.М. Пешковского / А.В. Артюшков. – Петроград: Изд. «Сеятель» Е.В. Высоцкого, 1923. – 72 с.

Верещагин, Е.М. Церковнославянская книжность на Руси: Лингвотекстологические разыскания / Под ред. и предисл. О.Н. Трубачева; Рос. Акад. Наук / Е.М. Верещагин. – М. Индрик, 2001. – 607 с.

Мефистофель. Опера в 4-хъ действияхъ и 6-ти картинахъ, съ прологомъ и эпилогомъ. Музыка А. Бойто. Либретто по «Фаусту» Гёте. Разсказъ содержанія оперы съ сохраненіемъ текста главныхъ арій и нумеровъ пенія. – Киевъ: Изданіе З.М. Сахнина., 1907. – 32 с.

Миклошичъ, Фр. Изобразительныя средства славянскаго эпоса (читано въ засѣданіи Венск. Акад. наукъ 3 іюня 1889 г.) / Пер. А.Е. Грузинскаго / Фр. Миклошичъ. – М.: Тип. Э. Лисснера и Ю. Ролана, 1895. – 34 с.

Фаустъ. Большой фантастическій балетъ въ трехъ действияхъ и семи картинахъ. Сюжетъ заимствованъ изъ сочиненія Гёте того-же названія. Сочиненіе Ю. Перро. – СПб.: Въ типографіи Ф. Стелловскаго, 1864. – 43 с.

Фауст. Опера в 5-ти действиях. Текст Барбье и Карра по поэме Гёте «Фауст». Музыка Шарля Гуно / Краткое содержание и музыкальный обзор Н. Рядновой. – Тифлисскій государственный оперный театр. Без указанія года. – 24 с.

Фаустъ. Трагедія въ 6 действияхъ и 12 картинахъ Гёте. Переделалъ для русской сцены, по аранжировке Э. Поссарта, Д.А. Мансфельдъ. – М.: Тверская ул., близъ Газетнаго пер., домъ Сушкина, 2-й подъездъ изъ Георгіевскаго пер., 1885. – 82 с.

Фаустъ и Маргарита Гёте. Трагедія въ пяти действиях: Съ немецкой переделки для сцены перевелъ Н.Б. – СПб., 1880. – 100 с.

Чуковский, К.И. Искусство перевода / К.И. Чуковский. – М.;Л.: Academia, 1936. – 227 с.

Boger, G.A. The complete Guide to Furniture Styles / G.A. Boger. – New York: Macmillan Publishing Co, 1969. – 164 p.

Hamburger, K. Die Logik der Dichtung / K. Hamburger. – München; Stuttgart: Klett-Cotta im Dt. Taschenbuch Verl., 1987. – 301 s.