В. А. Мильчина [ab]
ORCID: 0000-0003-3896-0085
✉ *vmilchina@gmail.com*
[a] *Российский государственный гуманитарный университет (Россия, Москва)*
[b] *Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (Россия, Москва)*

Какого Бальзака мы читаем? Удачи и потери в «классических» переводах «Человеческой комедии»

Аннотация. После выхода 15-томного собрания сочинения Бальзака в 1951–1955 гг. и 24-томника в 1960 г. опубликованные там переводы многократно перепечатывались в новых собраниях сочинений и отдельных изданиях, но никогда не вставал вопрос об их качестве. Переводы эти прекрасно читаются до сих пор, однако при сличении с оригиналом выясняется, что в них есть места, где оригинал или просто понят неправильно, или существенно обеднен. В статье показаны ошибки и/или неточности в переводах нескольких произведений, таких как «Шагреневая кожа», «Прощенный Мельмот», «История Тринадцати», «Прославленный Годиссар», «Блеск и нищета куртизанок», «Отец Горио». Ошибки эти объясняются прежде всего недостаточным знанием исторического и культурного фона бальзаковской эпохи. В середине прошлого века переводчики не имели нашей возможности прибегать к поиску в Интернете и пользоваться текстологическими и культурологическими комментариями французских бальзаковедов, поэтому винить их в этих ошибках мы не имеем никакого права. Но замечать такие ошибки и по мере сил предлагать более правильные варианты можно и нужно.

Ключевые слова: перевод, французская литература, русско-французские культурные связи, Бальзак, «Шагреневая кожа», «Прощенный Мельмот», «Неведомый шедевр», «Отец Горио», «Прославленный Годиссар», «История Тринадцати», «Блеск и нищета куртизанок»

Для цитирования: *Мильчина В. А.* Какого Бальзака мы читаем? Удачи и потери в «классических» переводах «Человеческой комедии» // Шаги/Steps. Т. 5. № 3. 2019. С. 104–124. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-104-124.

Статья поступила в редакцию 22 декабря 2018 г.
Принято к печати 3 февраля 2019 г.

© В. А. МИЛЬЧИНА

Shagi/Steps. Vol. 5. No. 3. 2019
Articles

V. A. Milchina [ab]
ORCID: 0000-0003-3896-0085
✉ *vmilchina@gmail.com*
[a] *Russian State University for the Humanities (Russia, Moscow)*
[b] *The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Russia, Moscow)*

What is the Russian Balzac? Success and errors in "classic" translations of *La Comédie humaine*

Abstract. After the 1951–1955 fifteen volume and the 1960 twenty-four volume collected works of Balzac came out, translations from these editions have been reprinted many times, both in new collected works and in stand-alone volumes, yet their quality has never been questioned. These translations are still perfectly readable, but upon comparing them to the originals it turns out that more than once the original has been either misinterpreted or considerably watered down. This article demonstrates mistakes and/or elements lost in translation of several works, namely *The Wild Ass's Skin*, *Melmoth Reconciled*, *History of the Thirteen*, *The Illustrious Gaudissart*, *The Splendors and Miseries of Courtesans*, *Father Goriot*. These mistakes mainly stem from insufficient knowledge of the historical and cultural background of the Balzacian era. It is due to unfamiliarity with the contexts that houses' walls turn into Parisian outskirts, a jester with a drum is replaced by a mattress and a shed, and Seraphin, the puppet theatre owner, turns into a seraph. In other cases, the realia important for Balzac himself and his contemporaries, such as *palingenesia*, incredibly popular and on-trend in the late 1820s — early 1830s, or *the mules of Don Miguel*, that refer both to historical and to literary events, are simply omitted — which makes the translation smoother but less historically accurate. In the mid-20th century, translators lacked our access to Web search and to textual and culturological commentaries by French scholars specializing in Balzac, which is why we have no right to blame them for such mistakes. But noticing those and doing our best to suggest more correct variants is both desirable and necessary.

Keywords: translation, French literature, Balzac, Russian–French cultural interaction, *La Peau de chagrin*, *Melmoth réconcilie*, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *Le Père Goriot*, *L'Illustre Gaudissart*, *L'Histoire des Treize*, *Splendeurs et misères des courtisanes*

To cite this article: Milchina, V. A. (2019). What is the Russian Balzac? Success and errors in "classic" translations of *La Comédie humaine*. *Shagi / Steps, 5*(3), 104–124. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-3-104-124.

Received December 22, 2018
Accepted February 3, 2019

© V. A. MILCHINA

Стало уже общим местом отмечать разницу в подходе к «переперевода́м» иностранных произведений в России и на Западе. В Европе и Америке одно и то же классическое произведение может быть переведено десяток раз в течение 20–30 лет, и это никого не трогает, не удивляет и не возмущает; одни новые переводы проходят незамеченными, другие становятся событиями и вызывают бурное обсуждение, но обсуждается при этом качество нового перевода, а не законность самого его появления на свет. В России до последнего времени отношение к «переперевода́м» было иное: при существовании перевода пятидесятилетней давности вопрос считался закрытым и казалось, что о новых переводах не стоит и заговаривать. В наши дни ситуация начинает постепенно меняться; новые переводы того, что уже было переведено прежде, не только выходят из печати, но и становятся предметом исследовательской и даже журналистской рефлексии. Появляются и сравнительные анализы нескольких переводов одного и того же произведения в разные эпохи и разными литераторами (см., например: [Лешневская 2008; Кольцова 2012; Клюева 2015; Карапец 2017]). Характерно, однако, начало подборки под названием «Кто и зачем делает новые переводы классики», опубликованной на сайте Gorky.media 20 октября 2016 г.: «Новые переводы классики — удивительная, на первый взгляд, затея: зачем заново проделывать такую большую и ответственную работу?» [Цветков и др. 2016].

По всей видимости, понять, зачем нужны новые — или по крайней мере заново отредактированные — переводы классики, невозможно, если не проанализировать переводы старые. Цель данной статьи — показать на нескольких примерах, что в классических переводах Бальзака, вошедших в 15-томник, вышедший в 1951–1955 гг., и в 24-томник 1960 г., есть места, где оригинал или просто понят неправильно, или существенно обеднен. Между тем эти переводы перепечатываются без всяких изменений как в отдельных изданиях, так и в последующих собраниях сочинений, пользуются спросом, читаются и до сих пор не вызывали нареканий. Это и есть упомянутая в названии статьи «удача». Она очевидна, «потери» же до сих пор не становились предметом анализа. Именно о них и пойдет речь.

«Шагреневая кожа» (перевод Б. А. Грифцова)

1. Роман «Шагреневая кожа» (1831) начинается с фразы:

> В конце октября 1829 года один молодой человек вошел в Пале-Руаяль как раз к тому времени, когда открываются игорные дома, согласно закону, охраняющему права страсти, подлежащей обложению по самой своей сущности [Бальзак 1951–1955 (13): 5].

Автор недавней монографии выражает недоумение по поводу этого пассажа: «широкая и довольно туманная метафора, приглашающая представить себе некий закон, охраняющий права страсти, почему-то “по самой своей сущности” не свободной от налогообложения» [Венедиктова 2018: 180]. И в самом деле, по-русски звучит туманно. Между тем у Бальзака никакого тумана здесь нет. В оригинале читаем:

> Vers la fin du mois d'octobre dernier, un jeune homme entra dans le Palais-Royal au moment où les maisons de jeu s'ouvraient, conformément à la loi qui protège une passion essentiellement imposable [Balzac 1976–1981 (10): 57].

Неточности бросаются в глаза уже при простом сопоставлении двух текстов. Во-первых, в оригинале закон охраняет не права страсти, а саму страсть. Во-вторых, *essentiellement* вовсе не обязательно означает «по самой своей сущности»; это слово в словаре Литтре (1-е изд. 1863–1872) имеет значение «à un très haut degré» (в высшей степени). В-третьих, в оригинале нет никакой свободы от налогообложения; *imposable* — это просто «подлежащий налогообложению», а игра, по логике Бальзака, облагается налогом как никакая другая, потому-то закон так и печется об этой страсти, столь выгодной для государства; фигурально выражаясь, закон заботится о «курице, несущей золотые яйца». Каким образом закон пекся о страсти к игре, известно (во всяком случае, было хорошо известно современникам Бальзака). Дело в том, что игорный бизнес в Париже был отдан на откуп, иначе говоря, некое частное лицо приобретало у государства (точнее, у префекта департамента Сена) право устраивать в столице игорные дома. Прибыль от откупа доходила порой до 15 миллионов франков в год, и существенную ее часть получал город. Власти сознавали, что игра портит нравы, разоряет семьи, доводит неудачливых игроков до самоубийства, но запрещать ее полностью долго не решались, чтобы не утратить выгодную статью дохода. Однако ничего не предпринимать они тоже не могли, поэтому действовали полумерами, и одной из таких полумер было запрещение игры в утренние часы. Так что упоминание в этом контексте закона, охраняющего страсть, звучит иронически[1].

Заметим, кроме того, еще одну мелкую неточность, отмеченную в издании [Бальзак 1983: 418], однако до сих пор повторяющуюся в перепечатках перевода Грифцова. В оригинале написано «octobre dernier» (в прошедшем октябре), а в переводе — «в конце октября 1829 года». Между тем такого варианта ни в каких изданиях «Шагреневой кожи» не было, да и не могло быть. Действие романа, судя по политическим реалиям, упоминаемым в сцене оргии, происходит п о с л е Июльской революции 1830 г.; первое издание романа вышло из печати в августе 1831 г.; значит, «октябрь прошлого года» никак не может быть расшифрован как «октябрь 1829 года»; если уж вставлять в перевод точную дату, нужно вести речь об «октябре 1830 года», но точнее всего было бы оставить в переводе «октябрь прошлого года», а дату указать в примечании.

Если учесть все эти обстоятельства, то перевод этой фразы, на мой взгляд, должен звучать следующим образом:

> В конце октября прошлого года один молодой человек вошел в Пале-Руаяль как раз к тому времени, когда открываются игорные дома согласно закону, охраняющему страсть в высшей степени выгодную для сборщиков налогов.

[1] Об азартных играх в Париже бальзаковского времени см. подробнее: [Мильчина 2017b: 648–659].

2. Рафаэль де Валантен рассказывает Эмилю:

> Он [Растиньяк] полагал, что мне надобно бывать в свете, приучать людей произносить мое имя, избавиться от той унизительной скромности, которая великому человеку отнюдь не подобает [Бальзак 1951–1955 (13): 94].

Фраза выглядит логичной, грамотной и понятной; ничто в ней не указывает на какие-то промахи и/или неточности. Это если не заглянуть в оригинал, где сказано:

> Selon lui, je devais aller dans le monde, égoïser adroitement, habituer les gens à prononcer mon nom et me dépouiller moi-même de l'humble *monsieur* qui messeyait à un grand homme de son vivant [Balzac 1976–1981 (10): 144].

«L'humble *monsieur*» из перевода выпал — очевидно, потому, что это выражение трудно понять, не зная историко-культурного контекста первой трети XIX в. Контекст этот разъяснен в опубликованной посмертно заметке Шарля Нодье, которая так и называется «О слове *Monsieur* и некоторых его применениях». Нодье пишет:

> Многие часто спрашивают, к именам каких ученых и литераторов все еще нужно прибавлять слово *господин* и каким правилам надобно следовать, чтобы не погрешить против приличий. ‹…› Сегодня принято считать, что таким церемонным образом следует величать всех живых своих современников, а также тех покойников, которых говорящий еще застал живым. Так, Вольтер и Монтескье останутся господином Вольтером и господином де Монтескье для старцев, живших в их время. Однако характер человека и его таланта вносят в это общепринятое правило значительные изменения. Великие люди чаще перестают быть *господами*, чем все прочие, поскольку воображение легко привыкает возвеличивать их репутацию и заранее причисляет их к классикам. Я не могу не писать без всяких церемоний: Бернарден де Сен-Пьер, Шатобриан, Ламартин, Беранже, Виктор Гюго; мне кажется, что поступить противоположным образом было бы неучтиво; подобная вольность, которая показалась бы неуместной фамильярностью по отношению к посредственности, по отношению к гению есть не что иное, как свидетельство почтения. Многие знаменитости нашей эпохи еще долго будут зваться *господами*. А названные авторы *господами* быть перестали [Nodier 1845: 361].

Правила этого придерживался не один Нодье. Приведем чуть более ранний пример: Анри де Латуш в своем памфлете «О литературной приязни» (1829) обвинял Сент-Бёва в том, что критик неумеренно «кадит» Виктору Гюго и «неизменно, в каждой статье снимает перед этим поэтом шляпу и, произнося имя этого юноши, непременно лишает его, от избытка обожания, титула "господин"» [Мильчина 2017а: 154]. Вот, значит, почему Растиньяк рекомендует Рафаэлю самому начать избавляться от «господина» и тем самым подать при-

мер окружающим, — для того, чтобы все поняли: перед ними гений, признанный таковым при жизни. Замечу кстати, что «égoïser adroitement» у Грифцова вообще не переведено, т. е. в перевод нужно еще вставить «сделаться ловким себялюбцем»[2].

Итак, перевод должен, как мне кажется, принять следующий вид:

> Он [Растиньяк] полагал, что мне надобно бывать в свете, сделаться ловким себялюбцем, отбросить скромность и приучить окружающих произносить мое имя без прибавления словечка «господин», с которым великий человек обязан распрощаться еще при жизни.

3. В русском переводе Растиньяк говорит Рафаэлю де Валантену о литературном поденщике: «Он круглый невежда» [Бальзак 1951–1955 (13): 116]. В оригинале, однако, эта фраза гораздо более конкретна: «Il est ignorant comme la mule de don Miguel» [Balzac 1976–1981 (10): 165]. Чтобы ее понять, требуется довольно замысловатый реальный комментарий. Дон Мигель (1802–1866), король Португалии с 1828 по 1834 г., был известен деспотизмом и безграмотностью; в 19 лет не умел ни читать, ни писать. В 1828 г. его мулы понесли и опрокинули карету, и это событие послужило поводом для «Послания к мулам дона Мигеля», которое опубликовал в 1829 г. Жан-Понс-Гийом Вьенне, прогрессист в политике (в палате депутатов в эпоху Реставрации он примыкал к левой оппозиции), но классик и старовер в литературе. Послание это носит откровенно антиромантический характер, мулы дона Мигеля служат только предлогом для обличения литературных новаторов. Мулов, опрокинувших короля-деспота, Вьенне восхваляет как потенциальных героев романтической трагедии для постановки в цирке. Антиромантический выпад Вьенне не остался без ответа; очень скоро некий аноним опубликовал собственную поэму под названием «Мулеида», где певцу мулов адресованы слова: «Наш классик наконец обрел свою эмблему» [Balzac 1976–1981 (10): 1293]. Иначе говоря, Бальзак устами Растиньяка говорит: литератор, о котором идет речь, еще глупее, чем дон Мигель, его мулы и воспевший их поэт. Аллюзии многослойные и злободневные; как и в сцене оргии, где персонажи перебрасываются ультрасовременными намеками, здесь обыгрывается недавнее событие политической и литературной жизни. Перевод «Он круглый невежда» ничего этого не воспроизводит, и потому — несмотря на риск сделать сам текст более тяжеловесным, а работу комментатора — более трудоемкой, переводить эту фразу, на мой взгляд, следует так: «Он невежествен, как мул дона Мигеля».

Подчеркну, что нам, имеющим в своем распоряжении издание «Человеческой комедии» в серии «Библиотека Плеяды» издательства «Галлимар», эта самая работа существенно облегчена; к нашим услугам превосходный комментарий Пьера Ситрона (откуда и почерпнуты наши сведения о короле, поэте и мулах). Речь поэтому идет не о том, чтобы упрекать Бориса Грифцова, чей перевод «Шагреневой кожи» был впервые опубликован еще в 1923 г., а о том,

[2] Ставлю именно «себялюбцем», а не «эгоистом», для того чтобы слово выглядело менее привычным, поскольку относительно глагола *égoïser* 6-е изд. Словаря Французской академии 1832 г. делает помету «глагол малоупотребительный», и, значит, оно бросалось в глаза первым читателям Бальзака.

чтобы указать места, где этот перевод мог бы точнее передавать бальзаковский текст.

4. Пример, аналогичный предыдущему, с той разницей, что здесь найти материал для историко-культурного комментария менее сложно.

В начале третьей части романа Бальзак говорит о старом учителе Рафаэля де Валантена Поррике: «этот воскресший Роллен» [Бальзак 1951–1955 (13): 166]. Вернее сказать, так он говорит в переводе Грифцова. И по смыслу это правильно. Шарль Роллен (1661–1741) был не только выдающимся историком, но и не менее выдающимся и знаменитым педагогом, так что уподобление учителя Поррике этому «мэтру» учительства вполне оправдано. Правильно по смыслу — но отнюдь не по форме. Дело в том, что в оригинале старый Поррике назван так: «cette vivante palingénésie de Rollin» [Balzac 1976–1981 (10): 212], т. е. дословно «эта ожившая палингенезия Роллена». Конечно, для читателя XX в., не говоря уже о веке нынешнем, эта «ожившая палингенезия» выглядит непонятной абракадаброй. Меж тем образованному читателю 1831 г. слово *палингенезия* было хорошо знакомо. Термин этот, впервые введенный в научный обиход швейцарским философом и естествоиспытателем Шарлем Бонне в труде «Философическая палингенезия, или Мысли о прошлом и будущем состояниях живых существ» (1769), вновь сделался популярным в конце 1820-х годов благодаря философу Пьеру-Симону Балланшу, который выпустил в 1827–1829 гг. двухтомник «Опыты социальной палингенезии». Палингенезия означает «новое рождение», и если Бонне пользовался этим понятием в естественнонаучных штудиях, Балланш применил его к истории обществ, которые, по его мнению, развиваются скачкообразно, обновляясь и возрождаясь после каждой очередной катастрофы (это новое рождение и есть «палингенезия»)[3]. О том, что Бальзак употребляет слово «палингенезия» именно с подразумеваемой отсылкой к Балланшу, свидетельствует прямое упоминание этого автора в сцене оргии:

> — Моисей, Сулла, Людовик Четырнадцатый, Ришелье, Робеспьер и Наполеон, быть может, все они — один и тот же человек, вновь и вновь появляющийся среди различных цивилизаций, как комета на небе, — отозвался некий балланшист [Бальзак 1851–1855 (13): 48].

А о том, насколько популярным стало слово «палингенезия» в 1830-е годы, свидетельствует его пародийное использование в памфлете Шарля Нодье «Живописное и индустриальное путешествие в Парагвай-Ру и Южную Палингенезию, сочинение Тридаса-Нафе-Теоброма де Кау’т’чука и проч.» (1836), где Палингенезия, разумеется, подставлена на место Полинезии; замечу, что пародия эта, как выяснилось совсем недавно, придумана не самим Нодье, а его бельгийским коллегой библиофилом Анри Дельмотом, — лишнее доказательство того факта, что палингенезия была у всех на устах. Нодье, кстати, употреблял это слово не только в комическом контексте; в 1832 г. он выпустил очень серьезную статью «О человеческой палингенезии и воскресении» [Нодье 2013: 229–236].

Таким образом, Бальзак, храня верность поэтике «Шагреневой кожи», применяет к своему персонажу модное философское словечко, применяет

[3] Изложение доктрины Балланша см. в [Реизов 1956: 425–443; Bénichou 1977: 74–104].

иронически, но очень точно. Поэтому, как ни коряво на первый взгляд это звучит и как ни много приходится в связи с этим давать пояснений в примечаниях, в переводе было бы правильно так и назвать учителя Поррике «ожившей палингенезией Роллена».

5. Один из приятелей Рафаэля определяет современную политику как «фокус, состоящий в том, что конституционный орех исчезает из-под королевского кубка» [Бальзак 1851–1855 (13): 39]. Так в переводе. Не очень понятно, какое отношение орех, пусть даже конституционный, имеет к кубку, пусть даже королевскому: ведь орех едят, а из кубка пьют.

Между тем фраза в оригинале четко отсылает к совершенно определенной ситуации, в которой участвуют не орех и кубок, а несколько иные предметы. В оригинале сказано: «L'escamotage de la muscade constitutionnelle sous le gobelet royal» [Balzac 1976–1981 (10): 90]. *Gobelet* и *muscade* — атрибуты ярмарочных фокусников, которые проделывали с этими предметами тот самый фокус, который мы знаем как трюк наперсточников. *Gobelet* — это не только кубок (хотя такое словарное значение у этого слова есть), но и стакан фокусника, а *muscade* — не только орех (хотя и это значение у слова имеется), а маленький шарик, который фокусники клали то под один стакан, то под другой. Между прочим, русские переводчики начала 1830-х годов это хорошо знали и, когда в переводимом тексте речь шла про muscade, никакого ореха не поминали. Так, анонимный переводчик очерка Амедея Помье «Парижские шарлатаны, чудеса и диковинки» в «Московском телеграфе» переводит «petites muscades» как «крошечные шарики» [Помье 1832: 255]. Фокусы с шариками в начале Июльской монархии легко подвергались политической метафоризации; первое издание «Шагреневой кожи» вышло в свет 6 августа 1831 г., а за три месяца до этого, 12 мая 1831 г., газета «Карикатура» («La Caricature») поместила изображение фокусника, показывающего трюк с кубками и шариком, причем фокусник имел узнаваемый облик короля французов Луи-Филиппа, а монолог этого «фокусника» в подписи под карикатурой разъяснял ее смысл:

> Смотрите, господа, вот три шарика, первый называется Июль, второй — Революция, третий — Свобода. Я беру Революцию, которая была слева, и кладу ее направо; то, что было справа, я кладу налево; я делаю трюк, в котором сам черт ногу сломит, да и вы тоже; я кладу все это под стакан золотой середины, я делаю пассы, я пасую, я тасую… и вот, пожалуйста, ни Свободы, ни Революции, кроме как у меня в кулаке.

Таким образом, на мой взгляд, переводить бальзаковские слова следовало бы так: «трюк, состоящий в том, что конституционный шарик исчезает из-под стакана короля-фокусника».

6. В первой части, собираясь свести счеты с жизнью, бросившись в Сену, Рафаэль де Валантен думает о себе:

> Мертвый, он стоит пятьдесят франков, но живой — он всего лишь талантливый человек, у которого нет ни покровителей, ни друзей, ни соломенного тюфяка, ни навеса, чтобы укрыться от дождя, — настоящий социальный нуль… [Бальзак 1851–1855 (13): 14].

В оригинале та же фраза звучит так:

> Mort, il valait cinquante francs, mais vivant il n'était qu'un homme de talent sans protecteurs, sans amis, sans paillasse, sans tambour, un véritable zéro social… [Balzac 1976–1981 (10): 66].

Перевод, на первый взгляд, совершенно точен; но при ближайшем рассмотрении выясняется, что проблема здесь все-таки есть, и связана она со словом *paillasse*. Понятно, что у него есть как минимум два совершенно разных значения и что можно переводить его как «соломенный тюфяк», но можно и как «паяц». Переводчик выбрал первое, продолжая смысловую линию обнищания: герой до такой степени сделался «социальным нулем», что даже тюфяка не имеет. Правда, в одном ряду с покровителями и друзьями этот предмет обихода выглядит чуть странно, но в общем объяснимо. Совершенно иначе предстает картина, если обратиться к уже упоминавшемуся комментарию Пьера Ситрона в издании «Плеяды» — на сей раз к его текстологической части. Из нее следует, что в изданиях до 1835 г. включительно в тексте «Шагреневой кожи» упоминался «un Paillasse» с прописной буквы [Balzac 1976–1981 (10): 1240], а значит, вариант с тюфяком следует отвергнуть. Бальзак хочет сказать, что при его герое не было никого: ни покровителей, ни друзей, ни паяцев, которые привлекли бы к нему публику (именно эту функцию имели выступления паяцев-клоунов в «парадах» — рекламных сценках, призванных заманить публику на основное представление). Что же касается «навеса», то он, по-видимому, возник в переводе исключительно как производное от тюфяка. Слово *tambour* может, конечно, обозначить пристройку перед главным входом, не позволяющую ветру проникать внутрь основного здания (именно от этого значения и произошел русский *та́мбур*), но предположение, что у героя, лишенного покровителей и друзей, не было именно *та́мбура*, звучит довольно странно. Между тем, если принять, что *paillasse* —— это паяц, то и *tambour* очень логично и естественно станет барабаном — тем самым инструментом, которым пользовались клоуны-паяцы для привлечения публики.

Таким образом в переводе, на мой взгляд, следует отбросить и тюфяк, и навес (их у героя в самом деле не было, но не должно их быть и в тексте), а звучать он должен так:

> Мертвый, он стоит пятьдесят франков, но живой — он всего лишь талантливый человек, у которого нет ни покровителей, ни друзей, ни паяца, ни барабана, — настоящий социальный нуль…

7. Наконец, последний фрагмент из «Шагреневой кожи». В сцене оргии один из собеседников восклицает:

> Для одних образование состоит в том, чтобы знать, как звали лошадь Александра Македонского или что дога господина Дезаккор звали Беросилло [Бальзак 1851–1855 (13): 51].

Сопоставление с оригиналом сразу показывает разницу; в переводе упомянуты д в а предмета, о которых должны иметь представление «образованные люди»: лошадь и дог. Между тем в оригинале сказано:

> Alors expliquez-moi ce que signifie le mot *instruction*? pour les uns, elle consiste à savoir les noms du cheval d'Alexandre, du dogue Bérécillo, du seigneur des Accords [Balzac 1976–1981 (10): 102].

Даже без всяких реальных комментариев очевидно, что в оригинале перечислены н е д в а, а т р и предмета: имена коня, дога и некоего сеньора. Все три уже прокомментированы [Balzac 1976–1981 (10): 1262]. С конем Александра Македонского все ясно; звали его Буцефал. Этот конь вместе с догом упомянут в одной из максим Шамфора, автора, которого Бальзак очень любил и широко цитировал, особенно в первых произведениях (см.: [Citron 1969; Бальзак 2017b: 53, 99, 113, 119, 123, 141, 165, 332]):

> Сколько выдающихся военных, сколько высших офицеров умерли, не передав своих имен потомству: в этом они были не так счастливы, как Буцефал и даже испанский дог Бересильо, который пожирал индейцев на Сан-Доминго и получал плату трех солдат [Chamfort 1824 (1): 347].

По причине испанского происхождения дога имя его я транскрибирую соответственно: Бересильо (ср. всем известного тореадора Эскамильо — исп. Escamillo).

А сеньор Аккордов — это литературное имя Этьенна Табуро (1547–1590), автора «Bigarrures» («Пестрые страницы сеньора Аккордов», 1582) — собрания ребусов, акростихов и других произведений, построенных на игре слов, которое Бальзак использовал при сочинении «Озорных рассказов». В «Физиологии брака» Табуро назван в числе тех представителей «нашей восхитительной старинной литературы», которые «обожали игру слов и двусмысленности» [Бальзак 2017b: 468].

Таким образом, перевод, на мой взгляд, должен выглядеть следующим образом:

> Для одних образование состоит в том, чтобы знать, как звали коня Александра Македонского, дога Бересильо и сеньора Аккордов.

8. Отдельную проблему составляет транскрипция имен собственных. Например, фамилию английского министра Castlereagh Грифцов транскрибировал как *Каслриф* [Бальзак 1951–1955 (13): 13], и так она и воспроизводится во всех перепечатках перевода «Шагреневой кожи». Между тем сейчас принято писать ее как *Каслри*; впрочем, встречается и вариант *Каслрей*, так что тут случай спорный. Но бесспорно, что если перед «мысленным взором» собирающегося утопиться Рафаэля встает некий человек, который «во всеоружии своей филантропии» приводит в движение «добродетельные весла», выискивает доктора, одним словом, пытается спасти утопленника [Бальзак 1951–1955 (13): 14], то зовут этого человека г-н Даше (Dacheux), а не Деше, как написано в абсолютном большинстве перепечаток «Шагреневой кожи», потому что именно таково было имя парижского инспектора, заведовавшего спасением утопающих, и именно так он и назван во французском тексте романа [Balzac 1976–1981 (10): 65].

«Прощенный Мельмот» (перевод Б. А. Грифцова)

1. В повести «Прощенный Мельмот» о юноше, заболевшем венерической болезнью, говорится следующее:

> Стыд, — эта тупая богиня, не дерзающая на себя смотреть, — овладел заболевшим молодым человеком; решил он лечиться сам и ошибся в дозе того целебного снадобья, которое составил ему некий гений, весьма популярный на окраинах Парижа [Бальзак 1851–1855 (13): 644].

Казалось бы, все логично: болезнь дурная, грязная, а значит, и пользует таких больных врач с окраин. Однако обращение к оригиналу показывает, что окраины тут вовсе ни при чем:

> La Honte, cette stupide déesse qui n'ose se regarder, s'empara du jeune homme qui devint malade, il voulut se soigner lui-même, et se trompa de dose en prenant une drogue curative due au génie d'un homme bien connu sur les murs de Paris [Balzac 1976–1981 (10): 387].

Вообще-то, если вести речь о богине, лучше бы назвать ее не Стыдом, а — в женском роде — Стыдливостью. Но гораздо важнее другое: в оригинале о медицинском гении сказано, что он хорошо известен «sur les murs de Paris» — т. е. «на стенах Парижа». Париж в это время в самом деле был окружен крепостной стеной — так называемой стеной Генеральных откупщиков (mur des Fermiers généraux), но это еще не делает стены окраинами. А вот стены парижских домов в то время и в самом деле покрывала реклама антивенерических препаратов и докторов, предлагающих лечение от дурных болезней. Именно это имеет в виду Бальзак, когда пишет в «Физиологии брака», что взорам девушек, воспитанных в Париже, предстает «уличный музей с его страшными, дикими картинами и начертанными дьявольской рукою непристойными словами» и что их «поражают всякую минуту описания человеческих недугов, которыми пестрит во Франции любая афишная тумба» [Бальзак 2017b: 146]. Ср. также в одной из книг середины 1830-х годов упоминание «одного парижского доктора, весьма прославленного своим антисифилитическим соком, который он продавал щедрою рукой и о котором извещал в объявлениях, расклеенных на всех стенах» [Petit Code 1835: 143].

Таким образом, на мой взгляд, перевод должен иметь следующий вид:

> Стыдливость — эта тупая богиня, не дерзающая на себя смотреть, — овладела заболевшим молодым человеком; решил он лечиться сам и ошибся в дозе того целебного снадобья, которое составил ему некий гений, прославленный на стенах парижских домов.

2. В финале «Прощенного Мельмота» писцы издеваются над немецким демонологом и отпускают дурацкие шуточки. В переводе один из писцов, «указуя на немца», восклицает: «Колоссально!» [Бальзак 1951–1955 (13): 645].

В оригинале, однако, в его уста вложено другое слово: «Cet homme est pyramidal» [Balzac 1976–1981 (10): 388]. Понятно, что переводчику показалось странным упоминанием пирамид в этом контексте. Однако надо иметь в виду, что модники начала 1830-х годов обожали неуместные эпитеты, а слово «пирамидальный» — плод тогдашней египтомании — было неотъемлемой частью этого жаргона [Matoré 1967: 50, 73–74]. В очерке Шарля Баллара «Мода в Париже» (1834) говорится о таких модниках, что в прошлом году они бы назвали роскошных содержанок «обворожительными, головокружительными, ошеломительными, колоссальными, пирамидальными» [Мильчина 2019: 580]. А в одной из новелл Т. Готье персонажи собираются устроить «пирамидальную» оргию, как в «Шагреневой коже» Бальзак [Gautier 1833: 319].

Так что и в русском переводе глумливый писец вполне мог и даже должен был воскликнуть: «Пирамидально!»

Два первых раздела нашей статьи касались переводов Б. А. Грифцова. Но аналогичные замечания можно сделать и по поводу работы других переводчиков.

«Неведомый шедевр» (перевод И. М. Брюсовой)

Один из героев повести, будущий великий художник Никола Пуссен, уговаривает свою возлюбленную Жилетту согласиться позировать другому художнику; Жилетта колеблется, боится и, пытаясь отсрочить решение, говорит в русском переводе: «Давай посоветуемся с дядюшкой Ардуэном» [Бальзак 1951–1955 (13): 387]. В оригинале, однако, никакого дядюшки нет; так упомянут «père Hardouin» [Balzac 1976–1981 (10): 429] — согласно указателю вымышленных персонажей «Человеческой комедии», «духовник Жилетты» [Balzac 1976–1981 (12): 1357]. Так что в переводе его следовало бы, разумеется, назвать не дядюшкой, а отцом Ардуэном[4].

«История Тринадцати» (перевод М. И. Казас)

1. В переводе «Предисловия к “Истории Тринадцати”» сказано о членах сообщества Тринадцати, что они «пользовались по мере надобности все новыми и новыми богатствами, подобными богатствам горного духа» [Бальзак 1951–1955 (7): 11]. Увы, в оригинале никакого горного духа нет, а есть Vieux de la Montagne — Старец Горы. Это прозвище крестоносцы присвоили Хассану ибн Саббаху, вождю средневековой исмаилитской секты ассасинов; о популярности этой фигуры во французской публицистике 1820–1830-х годов см.: [Леруа 2001: 284–289].

2. В переводе «Феррагуса», первого романа из трилогии «История Тринадцати», переводчица опускает имя собственное — то ли потому, что не смогла определить, кто это, то ли потому, что сочла это сведение излишним для русского читателя. В переводе читаем: «у Жюля был истинный, испытанный друг» [Бальзак 1951–1955 (7): 84]. В оригинале, однако, к этому определению прибавлено еще кое-что: «un demi Pechmeia» [Balzac 1976–1981 (5): 863]. Фамилия

[4] Сердечно благодарю Ивана Ахметьева, привлекшего мое внимание к этой фразе.

в самом деле странная, писалась по-разному, но как его ни называй, несомненно, что литератор Жан Пхмейя (или Пехмейя; 1741–1785) был известен прежде всего как образцовый друг, и именно в этом качестве Бальзак упоминает его не только в «Феррагусе», но и в «Физиологии брака» [Бальзак 2017b: 451][5]. А раз это имя возникает под пером Бальзака не единожды, очевидна необходимость написать в переводе: «истинный, испытанный друг, новый Пехмейя».

3. В том же переводе «Феррагуса» есть и другой пропуск в таком же роде. Фрагмент этот звучит так:

> И вот парижское общество ненадолго увлеклось обсуждением античного погребения. Античность была тогда в моде, и некоторые ее поклонники находили, что было бы прекрасно восстановить погребальные костры для великих мира сего. Это мнение нашло своих защитников и своих противников. Одни говорили, что великих людей стало чрезмерно много и что из-за этого обычая сильно вздорожают дрова, что французы — народ столь изменчивый в своих симпатиях, что было бы смешно на каждом перекрестке наталкиваться на вереницы предков, кочующих в своих урнах [Бальзак 1951–1955 (7): 117].

Сверившись с оригиналом, мы сразу увидим, что в переводе опущено одно слово — *Longchamp*:

> Les cercles de Paris s'occupèrent alors pour un moment des funérailles antiques. Les choses anciennes devenant à la mode, quelques personnes trouvèrent qu'il serait beau de rétablir, pour les grands personnages, le bûcher funéraire. Cette opinion eut ses détracteurs et ses défenseurs. Les uns disaient qu'il y avait trop de grands hommes, et que cette coutume ferait renchérir le bois de chauffage, que chez un peuple aussi ambulatoire dans ses volontés que l'était le Français, il serait ridicule de voir à chaque terme un Longchamp d'ancêtres promenés dans leurs urnes [Balzac 1976–1981 (5): 893].

В переводе есть и другие детали, с которыми трудно согласиться; например, словом *terme* обозначен здесь не древнеримский пограничный камень (отсюда у Казас «на каждом перекрестке»), а срок найма квартиры и платы за нее, французов же Бальзак называет не «изменчивыми в своих симпатиях», а «склонными к перемене места» всякий раз, когда этот срок подходит. Что же касается Лоншана, или Лоншанского гулянья, — это важнейшая реалия парижской жизни бальзаковского времени. Обычай ездить на Страстной неделе в бывший Лоншанский монастырь, располагавшийся за Булонским лесом, зародился у парижской знати еще в XVIII в. и постепенно превратился в соревнование роскошных экипажей (см. подробнее: [Мильчина 2017b: 588]); именно этому гулянью, которое начиналось на Елисейских полях, Бальзак иронически уподобляет «прогулки» покойников в урнах. А значит, в конце обсуждаемого фрагмента следовало бы, на мой взгляд, написать: «что французы — народ слишком склонный к перемене квартир и смешно было бы при каждом переезде устраивать Лоншанское гулянье для покойников в урнах».

[5] Сведения Бальзака о дружбе Дюбрея и Пхмейи восходят, по всей вероятности, к Шамфору: [Chamfort 1824 (2): 60–61].

«Прославленный Годиссар» (перевод Н. А. Коган)

Вот случай, аналогичный ситуации с «горным духом»: незнакомая реалия в переводе заменяется знакомой — но неуместной. В переводе сказано: «в детстве няньки толковали нам о серафимах» [Бальзак 1951–1955 (4): 215]. А в оригинале никаких серафимов нет. Там сказано: «les bonnes nous ont menés chez Séraphin» [Balzac 1976–1981 (4): 591], иными словами, няньки водили своих подопечных в располагавшийся в Пале-Руояле театр теней и марионеток, которым владел человек по фамилии Серафен (1747–1800); после смерти первого владельца театр перешел к его племяннику, но сохранил прежнее название. Так и нужно написать в переводе: «няньки водили нас к Серафену».

«Блеск и нищета куртизанок» (перевод Н. Г. Яковлевой)

Перевод этого романа — задача чрезвычайно сложная, особенно учитывая обилие тюремного арго в четвертой части, и огромной работой, проделанной переводчицей, нельзя не восхищаться. Однако несколько замечаний сделать все-таки можно.

1. Первое из них связано с именованием заглавных «героинь». Когда Бальзак называет их *courtisanes*, проблемы не возникает. Но многократно он именует их просто *filles* — «девки». Переводчица от этого слова не отказывается полностью, однако в заглавии первой части романа («Comment aiment les filles») проявляет стыдливость и целомудренно пишет (возможно, не по своей воле, а по требованиям начальников советского издательства): «Как любят эти девушки», хотя гораздо точнее было бы сказать: «Как любят девки».

2. Гораздо более сложная проблема связана с главной героиней — Эстер. Бальзак дает ей прозвище *la Torpille*, которое в русском переводе так и передано транскрипцией — *Торпиль*. Между тем имя это значимое; *la torpille* — электрический скат, рыба, которая использует заряд, чтобы оглушить добычу или врага. Впрочем, в бальзаковское время у этого слова имелось и второе значение — «подводная контактная мина»; дело в том, что французские названия и ската, и мины происходят от одного и того же латинского слова *torpedo* (и от него же произошло современное название самодвижущегося боевого снаряда, который был изобретен уже после смерти Бальзака, во второй половине XIX в.). Называть женщину «электрическим скатом» нелепо хотя бы потому, что это два слова вместо короткого одного, да вдобавок мужского рода. Но *Торпиль* ничего не говорит ни русскому глазу, ни русскому слуху. Это, кстати, ощутила другая переводчица Бальзака, Н. И. Немчинова. Поскольку Эстер Гобсек приходилась знаменитому ростовщику дальней родственницей, она упоминается в финале повести «Гобсек»:

> У Прекрасной Голландки [внучатая племянница Гобсека] осталась дочь. Я как-то раз встретил ее вечером на улице Вивьен. Хорошенькая, как купидон. У нее прозвище — *Огонек* [Бальзак 1951–1955 (3): 311].

В оригинале, естественно, стоит все та же *la Torpille*, но написать «у нее прозвище — Торпиль» у Немчиновой, очевидно, рука не поднялась. Сопоставить же переводы, напечатанные в разных томах, редакторам в голову не

пришло. Так на полвека и остались у бедняжки Эстер внутри русской «Человеческой комедии» два прозвища вместо одного, и в многочисленных перепечатках «Гобсека» она предстает Огоньком, а в не менее (если не более) многочисленных переизданиях «Блеска и нищеты куртизанок» фигурирует как Торпиль. Мое предложение звучит довольно дерзко, но мне представляется, что по-русски Эстер следовало бы именовать Торпедой; в этом случае всякий русский читатель ощутил бы и смысл этого прозвища, и его грубость.

3. Если в предыдущих случаях мотивы, заставившие переводчицу выбрать тот, а не иной вариант перевода, более или менее очевидны, то нижеследующий случай выглядит почти необъяснимым. Среди преступников, заключенных в тюрьме Консьержери, был некто Ригансон. В русском переводе мы читаем про него следующее:

> Другой каторжник, по имени Ригансон, составлял со своей сожительницей по кличке *Паук*, одно из опаснейших семейств *Высокой хевры*. Ригансон, с самого юного возраста находившийся в щекотливых отношениях с правосудием, был известен под кличкой *Паучиха*. Паучиха был самцом Паука, ибо нет ничего святого для *Высокой хевры*. Эти дикари не признают ни закона, ни религии, ни даже естественной истории, над священными установлениями которой, как это видно, они издеваются [Бальзак 1951–1955 (9): 415].

Конечно, каторжникам закон не писан, и теоретически можно представить, что у них муж именуется Паучихой, а жена — Пауком, но все-таки от фразы «Паучиха был самцом Паука» голова идет кругом. Между тем в оригинале гендерные взаимоотношения имеют вид гораздо более традиционный:

> L'autre forçat, nommé Riganson, formait avec sa concubine, appelée La Biffe, un des plus redoutables ménages de la haute pègre. Riganson, en délicatesse avec la justice dès l'âge le plus tendre, avait pour surnom *Le Biffon*. Le Biffon était le mâle de La Biffe, car il n'y a rien de sacré pour la haute pègre. Ces sauvages ne respectent ni la loi, ni la religion, rien, pas même l'histoire naturelle, dont la sainte nomenclature est, comme on le voit, parodiée par eux [Balzac 1976–1981 (6): 828].

Относительно этимологии этих прозвищ остаются сомнения[6], но распределение их между мужем и женой никаких сомнений не вызывает: «Le Biffon était le mâle de La Biffe» — а вовсе не наоборот. По-видимому, Яковлева соч-

[6] Дело в том, что слово *biffe*, насколько мне удалось выяснить, не имеет словарного значения 'паук' или 'паучиха'. В разных словарях оно толкуется как старая ткань в полоску либо как фальшивая драгоценность, а в словаре арго, составленном знаменитым Видоком, глагол *biffer* означает 'жадно поглощать пищу, обжираться' [Vidocq 1837: 25].

Можно предположить, что переводчица остановилась именно на Пауке и Паучихе, исходя из упоминания естественной истории по соседству. Между тем Бальзак, возможно, выбрал слово *biffe* потому, что так звали «куртизанку» Аполлину Бифф (Biffe; 1805–1896); ее писатель упоминает в письме к Ганской 29 мая 1833 г. Однако П. Ситрон, сообщающий об этом в своем примечании, тут же прибавляет, что в рукописи романа вообще везде стоит не *Biffe*, а *Diffe*, и отчего в печатном тексте Бальзак изменил *Diffe* на *Biffe* (сознательно или по недосмотру) — неясно [Balzac 1976–1981 (6): 1458]. Впрочем, слово *Diffe* во французском языке отсутствует.

ла, что упоминаемое Бальзаком «издевательство над естественной историей» заключается в именовании мужа женским прозвищем, а жены — мужским. Но Бальзак, полагаю, мыслил не столь радикально и считал издевательством просто-напросто тот факт, что имя самца произвели от имени самки, а не наоборот. Чуть ниже он это подтверждает: «Quant à Biffon, il tirait, comme on le sait maintenant, son surnom de son attachement à la Biffe» [Balzac 1976–1981 (6): 834][7]. Итог: чета Ригансонов может оставаться Пауком и Паучихой, но внутри этой пары прозвища следует поменять местами и отдать, так сказать, Пауково — Пауку, а Паучихино — Паучихе.

«Отец Горио» (перевод Е. Ф. Корша)

И наконец, жемчужина нашей коллекции: монолог госпожи Воке в переводе Корша. Вотрен приглашает ее и другую постоялицу пансиона в театр; госпожа Воке горит желанием посмотреть спектакль и удивляется тому, что другая дама этого желания не разделяет:

> «Как, соседка?! — воскликнула г-жа Воке. — Неужели вы отказываетесь посмотреть переделку из “Отшельника”, произведения на манер “Атала” Шатобриана? А прошлым летом как мы любили его читать под липпами и плакали, точно Магдалина Элодийская, — такая это прелесть» [Бальзак 1951–1955 (3): 163–164].

Казалось бы, все логично; примечания к русскому изданию извещают вдобавок, что в театре играли пьесу Пиксерекура, переделанную из романа писателя-роялиста д’Арленкура, а «Атала» «реакционного романтика» Шатобриана — это повесть о любви девушки-индианки и индейца. Правда, действие романа д’Арленкура происходит отнюдь не среди американских индейцев, а в Гельвеции XV в., но это в конце концов комментаторские тонкости. Хуже другое; оказывается, в оригинале проблема авторства решена совсем иначе:

> Comment, ma voisine! s’écria madame Vauquer, vous refusez de voir une pièce prise dans *Le Solitaire*, un ouvrage fait par Atala de Chateaubriand, et que nous aimions tant à lire, qui est si joli que nous pleurions comme des Madeleines d’Élodie sous les *tyeuilles* cet été dernier [Balzac 1976–1981 (3): 203].

Иначе говоря, самоуверенная, но не слишком грамотная госпожа Воке все путает и утверждает, что то ли роман, то ли пьесу сочинила Атала Шатобриана — та самая девушка-индианка, упомянутая в советском примечании. Пьер-Жорж Кастекс, комментатор романа «Отец Горио» в серии «Classiques Garnier», пишет в этом месте: «Чтобы подчеркнуть невежество и претенциозность г-жи Воке, Бальзак вкладывает в ее уста такую чудовищную глупость, которую мы считаем излишним комментировать» [Balzac 1960: 204]. Кастекс

[7] В переводе Яковлевой, естественно, по-прежнему с инвертированием прозвищ: «Что касается Паучихи, он, как уже известно, получил свое прозвище потому, что любил Паука» [Бальзак 1951–1955 (6): 421].

считал излишним это комментировать, а переводчик Корш посчитал излишним это переводить, хотя постарался воспроизвести намеренно неграмотное написание слова *tilleuls* (липы)[8].

Но это еще не все. Не меньшие открытия ждут нас в связи с «Магдалиной Элодийской». Таковой, увы, не существует; «pleurer comme des Madeleines» — это просто идиома, означающая «горько плакать», «плакать в три ручья». А Элоди — как раз героиня д'Арленкура, кроткая сирота из швейцарского монастыря.

С учетом всего этого монолог г-жи Воке должен обрести примерно такой вид:

> «Как, соседка?! — воскликнула г-жа Воке. — Неужели вы отказываетесь посмотреть переделку из "Отшельника", который сочинила Атала Шатобриана? А прошлым летом как мы любили его читать под липпами и плакали в три ручья над бедной Элоди, — такая это прелесть».

Перевод Корша впервые опубликован в 1949 г. [Паевская, Данченко 1965: 76]. Но еще в 1937 г. Корш выступил комментатором перевода Н. И. Соболевского, где и проблема авторства пьесы, и вопрос с Магдалинами решены точно так же:

> Вы отказываетесь посмотреть переделку «Отшельника», произведения, написанного в подражание «Атала» Шатобриана? Мы с таким увлечением читали его, оно так красиво, что этим летом мы плакали под липами, как Магдалины Элодийские… [Бальзак 2012: 205].

Ни Корш, ни Соболевский не обратили внимания на перевод И. Б. Мандельштама (первое изд. 1930), который правильно понял фразеологизм с Магдалинами. Впрочем, Элоди Мандельштам просто опустил, а с «Атала» обошелся так же, как и последующие переводчики:

> Вы не интересуетесь пьесой, переделанной из «Отшельника», сочинения вроде шатобриановской «Атала», которое мы с таким удовольствием читали, такое прелестное, что мы плакали над ним прошлым летом в три ручья… [Бальзак 1950: 172].

А вот автор перевода, опубликованного в журнале Н.И. Надеждина «Телескоп», понял шутку насчет героини Шатобриана как сочинительницы романа «Отшельник» (или «Пустынник») совершенно правильно:

> Как, соседушка, вы отказываетесь видеть пиесу, взятую из Пустынника, сочиненного Аталою, которого мы так любили читать, который

[8] По всей вероятности, намек на пользовавшийся большой популярностью роман Альфонса Карра «Под липами» (Sous les tilleuls); он, правда, вышел в 1832 г., т. е. гораздо позже событий, описываемых в «Отце Горио», но это не единственный анахронизм бальзаковского романа; известно, что упоминаемая в нем диорама также была изобретена чуть позже того времени, к какому приурочено его действие.

> так хорош, что мы в это последнее лето плакали под нашими липками, как Элодийские Магдалины… [Бальзак 1835: 74].

Впрочем, как видно из цитаты, с Магдалинами телескопский переводчик (существует предположение, что им был В. Г. Белинский [Наволоцкая 1985 (1): 105]) не справился.

* * *

В моей статье рассмотрены «канонические» переводы далеко не всех произведений Бальзака, а в этих произведениях проанализированы лишь некоторые, самые «выдающиеся» неточности и неправильности. Они носят разный характер: в одних случаях речь идет об очевидных ошибках, в других — об опущении важных историко-культурных реалий, в третьих — о неловких оборотах, затемняющих смысл. Случаев таких на каждое из упомянутых в статье произведений Бальзака приходится немного (впрочем, я не сверяла весь текст перевода с оригиналом целиком от слова до слова; сверка производилась выборочно). Время для абсолютно новых переводов этих произведений Бальзака, пожалуй, еще не пришло, да и желающих что-то не видно. Но вот необходимость при переизданиях вносить в текст перевода точечные изменения, как мне кажется, назрела[9]. Тогда тот Бальзак, которого мы читаем по-русски, станет чуть больше похож на самого себя в оригинале.

Источники

Бальзак 1835 — *Бальзак О. де.* Дед Горио // Телескоп. Ч. 26. № 4. 1835. С. 24–133.

Бальзак 1950 — *Бальзак О. де.* Отец Горио / Пер. И. Б. Мандельштама, М.: Гос. изд-во дет. лит., 1950.

Бальзак 1951–1955 — *Бальзак О. де.* Собр. соч.: В 15 т. / Пер. с фр. М.: ГИХЛ, 1951–1955.

Бальзак 1983 — *Бальзак О. де*. Шагреневая кожа / [Пер. с фр.]; Вступ. ст., примеч. В. Я. Бахмутского. М.: Книга, 1983.

Бальзак 2002 — *Бальзак О. де.* Гобсек. Отец Горио. История Тринадцати. Шагреневая кожа / Пер. с фр. Н. Немчиновой, Н. Коган, М. Вахтеровой, Б. Грифцова; Вступ. ст. и примеч. В. Мильчиной. М.: Пушкинская б-ка; АСТ, 2002.

Бальзак 2012 — *Бальзак О. де.* Отец Горио / Пер. Н. И. Соболевского. СПб.: Азбука-классика, 2012.

Бальзак 2017а — *Бальзак О. де.* Гобсек. Отец Горио / Пер. Н. Немчиновой, Е. Корша; Сопроводит. ст. и примеч. В. Мильчиной. М.: Время, 2017.

[9] В новейшем издании «Отца Горио» издательство по моей просьбе исправило фрагмент с участием Атала и Магдалин [Бальзак 2017а: 249]. В этом же томе в примечании к «Гобсеку» я пояснила, что Огонек — это не что иное, как la Torpille, но версию с Торпедой туда не включила [Там же: 365]. А в издании «Блеска и нищеты куртизанок» [Бальзак 2018], опять-таки по моей просьбе, Паук стал Паучихой, а Паучиха — Пауком; о том, что Torpille может по-русски именоваться Торпедой, рассказано в моей сопроводительной статье. К сожалению, по моей оплошности в издании [Бальзак 2017с] сохранилось в первой фразе указание на 1829 г., замененное на «прошлый год» в моем же издании [Бальзак 2002: 631]. Однако Деше в обоих этих изданиях превращен, в соответствии с оригиналом, в Даше.

Бальзак 2017b — *Бальзак О. де*. Мелкие неприятности супружеской жизни / Пер., вступ. ст. и примеч. В. А. Мильчиной. М.: Нов. лит. обозрение, 2017.

Бальзак 2017c — *Бальзак О. де*. Шагреневая кожа. Неведомый шедевр / Пер. с фр. Б. Грифцова, И. Брюсовой; Сопроводит. ст. и примеч. В. Мильчиной. М.: Время, 2017.

Бальзак 2018 — *Бальзак О. де*. Блеск и нищета куртизанок / Пер. Н. Г. Яковлевой; Сопроводит. ст. В. Мильчиной. М.: Время, 2018.

Нодье 2013 — *Нодье Ш.* Сказки здравомыслящего насмешника / Пер., сост., вступ. ст. и примеч. В. А. Мильчиной. М.: Текст, 2013.

Помье 1832 — *Помье А.* Парижские шарлатаны, чудеса и диковинки // Московский телеграф. Ч. 45. № 11. 1832. Камер-обскура. С. 221–237.

Balzac 1960 – *Balzac H. de*. Le Père Goriot / Éd. P.-G. Castex. Paris: Classiques Garnier, 1960.

Balzac 1976–1981 — *Balzac H. de*. La Comédie humaine: T. 1–12. Paris: Gallimard, 1976–1981.

Chamfort 1824 — *Chamfort N. de*. Œuvres complètes. T. 1–5. Paris: Chaumerot jeune, 1824–1825.

Gautier 1833 — *Gautier T.* Les Jeunes France. Paris: Eugène Renduel, 1833.

Nodier 1845 — *Nodier Ch.* Du mot *Monsieur* et de quelques-unes de ses applications // Le diable à Paris. Paris: Hetzel, 1845. T. 1. P. 361.

Petit Code 1835 — Petit Code des locataires et des propriétaires. Paris: Heideloff et Campé, 1835.

Литература

Венедиктова 2018 — *Венедиктова Т. Д.* Литература как опыт, или «Буржуазный читатель» как культурный герой. М.: Нов. лит. обозрение, 2018.

Карапец 2017 — *Карапец В. В.* Переводная множественность: заимствования или случайные совпадения переводческих решений (на примере переводов «Madame Bovary» на русский язык) // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. 2017. № 5. С. 143–153.

Кольцова 2012 — *Кольцова Ю. Н.* Разновременные переводы новеллы Мериме «Кармен» как источник анализа эволюции русского языка // Русский язык и культура в зеркале перевода: Материалы III междунар. науч. конф.. М.: Изд. Высшая школа перевода МГУ, 2012. С. 252–256.

Клюева 2015 — *Клюева Е. В.* Ф. Вийон. Трудности перевода // Вестник ПСТГУ. Сер. III: Филология. Вып. 51. 2015. С. 135–145.

Леруа 2001 — *Леруа М.* Миф о иезуитах. От Беранже до Мишле / Пер. с фр. В. Мильчиной. М.: Языки славянской культуры, 2001.

Лешневская 2008 — *Лешневская А. Ю.* Три «Гранде» // Иностранная литература. 2008. № 4. С. 283–289.

Мильчина 2017a — *Мильчина В. А.* «Литературная приязнь во Франции и в России»: camaraderie littéraire и «знаменитые друзья» // Новое литературное обозрение. № 145. 2017. С. 139–157.

Мильчина 2017b — *Мильчина В. А.* Париж в 1814–1848 годах: повседневная жизнь. 2-е изд. М.: Нов. лит. обозрение, 2017.

Мильчина 2019 — *Мильчина В. А.* Парижане о себе и своем городе: «Париж, или Книга Ста и одного» (1831–1834). М.: Изд. дом «Дело» РАНХиГС, 2019.

Наволоцкая 1985 — Библиографическое описание журнала «Телескоп» (1831–1836): Указатель содержания: [В 2 т.] / Сост. Н. И. Наволоцкая. М.: [МГУ им. М. В. Ломоносова], 1985.

Паевская, Данченко 1965 — *Паевская А. В., Данченко В. Т.* Оноре де Бальзак: Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке. 1830–1964. М.: Книга, 1965.

Реизов 1956 — *Реизов Б. Г.* Французская романтическая историография (1815–1830). Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1986.

Цветков и др. 2016 — [*Цветков А., Стариковский Г., Мильчина В., Баевская Е., Глазова А.*] Кто и зачем делает новые переводы классики / [Сост. А. Зеркалева] // Горький. 2016. 20 окт. URL: https://gorky.media/context/kto-i-zachem-delaet-novye-perevody-klassiki.

Bénichou 1977 — *Bénichou P.* Les temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique. Paris: Gallimard, 1977.

Citron 1969 — *Citron P.* Balzac lecteur de Chamfort // Année balzacienne 1969. Paris: Garnier frères, 1969. P. 293–302.

Matoré 1967 — *Matoré G.* Le vocabulaire et la société sous Louis-Philippe. Genève: Slatkine Reprints, 1967.

Vidocq 1837 — *Vidocq E.-F.* Les voleurs: physiologie de leurs mœurs et de leur langage. Paris: Chez l'auteur, rue du Pont-Louis-Philippe, 1837. T. 1.

References

Bénichou, P. (1977). *Les temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*. Paris: Gallimard. (In French).

Citron, P. (1969). Balzac lecteur de Chamfort. In *Année balzacienne 1969*, 293–302. Paris: Garnier frères. (In French).

Karapets, V. V. (2017). Perevodnaia mnozhestvennost': zaimstvovaniia ili sluchainye sovpadeniia perevodcheskikh reshenii (na primere perevodov "Madame Bovary" na russkii iazyk). [Translation multiplicity: Borrowing or accidental coincidence of translation solutions (on the example of Russian translations of *Madame Bovary*)]. *Vestnik Moskovskogo universiteta* [Moscow State University Bulletin], Ser. 9, *Filologiia* [Philology] *2017*(5), 143–153. (In Russian).

Kliueva, E. V. (2015). F. Viion. Trudnosti perevoda [F. Villon. Difficulties of translation]. *Vestnik PSTGU* [St. Tikhon's University Review], Ser. 3, *Filologiia* [Philology]*, 51*, 135–145. (In Russian).

Kol'tsova, Iu. N. (2012). Raznovremennye perevody novelly Merime "Karmen" kak istochnik analiza evoliutsii russkogo iazyka [Translations made in different times of Mérimée's *Carmen* as resource to analyse the evolution of the Russian language]. In *Russkii iazyk i kul'tura v zerkale perevoda: Materialy III mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [Russian language and culture in the mirror of translation: Proceedings of the 3rd international scholarly conference], 252–256. Moscow: Izd. Vysshaia shkola perevoda MGU. (In Russian).

Lerua, M. (2001). *Mif o iezuitakh. Ot Beranzhe do Mishle* [Trans. by V. Milchina from Leroy, M. (1992). *Le Mythe jésuite. De Béranger à Michelet*. Paris: PUF]. Moscow: Iazyki slavianskoi kul'tury. (In Russian).

Leshnevskaia, A. Iu. (2008). Tri "Grande" [Three "Grandet"]. *Inostrannaia literatura* [Foreign literature]*, 2008*(4), 283–289. (In Russian).

Matoré, G. (1967). *Le vocabulaire et la société sous Louis-Philippe*. Genève: Slatkine Reprints. (In French).

Milchina, V. A. (2017a). "Literaturnaia priiazn' vo Frantsii i v Rossii": camaraderie littéraire i "znamenitye druz'ia" [Literary affection in France and Russia: Camaraderie littéraire and "famous friends"]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer]*, 145*, 139–157. (In Russian)

Milchina, V. A. (2017b). *Parizh v 1814–1848 godakh: povsednevnaia zhizn'* [Paris in 1814–1848: everyday life]. 2nd ed. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Milchina, V. A. (2019). *Parizhane o sebe i svoem gorode: "Parizh, ili Kniga Sta i odnogo" (1831–1834)* [Parisians about themselves and their city: "Paris, or the Book of one hundred and one"]. Moscow: Izdatel'skii dom "Delo" RANKhiGS. (In Russian).

Navolotskaia, N. I. (Ed.) (1985). *Bibliograficheskoe opisanie zhurnala "Teleskop" (1831–1836): Ukazatel' soderzhaniia* [Index for the journal "Telescope" (1831–1836)]. Moscow: [Lomonosov Moscow State University]. (In Russian).

Paevskaia, A. V., Danchenko, V. T. (1965). *Onore de Bal'zak*: *Bibliografiia russkikh perevodov i kriticheskoi literatury na russkom iazyke. 1830–1964* [Honoré de Balzac: Bibliography of Russian translations and Russian-language criticism. 1830–1964]. Moscow: Kniga. (In Russian).

Reizov, B. G. (1956). *Frantsuzskaia romanticheskaia istoriografia (1815–1830)* [Historiography of the French Romanticizm (1815–1830)]. Leningrad: Izdatel'stvo Leningradskogo universiteta. (In Russian).

[Tsvetkov, A., Starikovskii, G., Milchina, V., Baevskaia, E., Glazova, A.] (2016, October 20). Kto i zachem delaet novye perevody klassiki [Who and why makes new translations of classics]. A. Zerkaleva (Compl.). *Gorkii* [Gorky]. Retrieved from https://gorky.media/context/kto-i-zachem-delaet-novye-perevody-klassiki. (In Russian).

Venediktova, T. D. (2018). *Literatura kak opyt, ili "Burzhuaznyi chitatel'" kak kul'turnyi geroi* [Literature as an experience, or The "bourgeois reader" as cultural hero]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

Vidocq, E.-F. (1837). *Les voleurs: physiologie de leurs mœurs et de leur langage* (Vol. 1). Paris: Chez l'auteur, rue du Pont-Louis-Philippe. (In French).

* * *

Информация об авторе

Вера Аркадьевна Мильчина
кандидат филологических наук
ведущий научный сотрудник,
Институт высших
гуманитарных исследований,
Российский государственный
гуманитарный университет
Россия, 125047, Москва, ул. Чаянова, д. 15
Тел.: +7 (499) 250-66-68
ведущий научный сотрудник,
Лаборатория историко-культурных
исследований, Школа актуальных
гуманитарных исследований,
Российская академия народного
хозяйства и государственной службы
при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва, пр-т
Вернадского, д. 84
Тел.: +7 (499) 956-96-47
✉ *vmilchina@gmail.com*

Information about the author

Vera A. Milchina
Cand. Sci. (Philology)
Leading Researcher,
Institute for Advanced Studies
in the Humanities,
Russian State University for the Humanities
Russia, 125047, Moscow, Chaianova Str., 15
Tel.: +7 (499) 250-66-68
Leading Researcher,
Laboratory of Historical and Cultural
Studies, School of Advanced Studies
in the Humanities, The Russian Presidential
Academy of National Economy
and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospect
Vernadskogo, 84
Tel.: +7 (499) 956-96-47
✉ *vmilchina@gmail.com*