

Литературный факт.
2024. № 3 (33)

Научная статья
с публикацией архивных материалов
УДК 821.161.1.0
<https://doi.org/10.22455/2541-8297-2024-33-8-69>
<https://elibrary.ru/RGKXGX>



Literaturnyi fakt [Literary Fact],
no. 3 (33), 2024



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

«Умная дикция» Адриана Антоновича Франковского в переводе Марселя Пруста

© 2024, М.Э. Баскина (Маликова)

Институт русской литературы (Пушкинский Дом)
Российской Академии наук, Санкт-Петербург, Россия

Аннотация: в статье анализируется метод А.А. Франковского в его переводах Пруста 1920–1930-х гг. Материалом, помимо собственно переводов, служат не переиздававшиеся предисловия к ним Франковского и подготовительные материалы, сохранившиеся в архиве переводчика. В противовес известной негативной оценке переводоведами-филологами метода Франковского как синтаксического буквализма в статье очерчивается релевантное для Франковского представление о задаче переводчика как прежде всего герменевтической (по выражению Ф. Шлегеля, переводы — это «критические мимы» оригинала), которая именно поэтому требует «дословности в передаче синтаксиса» (В. Беньямин) и «сверхфилологической точности» (Г. Шпет). Переводческий опыт Франковского, предшествовавший обращению к Прусту: современная немецкая философия, Декарт, Шпенглер, Вёльфлин, Бергсон, Фрейд, современная французская проза, прежде всего Анри де Ренье, — сделал его адекватным и современным переводчиком для Пруста. Обращение к переводческим паратекстам Франковского показывает своеобразие его подхода к художественной литературе: его интересовали произведения, в основе которых лежала европейская привычка ясной, логически расчлененной мысли, интеллектуальный юмор и ирония. Их основным носителем является синтаксис, который Франковский пытался перенести на русский, где прозаический «язык мысли» исторически не сформировался. Также ориентиром для Франковского была «прекрасная ясность» Михаила Кузмина, призывавшего русских прозаиков учиться в постройке периодов и фраз «законам ясной гармонии и архитектоники» у прозы романских народов. Выделяя в стиле Пруста качество из этого ряда: «изумитель-

ная, невероятная точность», «необычайная точность», «небывалая точность», «желание быть наивозможно точным», — Франковский расходился с более тогда распространенной, восходившей к французской рецепции и в советской критике представленной Б.А. Грифцовым, линией прочтения Пруста как мастера микроскопического анализа «текучести» психики, который поэтому «избегал даже мысли о “композиции”, т. е. о пропорциях и рациональном устройстве», и непосредственно следовал за работами о Прусте Э. Курциуса и В. Вейдле. Понимание Франковским Пруста и соответствующий этому пониманию метод перевода наглядно представлены в проанализированных в статье составленных Франковским конспектах романов «Под сенью девушек в цвету», «Германт», «Пленница», «Обретенное время», которые дают сокращенный, сгущенный и очищенный смысловой костяк оригинала и стилистический прототип перевода. Фрагменты из этих конспектов публикуются в приложении.

Ключевые слова: Пруст, Франковский, синтаксический буквализм, фило-софское понимание перевода.

Информация об авторе: Мария Эммануиловна Баскина (Маликова) — кандидат филологических наук, PhD, старший научный сотрудник, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, наб. Макарова, д. 4, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3371-1231>

E-mail: maria.e.malikova@gmail.com

Для цитирования: Баскина (Маликова) М.Э. «Умная дикция» Адриана Антоновича Франковского в переводе Марселя Пруста // Литературный факт. 2024. № 3 (33). С. 8–69. <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2024-33-8-69>

Адриан Антонович Франковский (1888–1942), известный прежде всего как переводчик Пруста и Стерна, в отличие от большинства отечественных мастеров художественного перевода 1920–1930-х гг., происходил не из литературной или филологической среды и профессии и не начинал свой пореволюционный путь переводчика и редактора в горьковской «Всемирной литературе». Его начальные профессиональные интересы и занятия принадлежали к области философии, что, как представляется, повлияло на понимание им задачи переводчика. По определению Г.М. Дашевского, в прустовских переводах Франковского «слышна была умная речь автора» [14], или, если воспользоваться европеизмом из перевода Франковским Пруста, «умная дикция» (в оригинале: «l’intelligence



А.А. Франковский. Фотоколлаж, 1930-е

de la diction» [28, с. 80]), или (другое синонимическое выражение, которое Франковский использовал в оставшемся неопубликованном предисловии к своему переводу «Истории Тома Джонса» Генри Филдинга) «русский “метафизический язык”, по выражению Пушкина»¹. Задача настоящей статьи — понять, как сделана «умная дикция» созданного Франковским «русского Пруста», опираясь, помимо собственно переводов, на паратексты Франковского к переведенным им произведениям (при переизданиях его переводов, ставших дефинитивными, эти паратексты не воспроизводятся и совершенно забыты) и на подготовительные материалы к переводу Пруста, сохранившиеся в его архиве.

Сразу оговоримся, что если статус Франковского как создателя «русского Стерна» можно считать безусловным, на что указывают и признание влиятельных критиков сразу после выхода его перевода «Сентиментального путешествия» (1940) [24], и отсутствие перепереводов, то рецепция его Пруста далеко не столь определена:

¹ РО ИРЛИ. Ф. 132 (А.А. Франковский; фонд проходит научно-техническую обработку; см.: [22]). Франковский вспоминает тут письмо А.С. Пушкина князю П.А. Вяземскому по поводу радикально буквального перевода последним «Адольфа» Бенжамена Константа (1831): «...русский метафизический язык, — писал Пушкин, — находится у нас еще в диком состоянии. Дай бог ему когда-нибудь образоваться наподобие французского (ясного точного языка прозы, т. е. языка мыслей)» [30, с. 166], см.: [1; 35].

из среды критиков-современников не появилось положительных оценок и вообще серьезных отзывов², те, кто ценил в те годы Пруста в советской России, как Борис Пастернак или Михаил Кузмин, читал его по-французски³, в 1970–1980-е гг. переводы Франковского не переиздавались, будучи вытеснены новыми domestизирующими переводами Н.М. Любимова, а в 2000-е был предпринят новый перевод Е.В. Баевской. Впрочем, в архиве Франковского сохранилась недатированная записка: «Многоуважаемому Адриану Антоновичу Франковскому с благодарностью за создание русского Пруста. Б. Энгельгардт»⁴. Формулу Б.М. Энгельгардта — «русский Пруст» — мы будем далее использовать.

Переводчик-философ

Франковский — переводчик с философским образованием и кругом интересов. Он в 1911 г. окончил историко-филологический факультет Санкт-Петербургского университета, где был близок к философу-неокантианцу А.И. Введенскому, влиянием которого отмечены первые предпринятые Франковским опыты перевода немецких философов, занимавшихся теорией познания⁵. Франковский также участвовал в коллективном переводе «Размышления о первой философии» Декарта (в его архиве сохранилась рукопись перевода всего трактата, выполненного разными лицам, «Шестые размышления» — рукой Франковского). Есть основания предположить, что в начале 1918 г. Франковский входил в «Братство святой Софии» Д.В. Болдырева, философа, последователя Н.О. Лосского⁶, в начале

² К. Локс назвал перевод Франковского «ужасным» [20]; см. также: [27, с. 6–11, 20–24; 34, с. 19–25].

³ В 1920-е гг. также выходили проходные переводы Пруста как модного автора: 1) Поиски потерянного времени / пер. М. Рыжкиной [4 отрывка из романа «В сторону Сванна <так!>»] // Современный Запад. 1924. № 1 (5). С. 103–125; 2) Утехи и дни / пер. с франц. Е. Тараховской и Г. Орловской. Под ред. и с предисл. Евг. Ланна. Л.: Мысль, 1926; 3) В поисках потерянного времени. Под сенью девушек в цвету / пер. с франц. Л. Гуревич. В содружестве с С. Парнок и Б. Грифцовым [2-я часть]. М.: Недра, 1927; 4) Любовь Свана: Рассказ <!> / пер. с франц. Валентина Парнаха. М.: Огонек, 1928. (Библиотека «Огонек». № 292).

⁴ РО ИРЛИ. Ф. 132.

⁵ См.: *Мессер Август Вильгельм*. Введение в теорию познания / разреш. авториз. пер. с нем. А.А. Франковского; под ред. С.О. Грузенберга; с предисл. автора к рус. изд. Пб.: Изд. О. Богдановой, [1910] (ориг.: *Messer Wilhelm August*. Einführung in die Erkenntnistheorie. Leipzig: Meiner, 1909); *Зигварт Х.* Основные вопросы этики / пер. с нем. А. Франковского // Новые идеи в философии / под ред. Н.О. Лосского и Э.Л. Радлова. 1914. Сб. 14; *Шуберт-Зольдери Р.* О бессознательном в сознании / пер. с нем. А. Франковского // Там же. 1914. Сб. 15.

⁶ В архиве Франковского сохранилась визитная карточка Болдырева с надписью на обратной стороне, приглашающей Франковского 14 апреля (вероятно, 1918 г.)

1920-х бывал на «Кантовском семинаре» М.М. Бахтина в Ленинграде [44, с. 101; 25, с. 133]. В 1921–1923 гг. состоял членом и секретарем университетского Философского общества (1921–1923), которое возглавляли Н.О. Лосский и Э.Л. Радлов, активно участвовал в работе выпускавшегося обществом журнала «Мысль» (1922), в частности, составил «Обзор немецкой философской литературы 1914–1921 гг.» (№ 2–3) — относительно библиографического раздела журнала С.И. Гессен заметил в рецензии, помещенной в берлинской «Новой русской книге»: «Удивляться надо не тому, что этот раздел страдает неполнотой и случайностью, но тому, что при полной отрезанности России от Европы редакторы сумели все же дать русскому читателю возможность взглянуть в философскую жизнь Запада» [7]⁷.

С самого создания в 1921 г. при университетском Философском обществе издательства «Academia» и до его перевода в Москву в 1929 г. Франковский был одним из его ключевых сотрудников — членом правления, редактором, переводчиком, автором предисловий и комментариев⁸. Издательство «Academia», как известно, было основано для подготовки нового собрания сочинений Платона под редакцией С.А. Жебелева, Л.П. Карсавина и Э.Л. Радлова, в котором Франковский участвовал как редактор. В начале 1920-х он также отредактировал для «Academia» выполненный коллективом авторов перевод «Заката Европы» (1923; ориг.: «Der Untergangdes Abendlandes», 1918, 1922) Освальда Шпенглера (судя по сохранившемуся в архиве тексту с редакторской правкой, фактически заново переписал чужие переводы) и выступил переводчиком двух других актуальных для эпохи книг — «Длительность и одновременность: (По поводу теории Эйнштейна)» Анри Бергсона (1923; ориг.: «Durée et simultanéité: à propos de la théorie d'Einstein», 1922) и «Я и оно» Зигмунда Фрейда (1924; ориг.: «Das Ich und das Es», 1923).

К переводу художественной прозы Франковский обратился только в середине 1920-х, когда к ее изданию обратилась «Academia»: он участвовал в качестве редактора и переводчика в собраниях

в квартиру к Лосскому на собрание «нашего братства»: «Ваше присутствие — важно», — писал Болдырев.

⁷ См. также очерк Франковского «Философское общество при Петроградском университете» (Мысль. 1922. № 1).

⁸ После закрытия «Academia» Франковский работал в ленинградском кооперативном издательстве «Время», после его закрытия в 1934 г. переводил по договорам для государственных издательств. Семья не имел, жил один, умер в первую блокадную зиму. Очевидно, что сведения о жизни Франковского, видимо крайне уединенной, скудные и отрывочны и полноты образа не дают, см. также: [19; 34; 18, запись от 1 марта 1929 г.; 22, по указателю].

сочинений новейших французских писателей Жюль Ромена, Анри де Ренье, Андре Жида вместе с лучшими ленинградскими мастерами перевода тех лет М.Л. Лозинским, А.А. Смирновым, Федором Сологубом, М.А. Кузминым. Тогда же он перевел «Основные понятия истории искусств» Генриха Вёльфлина (1930; ориг.: «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst», 1915)⁹. Работа Франковского над переводом Пруста также началась в «Academia»: он выступил, совместно с Б.А. Грифцовым, редактором первого на русском языке собрания сочинений французского писателя, для которого перевел первый том (в трех книгах), «В сторону Свана», многотомной книги «В поисках за утраченным временем» (Л.: Academia, 1927)¹⁰. Издание «Academia» осталось незаконченным и было продолжено через несколько лет издательством «Время»: тут оно началось с того же первого тома, переизданного при непосредственном участии Франковского¹¹.

⁹ Еще в марте 1924 г. Франковский докладывал на заседании правления «Academia» о «совершенной непригодности» предложенного ГИИИ (под эгидой которого тогда существовало издательство) перевода Вёльфлина, сделанного С.И. Чацкиной, и уже осенью того же года показал директору издательства А.А. Кроленко свой перевод, который сделал «так сказать, для себя, без заказа» (запись в дневнике Кроленко от 24 нояб. 1924 г. // ОР РНБ. Ф. 1120. № 266. Л. 97).

¹⁰ Для Франковского оборот «в поисках за» был языковой нормой: в других местах он также пишет «в поиски за любовью» (А.<дриан> Ф.<ранковский>. Предисловие // Ренье А. де. Собр. соч. Л.: Academia, 1926. Т. 19: Эскапада. С. 5); «в поисках за Природой» (Франковский А.А. Предисловие переводчика // *Стерн Л.* Сентиментальное путешествие. Воспоминания. Письма. Дневник. М.: Гослитиздат, 1940. С. 291); в записной книжке он выписал примеры из «Пошехонской старины» М.Е. Салтыкова-Щедрина: «в поисках за женихами», «на поиски за чем-то неизвестным» и проч. Судя по Национальному корпусу русского языка, оборот «в поисках за» возник в русской прозе в конце 1860-х, в 1910-е, время интеллектуального формирования Франковского, безусловно был нормой (ср. заглавия книг: *Маковельский А.О.* В поисках за абсолютной достоверностью (1912); *Николаев Ю. (Данзас Ю.Н.)* в поисках за божеством: Очерки из истории гностицизма (1913); *Нордау Макс.* В поисках за истиной (1887; многократно переизд.) и мн. др.), вплоть до 1930-х устойчиво использовался авторами старшего поколения, как А.И. Куприн, Андрей Белый, А.Н. Бенуа и Л.Д. Троцкий, ср. также, например, у К. Вагинова в «Трудах и днях Свистонова»: «в поисках за материалом».

¹¹ *Пруст М.* Собр. соч. / предисл. А.В. Луначарского. Т. 1. В поисках за утраченным временем. В сторону Свана / пер. А.А. Франковского. Л.: Время, 1934. В незаконченное издание «Academia» входил также перевод «Под сенью девушек в цвету» (1928), выполненный соредактором издания Грифцовым: первая часть печаталась впервые, вторая уже выходила в 1927 г. в издательстве «Недра» в переводе Л.Я. Гуревич, Грифцова и С.Я. Парнок. При продолжении собрания сочинений Пруста во «Времени» новый перевод этой книги был заказан, по инициативе Франковского, А.В. Федорову (Т. 2. 1935), он же перевел «Содом и Гоморру» (Т. 4. 1938; пер. совм. с Н.П. Суриной). Переводы Федорова, хотя они не будут предметом анализа в настоящей статье, могут рассматриваться (несмотря на то, что их стиль менее сух, более литературен) как в целом однородные по подходу переводам Франковского, переводы Грифцова (и тем более его ученика Н.М. Любимова) — нет (поскольку в «Academia» старались без нужды не привлекать

После закрытия «Времени» собрание сочинений Пруста перешло в государственное издательство «Художественная литература», где в переводе Франковского вышел «Германт» (Т. 3. 1936) и готовилась «Пленница» (договор с ГИХЛ от 1 дек. 1937 г. со сроком сдачи не позже 1 апр. 1938 г.), которая однако увидела свет только спустя шестьдесят лет¹².

Даже простое перечисление переводческих работ Франковского, которые предшествовали его обращению к Прусту: Бергсон и Фрейд, труды по философии познания, философии истории и истории искусства, современная французская проза, прежде всего Анри де Ренье, — говорит, что, выражаясь языком Вальтера Беньямина, «во всей совокупности читателей» в советской России 1920–1930-х гг. для Пруста нашелся «адекватный переводчик» [3]: Франковский обладал опытом перевода литературы, составлявшей культурный контекст послевоенной славы Пруста, когда Пруст стал актуален для европейского читателя.

Среди переводчиков-филологов распространено неодобрительное мнение, что метод Франковского в переводе Пруста сводился к копированию синтаксиса. В.А. Мильчина, отметив, что Франковский «сохраняет в неприкосновенности структуру французской фразы», замечает: «Для понимания того, что *было* у Пруста, это скорее удобно; для понимания того, что *хотел сказать* Пруст, — скорее нет. Чтобы сделать Пруста по-настоящему внятными, его бесконечные, сложно составленные фразы необходимо подвергнуть многочисленным трансформациям» [26]. К.Г. Локс писал в рецензии 1927 г. на перевод «В сторону Свана»: «Двухаршинные периоды, отмечающие в подлиннике сложность мысли, кажутся в русском тексте просто варварством неуча; бесконечные “который, который”, “что, что” при-

москвичей, участие Грифцова в издании Пруста вероятно было вынужденным какими-то внешними причинами; переписка Франковского с Грифцовым 1927–1938 гг. (РО ИРЛИ. Ф. 132; РГАЛИ. Ф. 2171. Оп. 1. Ед. хр. 70) этих вопросов не касается и имеет сугубо формальный характер).

¹² См.: *Пруст М.* В поисках утраченного времени <так!>. Пленница / пер. А.А. Франковского. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. По воспоминаниям А.В. Федорова, «книга была набрана и заматрицирована незадолго до войны, но типографский экземпляр и матрицы были утрачены» [36, с. 285], усилиями Р.В. Френкель и С.В. Поляковой сохранилась машинопись, которая в конце концов попала в «ИНАПРЕСС» (два имевшихся в этой машинописи пропуска замечены, в примечаниях к изданию, переводами Н.М. Любимова, см. их в переводе Франковского в: [23, с. 39]). В архиве Франковского, поступившем в РО ИРЛИ в 1942 г., сохранились неполная черновая рукопись и два экземпляра машинописи «Пленницы», один неполный с правкой, другой — полный. Вложенная в последний записка «для И.А. Лихачева 17/III—<19>71», вероятно, связана с планировавшимся изданием в серии «Литературные памятники», которое, однако, не состоялось [23].

водят в отчаяние <...>» [20, с. 203]. А.Д. Михайлов утверждал, что переводческая установка Франковского, как ее сформулировал разделявший ее А.В. Федоров: «Мы считали невозможным упрощать, сглаживать, облегчать стиль Пруста, делать его более “приятным”, чем он есть, и прежде всего, старались нигде не нарушать единство больших по объему и сложных по сочетанию частей предложений, часто — необычных для французского языка, но составляющих неотъемлемую черту оригинала и отражающих характер творческого мышления: каждое из них соответствует целостному комплексу мыслей, деталей, образов, конкретной ситуации — определенному отрезку действительности. А суждения писателя всегда отчетливы и логичны» [36, с. 284], — «неволью вела к буквализму. Особенно это затронуло синтаксис: для французского языка в большей мере свойственны длинные фразы и периоды, чем для русского» [27, с. 29]. Кажется, только Г.М. Дашевский описывает синтаксический «буквализм» Франковского в переводах Пруста не как дефект, а как сущностное качество: в этом переводе «сохранялась, даже подчеркивалась структура фразы, расставлялись четкие, резкие акценты — слышна была умная речь автора» [14].

Дело, как мы попробуем показать, в том, что у Франковского представление о задаче переводчика было преимущественно не филологическое, а философское. Для определения контекста, релевантного для понимания Франковского, к известному ряду «переводчик-поэт», «переводчик-филолог» нужно добавить «переводчика-философа», для которого перевод — это прежде всего не «искусство», не стилистическая и коммуникативная задача, а герменевтика: перевод — это, по выражению Фридриха Шлегеля, «критический мим» оригинала («Eine gutes Uebersetzung ist also ein Mimus eines kritischen <...>») [49, с. 40]. Герменевтический подход к переводу даже художественной литературы вызывает, по формулировке Г.Г. Шпета, особенно способствовавшего в 1930-е гг. росту значимости фигуры «переводчика-философа» и понятия «ученого» перевода, требование «сверхфилологической точности» [42, с. 122]¹³.

Если в практике переводчиков художественной литературы из основного круга сотрудников «Всемирной литературы» и «Academia» понимание точности как безусловного требования к переводу восходило к переводческой традиции «серебряного века», то у Франковского, как представляется, усвоение буквализма как

¹³ Франковского заочно свела со Шпетом в середине 1930-х гг. работа над переводом Стерна, их переводческие подходы были однородны [4].

фундаментальной переводческой добродетели было связано с опытом перевода философской литературы, в частности, работы редактором переводов в собрании сочинений Платона, выходявшем в начале двадцатых в «Academia». Его редакторы С.А. Жебелев и Э.Л. Радлов ориентировались на подход к переводу, сформулированный Владимиром Соловьевым в его оставшемся только начатом в 1890-е гг. собрании сочинений греческого философа [15, с. 6–7]: «Буквальность, — писал Соловьев, — есть во всяком случае основа верного перевода, и отступать от нее позволительно только на достаточных основаниях. <...> Стремление к буквальности, или страх отступить от текста, есть, как и “страх Божий”, неперемное “начало премудрости” для благочестивого переводчика <...>» [33, с. X–XI]¹⁴. Вальтер Беньямин, говоря в «Задаче переводчика» (статье, написанной в ту же межвоенную эпоху, когда переводами занимались Шпет и Франковский и когда сам Беньямин переводил Пруста) о «подлинном переводе», направленном на «чистый язык», пришел к выводу, что он должен стремиться к «дословности в передаче синтаксиса» [3]. Попробуем прояснить это философское понимание перевода применительно к переводам Франковским Пруста.

«Прекрасная ясность»

При взгляде на весь ряд переведенных Франковским авторов: Декарт, Вельфлин, Бергсон, Фрейд, Пруст, Стерн, Дефо, Филдинг, — становится явной их общность: Франковский и в художественной литературе выбирал авторов с преимущественно интеллектуальным стилем, «умной речью» и в переводческих паратекстах подчеркивал именно это их качество. В 1930-е Франковский переводил английских писателей-рационалистов XVIII в., для языка которых «характерно господство логической расчленяющей, обобщающей

¹⁴ Далее Вл. Соловьев ставил перед переводчиком «более сложное и тонкое требование»: «...овладевши мыслию подлинника во всей полноте и точности ее выражения, нужно во всяком случае, представляющем какое-нибудь затруднение для буквальной передачи, ставить себе вопрос: *как* данный автор — скажем Платон — с особенностями своего духа, характера, стиля, образа мыслей, насколько все это нам исторически известно, — если б он знал по-русски и ему пришлось бы писать на этом языке, как выразил бы он на нем эту свою мысль с этими ее оттенками? Серьезная постановка этого вопроса и добросовестные усилия его практически решить, — т. е. усилия переводчика себя оплатонить, а Платона обрусить — или другими словами, входя в дух греческого автора, заставляя вместе с тем и его входить в дух русского языка — вот чем определяется настоящий путь хорошего, т. е. действительно точного и верного перевода. В нем должны нераздельно присутствовать явные признаки его двойного происхождения, из двух живых источников — греческой и русской речи» [33, с. X–XI].

и классифицирующей мысли» [41, с. 13], и стремился ввести этот интеллектуальный синтаксис в русский язык, который сложился «как известно, в ту эпоху, когда рационалистические шаблоны западно-европейской литературы начали уже отмирать» [41, с. 15. О том же Франковский писал в редакторской заметке к переводу «Приключений Гулливера»: «...у Свифта взвешено каждое слово; живший в золотой век рационализма, Свифт сам был рационалистом; его рассуждения о возникновении лжи и заблуждения (в IV части) почти совпадают с рассуждениями Декарта (в четвертом «Размышлении»); отличительные черты слога бродягинецев: ясность, мужественность и гладкость, отсутствие всякой цветистости, стремление избегать нагромождения ненужных слов и разнообразия выражений, являются идеалом, которому всегда следует Свифт» [40, с. XXXVIII], и в неопубликованном предисловии к переводу «Тома Джонса» Филдинга: «Стиль Филдинга — стиль XVIII века с его рассудочностью, логической расчлененностью, периодичностью, отсутствием эмоциональной расплывчатости <...> очень ценно передать все особенности слога Филдинга, исполненного тонкого, “интеллектуального” юмора и иронии. Конечно при этом следует отбросить всякую попытку стилизовать Филдинга под русский XVIII век; слишком велико несоответствие между тогдашней английской и русской культурой и в слишком младенческом состоянии находился тогдашний русский “метафизический”, по выражению Пушкина, язык»¹⁵.

В раннем английском романе внимание Франковского привлекали прежде всего логическая расчлененность, рациональность, ясность речи, интеллектуальный юмор, ирония. В переводческих паратекстах к переводам французской художественной прозы начала XX в. он также выделял ее несвойственный русскому языку синтаксис, основной носитель мысли: в редакторской заметке 1926 г. к переводу Федором Сологубом романа Анри де Ренье «Дважды любимая» Франковский отметил, что переводчику как никому «удалось передать тонкое очарование прозы Ренье, синтаксис которой так далек от синтаксиса прозы русской» [39]. В предисловии 1925 г. к переводу романа «Люсьена» Жюлья Ромэна Франковский противопоставил свойственную ему рембрандтовскую теплоту и «красочность мазков» другому течению французской литературы, которое «придерживается классических традиций и полагает, что таким образом лучше всего раскрывается “прекрасная ясность” французского духа» [37, с. 7].

¹⁵ РО ИРЛИ. Ф. 132.

Говоря тут о литературном течении, означенном именем Анри де Ренье, Франковский неслучайно использует для его характеристики известное выражение из статьи Михаила Кузмина «О прекрасной ясности. Заметки в прозе» (Аполлон. 1910. № 4), в которой образцами «аполлонического взгляда на искусство: разделяющего, формирующего, точного и стройного» были названы современные латинские авторы, прежде всего «бесподобный Анри де Ренье» [17]. Кузмин призывал отечественных прозаиков: «...умоляю, будьте логичны — да простится мне этот крик сердца! — логичны в замысле, в постройке произведения, в синтаксисе», «пишите логично, <...> будьте искусным зодчим как в мелочах, так и в целом, будьте понятны в ваших выражениях», осваивайте, по образцу прозы романских народов, умение проводить «разграничение», «ясные борозды», «контуры», соблюдайте «законы ясной гармонии и архитектоники», прозаическую логику «в постройке периодов и фраз» [17]. Перевод на русский язык прозы Анри де Ренье, сохраняющий его синтаксис, так отличный от синтаксиса русской прозы, может рассматриваться как ответ на кузминский призыв учиться у латинских авторов «прекрасной ясности», «кларизму», которые заключаются прежде всего в поэзии грамматики, синтаксиса, периодов, кадансов. В стиле Пруста Франковский, в предисловии 1927 г. к первому тому первой книги, «Комбре», подчеркнул качество того же рода: «изумительная, невероятная точность», «необычайная точность», «небывалая точность», «большая часть особенностей стиля Пруста диктуются желанием быть наивозможно точным» [38]. Перевод Франковским Пруста, в котором «сохранялась, даже подчеркивалась структура фразы, расставлялись четкие, резкие акценты — слышна была умная речь автора» [14], — также явным образом откликается на кузминский идеал «кларизма» и вновь, как и сто лет назад, когда Пушкин и Вяземский обсуждали необходимость создания языка русской прозы как «языка мысли», требует радикальной буквальности.

В понимании Пруста как писателя, которому свойственна необычайная точность, Франковский сходиллся с мнением Владимира Вейдле, высказанном в статье «Марсель Пруст» (Современный Запад. 1924. № 1 (5)). В ней одним из ключевых качеств поэтики недавно умершего французского автора названы «ясность», «неумолимая прозрачность», «прозрачность» грамматики его знаменитых безбрежных фраз [6]. В 1920-е гг. такое представление о поэтике Пруста не было общим: если М.Л. Лозинский в 1923 г. на коллегии «Всемирной литературы» при обсуждении планов (несостоявшегося)

издания Пруста говорил, что строение его подвижных и длинных фраз «часто очень тонко, иногда хрупко, но всегда выдерживает намеченную линию до конца», то востоковед Б.Я. Владимирцов и пушкинист Н.О. Лернер, напротив, видели в прозе Пруста только растянутость и бесфабульность, а выступивший в его защиту Е.И. Замятин — «орнаментальность» [21, с. 216; 2]. Б.А. Грифцов, считавшийся в советской России специалистом по творчеству Пруста, также читал его не как писателя формы, а как психологического романиста, в роде Достоевского, основная цель которого — «показать изменчивость, противоречивость, многопланность человеческой психики» [11, с. 6; 12, с. 124, 136]. Грифцов характеризовал «В поисках за утраченным временем» как «психоаналитическую эпопею», а стиль Пруста как отражение «текучести психики», «автоматическое письмо», «поток сознания» [13].

Франковский и Грифцов к 1927 г., когда писали свои переводческие паратексты к советским изданиям Пруста, располагали одними и теми же исследовательскими работами о недавно вошедшем в моду французском писателе: номером журнала «Nouvelle Revue Française» от 1 января 1923 г. «Hommage à Marcel Proust»; статьей Вейдле 1924 г. в «Современном Западе»; имевшимися в библиотеке «Всемирной литературы» (ныне в коллекции Публичной библиотеки в Петербурге) биографией Пруста (*Pierre-Quint Léon. Marcel Proust: sa vie, son œuvre. Paris: Kra, 1925*) и сборником статей Эрнста Курциуса, включавшем статью о Прусте (*Curtius E.R. Französicher Geist im neuen Europa. Stuttgart: Deutsche Verl.-Anst., 1925*). Грифцов в целом воспроизводит представленное в издании NRF прочтение Пруста как прежде всего мастера особой психологической характеристики персонажей, необычайно микроскопического анализа человеческих чувств и феномена памяти, продолжателя традиций Сен-Симона, Монтеня, Бальзака. Если в связи с психологизмом Пруста речь заходила о форме его произведений, то только в негативном смысле: как писал в статье в сборнике NRF Жак Буланже, поскольку для Пруста было ценно не сознательное, а невольное воспоминание, он «избегал даже мысли о “композиции”, т. е. о пропорциях и рациональном устройстве» и поэтому постоянно предавался повествовательным отступлениям [43, с. 202]. Франковский прямо возразил этой линии интерпретации Пруста: «Несмотря на всю свою любовь к самоанализу, Пруст *не продолжает* традицию французского психологического романа <...>» (курсив Франковского) [38, с. 103]. Он и Вейдле были ориентированы на другую линию интерпретации Пруста, заданную Эрнстом Курциусом в эссе, входящем в книгу «Французский дух

в новой Европе»¹⁶. Курциус отвергает распространенный подход к Прусту в контексте традиции психологического романа:

Стиль Пруста обнаруживает своеобразное переплетение интеллектуализма и импрессионизма, исключительной тонкости логического анализа и подробнейшего воспроизведения оттенков окружающего нас чувственного и духовного мира — в такой степени, что оба реализуются в одном движении и представляют собой функцию одной и той же энергии. *Mundus sensibilis* и *mundus intelligibilis* совершенно проникают друг друга. Я не считаю безусловно правильным рассматривать Пруста исключительно и только как великого психолога. Это определение можно с полным правом применить к Стендалю, поскольку его интересует только «моральная» сторона, техника и динамика человеческого сердца. Он вполне мог бы заявить: «Физическое описание наводит на меня скуку». В этом отношении Стендаль пребывает в картезианской традиции французской мысли. Но Пруст не признает различия между миром мышления и внешним миром. Он не разделяет мир на психический и физический <...>. Мы схватим существенную черту индивидуальности Пруста, назвав его сенсуалистом. Если Пруст психолог, то совершенно в новом значении этого слова, в том, что он погружает всю реальность, включая чувственные восприятия, в спиритуальность. Но тут-то концепция психологизма утрачивает свою силу противопоставления — и именно по этой причине больше не может быть оперативной [46, с. 306–307].

Эта мысль Курциуса повторена в статье Вейдле: Пруст наблюдая, «не выделяет предметный мир из сферы собственной душевной жизни, не рассматривает его как от нее независимую действительность; художественно познаваемы для него только данные личного сознания. Отсюда “субъективность” всех пейзажей и портретов Пруста; всегда они поставлены в связь с моментом и окраской самого восприятия, все люди и вещи у него именно потому нам кажутся самостоятельными, цельными, живыми, что они показаны нам только как переживания» [6, с. 62–63]. Франковский переводит эту мысль на более ему привычный язык философии, подхватывая у Курциуса противопоставление мира Пруста «картезианскому» миру Стендаля

¹⁶ Ср. во многом развивавшую идеи Курциуса статью Лео Шпитцера о стиле Пруста из второй части его «Этюд о стиле» [50, с. 365–497], которая также могла быть доступна Франковскому, учитывая интерес к Шпитцеру М.М. Бахтина и В.М. Жирмунского, с которыми Франковский был знаком.

и образ «погружения» реальности, включая чувственные восприятия, в «спиритуальность»: Пруст «не придерживается установленного Декартом различения между “протяженной и мыслящей субстанцией”, между материей и сознанием¹⁷. Он одинаково дорожит и самонаблюдением и наблюдением над внешним миром, погружая этот последний в своего рода душевный флюид, и в то же время ставя в теснейшую зависимость глубочайшие душевные переживания от таких чисто внешних явлений, как состояние атмосферы, погоды и т. д.» [38, с. 103].

На фоне восходящей к Курциусу общности представлений Франковского и Вейдле о «прозрачности», «точности», «ясности» стиля Пруста¹⁸ отчетливо видно своеобразие внешнего, философского ракурса взгляда Франковского на художественную литературу в отличие от эстетического, литературоведческого подхода Вейдле. Франковский лучше понимает Пруста через аналогии извне сферы литературы: с «Размышлениями» Декарта, как в приведенной выше цитате, или с геометрической четырехмерной теорией относительности Германа Минковского: Пруст, пишет Франковский, «рассматривает душевную жизнь как бы с точки зрения теории относительности, строит своеобразный пространственно-временной континуум в духе Минковского, который служит для него одним из важнейших принципов единства» [38, с. 105]¹⁹. Описанное немец-

¹⁷ Франковский отсылает здесь к «Шестому размышлению» из «Размышлений о первой философии» Декарта, где противопоставлены телесная, или протяженная, и мыслящая, или постигающая, субстанция, которое он перевел (перевод сохранился в архиве).

¹⁸ К источникам представлений Франковского о поэтике Пруста можно добавить эссе самого Пруста «По поводу стиля Флобера» (Франковский цитирует из него в: [38, с. 104]), где Пруст говорит, что — хотя некоторые читатели, даже весьма грамотные, приняли его книгу, основываясь прежде всего на сцене с печеньем мадлен, за «собрание воспоминаний, связанных между собой по случайным законам ассоциации мыслей» — на самом деле она имеет «строгую, хотя и завуалированную композицию (которую, возможно, трудно различить еще и из-за того, что циркуль расставлен так широко, фрагмент, симметричный начальному фрагменту, причина и следствие находятся на большом расстоянии друг от друга)».

¹⁹ Из критиков начала 1920-х гг., известных Франковскому, аналогии к стилю Пруста из области новейшей физики провел также Камил Ветар (Camille Vettard, 1877–1947), французский литературный критик и чиновник, специально интересовавшийся вопросами науки и философии. В статье в номере NRF памяти Пруста он замечает: «...дабы точно следовать за извилами и колебаниями внутренней жизни человека, а также за бесконечными переменами его настроения, Пруст придумал эти свои восхитительные и небывалые фразы (которые столь мало ценят), их многочисленные подчиненные предложения, скобки, тире, бесчисленные уточнения и бесконечные многообразные сравнения меняют наше видение мира <...>», — и проводит аналогию между устройством фразы Пруста и динамической системой координат, введенной Эйнштейном для описания вселенной, кривизна которой в каждой точке различна: физик изобрел

ким математиком Германом Минковским в книге «Пространство и время» («Raum und Zeit», 1909) «пространство Минковского» построено на времени и пространстве не как отдельных сущностях, а как взаимосвязанных измерениях единого пространства-времени. Франковский, описывая пространство Пруста, где «время, пространство, воспоминания <...> взаимообусловлены», добавляет к системе Минковского измерение воспоминания [38, с. 105]²⁰. Вейдле же, отмечая аналитичность описаний Пруста («...он в сущности вообще не *описывает*, не очерчивает предмет, не обходит его кругом, но расчлняет его, чтобы него проникнуть. Только анализируя, он умеет изобразить»), предостерегает от распространенного сравнения Пруста с Эйнштейном и Бергсоном, утверждая, что художественное мышление Пруста, в отличие от научного, «не разлагает, а воссоздает, животворит, а не умерщвляет. <...>. Когда он показывает нам, как ничтожное вкусовое ощущение может оживить огромный комплекс потерянных воспоминаний, нас поражает, нам кажется открытием не голое указание на такую возможность, но передача всей атмосферы этого нечаянного воскрешения» [6, с. 63]. Франковский, переводчик Фрейда и Бергсона, в представлении о языке новейшей науки оказывается современнее Вейдле — и ближе к тому, что позже, в середине 1930-х, писала о Прусте Н.Я. Рыкова: говоря об «аналитичности» прустовского импрессионизма, его стремлении не «показать», а объяснить, проанализировать механизм воспоминания и чувств, ради чего «непосредственное ощущение внешнего мира разлагается на составные части», Рыкова видит в этом близость французского писателя к Бергсону не только идейную, но и «в самом методе письма: работы Бергсона большей частью представляют собой не столько истолкование, сколько описание определенных состояний, причем желая давать нечто общеобязательное, научное, Бергсон с большим искусством “рационально” говорит об интуитивном, бессознательном, даже мистическом. Так же точно поступает и Пруст <...>» [31]; ср.: [32, с. 283–314]. Рыкова отмечает «наукообразное» построение стиля французского писателя, «“умный”, рассуждающий, аналитический» характер его речи — то, как «говорящая о подсознательных

так называемую систему координат «моллюска» или «осьминога», оси которой не являются ни прямыми, ни искривленными, но постоянно двигаются во всех направлениях, извиваясь, наподобие щупалец осьминога [51, р. 211].

²⁰ Франковский, вероятно, читал труд Минковского, когда он только вышел порусски в 1911 г. (сразу в двух переводах, в Петербурге и Казани); мог вспомнить его, когда переводил в 1923 г. «Длительность и одновременность» Бергсона, где упоминается теория Минковского, и, возможно, в те же годы в кругу Бахтина, учитывая явное сходство «пространства-времени» Минковского с идеей «хронотопа».

часто переживаниях, о самых иррациональных душевных движениях фраза строится нарочито рассудочно, в ней перечисляются причины, вызвавшие то или иное событие психической жизни, она изобилует рассчитанными на сугубую точность “рассудочными” сравнениями, зачастую привлекаемыми из области точных и естественных наук» [32, с. 296–300]. Примеры из Пруста она приводит в переводе Франковского как адекватно отражающем эти качества оригинала.

Восходящее к Курциусу сходство представлений Вейдле и Франковского о стиле Пруста проявилось и в том, что все трое выделили как особенно важный для понимания Пруста один и тот же фрагмент из первой книги «В поисках за утраченным временем» — воспоминание Марселя о детском впечатлении от увиденных из движущегося экипажа колоколен Мартенвильской церкви, которое он тогда же, сообщает Пруст, записал в дневнике. «Его первый опыт как писателя, — восклицает Курциус, — был связан с фиксацией не мыслей, а вечернего пейзажа с церковными башнями! Это само по себе очень характерно», зрелище освещенных солнцем мартенвильских куполов раскрывает в них некую тайну, которая облекается в слова, что возвышает радость до степени экстаза (Rausch) [45]. Эту же мысль повторяет Вейдле: именно здесь яснее всего представлена основная черта мировосприятия Пруста — стремление «проникнуть за предстоящий ему готовый и видимый облик, чтобы там, за ним, найти ту более глубокую реальность, ту правду вещи, которую мы называем искусством»:

«Констатируя, осознавая форму их завершения (т. е. колоколен Мартэнвильской церкви), перемещение их линий, освещенность солнцем их поверхности, я чувствовал, что еще не дохожу до самой глубины моего впечатления, что есть еще что-то за этим движением, за этим светом, что-то, что как будто сразу и заключается в них и в них исчезает». — И вот, хотя бы на мгновение и частично, завеса раскрывается, приходит мысль, которой только что не было и которая выразится наконец в освобождающем слове. То, что теперь найдено, это не копия природы, это ее живой эквивалент [6, с. 62].

Для Франковского этот пассаж Пруста интересен тем же: в нем «отчетливо выражены не только особенности прустовского стиля и его манеры наблюдения, но также основной мотив его художественного творчества: возможно точное запечатление тех моментов восприятия, во время которых художник ощутил радость — радость от того, что ему открылась, проглянула сквозь лопнувшую вдруг оболочку,

некая интимная сущность вещи. Читая произведение Пруста, мы убеждаемся, что в нем действительно запечатлены с изумительной, с невероятной точностью те драгоценные, еле уловимые мгновения, когда перед нами обнажается подлинное существо предметов и людей <...>» [38, с. 99–100].

Вейдле в приведенной цитате не только выделил описание шпилей Мартенвильской церкви как особенно важное для понимания художественного мира Пруста, но и перевел фрагмент из него (конечно, собственно переводческой задачи Вейдле тут не ставил, однако все же можно предположить, что способ перевода адекватен представлению критика о стиле Пруста):

В.В. Вейдле

А.А. Франковский

<p>En constatant, en notant la forme de leur flèche, le déplacement de leurs lignes, l'ensoleillement de leur surface, je sentais que je n'allais pas au bout de mon impression, que quelque chose était derrière ce mouvement, derrière cette clarté, quelque chose qu'il semblaient contenir et dérober à la fois.</p>	<p>Констатируя, осознавая форму их завершения <...>, перемещения их линий, их освещенность солнцем их поверхности, я чувствовал, что есть что-то за этим движением, за этим светом, что-то, что как будто сразу и заключается в них и в них исчезает.</p>	<p>Наблюдая и запечатлевая в сознании их острокопечную форму, изменение очертаний, освещенную солнцем их поверхность, я чувствовал, что этим впечатление мое не исчерпывается, что за движением линий и освещенностью поверхностей есть еще что-то, что-то такое, что они одновременно как бы и содержат и прячут в себе.</p>
--	---	---

Перевод Вейдле свидетельствует о том, что Пруста можно переводить на русский буквально, при этом не нарушая законов русского языка: «en constatant, en notant» — «констатируя, осознавая», «derrière ce mouvement, derrière cette clarté» — «за этим движением, за этим светом», «que quelque» — «что <...> что-то». Вейдле сохраняет наукообразный, геометризованный характер образов Пруста «la forme de leur flèche, le déplacement de leurs lignes» — «форму их завершения, перемещение их линий», и кананс «ils semblaient contenir et dérober à la fois» — «и заключается в них и в них исчезает». По наблюдению Майкла Вуда, французский язык Пруста вполне переводим потому, что «он в такой значительной степени базируется на поддающихся воспроизводству элементах, как продуманная

аргументация, логические парадоксы, неожиданные сравнения, безупречная и при этом эластичная грамматика. Ирония Пруста, например, концептуальна и нарративна, а не интонационна — тогда как у многих английских и немецких писателей ирония есть исключительно функция интонации» [52, с. 235–236]. Перевод Вейдле позволяет предположить, что необходимые грамматические и лексические ресурсы для точной передачи этих качеств прустовского стиля есть и в русском языке.

По сравнению с переводом Вейдле версия Франковского далека от установки на буквальную точность, в ней прежде всего утрачен лаконизм оригинала: «en constatant, en notant» — «наблюдая и запечатлевая в сознании»; «derrière ce mouvement, derrière cette clarté» — «за движением линий и освещенностью поверхностей» (утрачен повтор «derrière», краткое «clarté» переведено громоздким «освещенность поверхностей»); «que quelque» — «есть еще что-то, что-то такое» (речь Пруста по-русски приобретает заикающийся приблизительный характер, ей несвойственный); оригинальные образы «la forme de leur flèche, le déplacement de leurs lignes» нормализованы: «остроконечную форму, изменение их очертаний»; переводя заключительное «à la fois» тяжеловесным «одновременно», Франковский точно передал смысл, но потерял падающий музыкальный рисунок каданса: «они одновременно как бы и содержат и прячут в себе».

Однако если сравнить перевод Франковского с помещенными в том же номере «Современного Запада», что и статья Вейдле, фрагментами из первой книги Пруста в переводе М.Н. Рыжкиной, ученицы студии М.Л. Лозинского, то мы, напротив, увидим у Франковского все те черты, которые только что отметили в переводе Вейдле²¹:

²¹ Далее перевод Рыжкиной цит. по: URL: https://vsemirka-doc.ru/images/Sovrememmiy_zapad/IMG_0000001_0003.pdf (дата обращения: 10.02.2024). Переводы Франковского из Пруста, если не указано иное, по: URL: http://az.lib.ru/p/prust_m/ (дата обращения: 10.02.2024).

	<i>А.А. Франковский</i>	<i>М.Н. Рыжкина</i>
...le malade, qui a été obligé de partir en voyage et a dû coucher dans un hôtel inconnu, réveillé par une crise...	...больной, который должен был отправиться в путешествие и которому пришлось слечь в незнакомой гостинице, разбуженный кризисом...	...разбуженный припадком больной, которому пришлось на пути заночевать в незнакомой гостинице...
...à me devenir inintelligible	...начала становилась мне непонятной	...становилась смутной

В приведенных примерах Франковский делает все то же, что Вейдле: сохраняет по-русски расчлененную структуру французской фразы (Рыжкина ее модифицирует и упрощает); использует галлицизм «кризис» (у Рыжкиной — «припадок»); воспроизводит интеллектуальную лексику: «непонятной» (у Рыжкиной «смутной»). Можно предположить, что Франковский, вырабатывая свой способ перевода Пруста, шел через эмуляцию перевода Рыжкиной, вообще сделанного с безусловной установкой на точность, в сторону буквализма Вейдле. Замечательная статья Вейдле о Прусте в советской литературной критике не упоминалась (Вейдле в том же 1924 г. эмигрировал), так что переводы Франковского остались здесь почти единственным продолжением этой, восходящей к Курциусу, линии понимания Пруста.

В мастерской переводчика-философа

Франковский, в силу особенностей своего умственного опыта, увидел Пруста с его новой для русской литературы аналитической, интеллектуальной стороны и соответственно его переводил. О доминировании в переводе Франковского «смыслового» над «стилистическим» свидетельствуют сохранившиеся в его архиве подготовительные материалы, отличные от тех, что мы предполагаем найти у переводчика художественной литературы.

Наименее интересны у Франковского черновики переводов: они написаны отчетливым почерком с редкими исправлениями, которые носят самый поверхностный характер. Например, в описании болезни бабушки в «Германте»: «мучилась» вместо «страдала», «растерзает» вместо «сожрет», «но она жаловалась только слабыми стонами» вместо «но она не жаловалась, а только слабо стонала», «спорили» вместо «вступали в спор». Судя по тому, что Франковский

в некоторых местах подряд пишет и зачеркивает несколько вариантов перевода отдельных слов и выражений: «Ноздри его будут все время все время будут ~~принюхиваться~~ тревожно ~~принюхслушиваться~~ к запаху, который, казалось бы, ему ~~бы не следовало вдыхать~~ *не надо было стараться пытаться не вдыхать* почувствовать, и *но* который он будет пробовать при каждом вдыхании при каждом выдыхании будет пробовать точнее пригнать, при помощи более точного распознавания *точнее распознать и таким образом приблизить* к болезненно потревоженному своему обонянию»²², — перед нами не чистовая рукопись, а черновик, но с малым объемом правки, т. е. написанный сразу почти набело. Конечно, можно предположить, что не сохранились более ранние черновики, где правки было существенно больше, однако, во всяком случае, правка тут ничего принципиально не меняет — приходится предположить, что сам подход к переводу был заранее продуман и принят.

О характере этого базового подхода позволяют судить сохранившиеся в архиве своеобразные рабочие материалы — конспекты или, как Франковский сам определил их, «анализ» романов Пруста: Франковский законспектировал как переведенные им романы («Германт», «Пленница»), так и нет («Под сенью девушек в цвету», «Обретенное время») (см. Приложения к настоящей статье)²³. Степень подробности — вернее, сжатости — изложения оригинального текста несколько различна. Так, в конспекте «Германта» до десятка страниц оригинала часто передается одной фразой, например: «Игра Бермы — теперь наконец осмыслена» — ср.: [28, с. 74–82]; «О шумах, их локализации, заглушение» — ср.: [28, с. 106–109]. В более редких случаях конспект приближается по объему к переводу:

²² Здесь и далее мы воспроизводим зачеркивания Франковского, а вписанное им сверху даем курсивом. Ср. в оригинале: «Ses narines ne cesseront de renifler anxieusement l'odeur qu'il devrait, semble-t-il, essayer de ne pas sentir et qu'il cherchera chaque fois à faire adhérer, par une connaissance plus exacte, à son odorat incommode».

²³ Конспект романа «Под сенью девушек в цвету» записан Франковским мелким отчетливым почерком в отдельной тетрадке ученического формата на 26 страницах. Далее следует более краткий конспект «Германта»: из двух частей книги изложены первая часть и половина второй, все уместилось на 9 тетрадных листах. На 16 отдельных листах форматом больше А4 подробно законспектирована «Пленница» (конец первой главы и половина второй); из последнего тома книги, «Обретенное время», на 7 листах увеличенного формата кратко пересказана только первая глава второй части второго тома. В конспектах Франковского проставлены номера страниц по французскому изданию «A la recherche du temps perdu» (Paris. Editions de la Nouvelle Revue Française, 1920–1927), в цитатах в тексте статьи мы их снимаем без оговорок, в Приложении они воспроизведены.

Конспект

...самый мелкий факт является только знаком идеи, которую надо вскрыть; в результате целое, столь же продуманное во всех своих частях, как любая наука или любое искусство.

...сражение в уме генерала калькируется на какую-нибудь знаменитую битву...

... впечатление, будто вырезали часть груди и заменили эквивалентной частью страдания...

Перевод

...самые мелкие факты, самые ничтожные события, являются только знаками некоторой идеи, которую надо вскрыть и под которой часто таятся другие идеи, как на палимпсесте. В результате вы имеете столь же продуманное во всех своих частях целое, как любая наука или любое искусство, и столь же удовлетворяющее наш ум.

...военные операции имеют не только непосредственную цель, но обыкновенно калькируются в уме генерала, руководящего кампанией, на более старые сражения...

...казалось, будто часть моей грудной клетки вырезана искусным анатомом, удалена и заменена равной частью нематериального страдания, эквивалентом тоски и любви...

Самый частый случай — когда одна страница оригинального французского текста пересказывается в нескольких коротких предложениях:

Конспект

Смутный час смерти вдруг приобретает определенность, когда он приобретает конкретные очертания.

Перевод

Мы часто говорим о неизвестности часа смерти, но, когда мы это говорим, мы представляем себе этот час расположенным где-то далеко в пространстве, мы не думаем, чтобы он находился в каком-нибудь отношении к уже начавшемуся дню и мог означать, что смерть — или ее первая хватка, после которой она нас уже не выпустит, — может случиться сегодня же после полудня, в этот так хорошо известный период времени, каждый час которого нами заранее распределен. Мы считаем необходимым сделать

прогулку, чтобы запастись на месяц порцией свежего воздуха, мы колебались относительно выбора пальто и фиакра, мы в фиакре, день весь целиком перед нами, короткий, так как мы желаем вернуться во-время, чтобы принять нашу приятельницу; нам хочется, чтобы и завтра была такая же хорошая погода; мы и не подозреваем, что смерть, совершавшая свой путь в нас где-то в другой плоскости, обьятая непроницаемой тьмой, выбрала именно этот день, чтобы выйти на сцену через несколько минут, почти в то самое мгновение, когда экипаж подъедет к Елисейским Полям. Может быть тот, кто думает обыкновенно с ужасом о таком из ряда вон выходящем явлении, как смерть, найдет нечто успокоительное в подобного рода смерти — в подобного рода первом соприкосновении со смертью, — потому что она появляется в знакомом, привычном и будничном облике. Ей предшествовал хороший завтрак и небольшая прогулка, которую делают люди, хорошо себя чувствующие. Возвращение в открытом экипаже переплетается с ее первой хваткой; как ни плохо было состояние бабушки, все же несколько человек могли бы сказать, что в шесть часов, когда мы возвращались с Елисейских Полей, они поклонились бабушке, проезжавшей в открытом экипаже, и что погода была великолепная. Легранден, направлявшийся к площади Согласия, снял перед нами шляпу и остановился с удивленным видом. Я еще не оторвался от жизни и потому спросил бабушку, ответила ли она ему, напомнив ей, как он обидчив. Бабушка, найдя меня, вероятно, крайне легкомысленным, подняла руку в воздух, как бы желая сказать: «К чему все это? Это не имеет никакого значения».

Поклон Леграндена
бабушке.

Да, прохожие могли бы сказать несколько минут назад, когда я искал фиакр, что бабушка сидела на скамейке, на авеню Габриэль, что немного спустя она проехала в открытом экипаже. Но было ли это правда? Скамейка, для того чтобы стоять на аллее — хотя и она подчинена некото-

Сколько усилий требуется больному, чтобы сидеть прямо.

Бабушка, сидевшая на подушках экипажа, низвергалась в пропасть.

рым условиям равновесия — не нуждается во внутренней энергии. Но чтобы живое существо было устойчиво, даже сидя на скамейке или в экипаже, от него требуется напряжение сил, которых мы обыкновенно не воспринимаем, как не воспринимаем (оттого что оно действует во всех направлениях) атмосферного давления. Может быть, если бы в нас создали пустоту и предоставили нам в таком виде подвергнуться давлению воздуха, мы бы почувствовали в течение мгновения, предшествующего нашей гибели, страшную тяжесть, которой ничто бы уже не парализовало. Точно так же, когда в нас отверзаются бездны болезни и смерти и когда мы уже ничего не можем противопоставить натиску, с которым мир и наше собственное тело бросаются на нас, — тогда выносить даже нажим наших мускулов, даже озноб, пожирающий наши внутренности, — тогда даже держаться неподвижно в положении, которое мы считаем обыкновенно чисто пассивным, мы можем, если хотим, чтобы голова наша не клонилась и взгляд оставался спокойным, только ценой затраты жизненной энергии, ценой изнурительной борьбы.

И если Легранден смотрел на нас с удивленным видом, то оттого, что ему, как и всем, кто проходил тогда по улице, бабушка, как будто сидевшая в фиакре, показалась тонувшей, скользившей в пропасть и отчаянно хватавшейся за подушки, которые с большим трудом удерживали ее низвергавшееся тело, растрепанные волосы, блуждающий взгляд, неспособный противостоять натиску образов, которые уже не запечатлевались на ее зрачках. Бабушка показала Леграндену, хотя она находилась рядом со мной, погруженной в тот неведомый мир, откуда на нее уже обрушились удары; ведь это их следы носила она, когда я увидел на Елисейских Полях ее шляпу, лицо и пальто, измятые рукой невидимого ангела, с которым она выдержала борьбу. Потом я подумал, что постигший бабушку удар

Болезни, поселяющиеся в нас,
шаг которых мы слышим.

едва ли особенно ее удивил, что, пожалуй даже, она его задолго предвидела, предвосхищала в своих мыслях. Конечно, она не знала, когда придет этот роковой момент, была похожа на любовников, которых сомнение того же порядка переносит от безрассудных надежд к необоснованным подозрениям насчет верности их возлюбленной. Но редко бывает, чтобы серьезные болезни, вроде той, что открыто постигла, наконец, бабушку, не выбирали себе жилища в больном задолго до того, как они его сразят, а поселившись, не заводили с ним вскоре знакомства, подобно общительному соседу или квартиранту. Это — страшный знакомец, не столько благодаря страданиям, которые он причиняет, сколько благодаря новизне окончательных ограничений, накладываемых им на жизнь. В этом случае мы видим себя умирающими не в самое мгновение смерти, но за несколько месяцев, иногда за несколько лет до этого, когда отвратительный гость поселялся в нас. Больная знакомится с непрошенным жильцом, слыша, как он расхаживает в ее мозгу. Правда, в лицо она его не знает, но на основании правильно повторявшихся шумов, которые она слышит, она заключает о его привычках. Кто он? Злоумышленник? Однажды утром она его больше не слышит. Он уехал. О, если бы навсегда! Вечером он возвращается. Какие у него намерения? Врач, подвергнутый допросу, как обожаемая любовница, отвечает клятвами, которым мы в иные дни верим, а в иные подвергаем их сомнению. Впрочем, врач играет, пожалуй, не столько роль любовницы, сколько роль допрашиваемых слуг. Они только третьи лица. Кого мы на самом деле допытываем, кого мы подозреваем в том, что она сию минуту готова нас предать, так это самое жизнь, и хотя мы уже не чувствуем ее прежней, мы еще верим в нее, мы пребываем, во всяком случае, в сомнении вплоть до дня, когда она нас, наконец, покидает.

Несмотря на разную степень сжатости изложения, метод его один: Франковский вылущивает из текста Пруста его смысловой каркас, логику развития повествовательной мысли, т. е. конспектирует художественный текст так, как конспектировал философские труды²⁴. Развернутые сравнения Пруста, которым, как механизму достижения точности, Франковский вообще придает большое значение (см. об этом далее), он в конспектах радикально сокращает, опуская все художественные подробности, например: «Он (Эльстир. — М.Б.) говорит о красочности ипподромов, морских состязаний, сравнивает их с празднествами в Венеции на картинах Карпаччо, Веронезе. <...> Сравнивает бальбекский собор с глыбой скал и говорит, что в Кренье нашел глыбу, похожую на собор. Морской этюд Эльстира, на котром изображено море у Кренье в знойный день, превращенное в белесоватый пар, заставляет рассказчика забыть все его прежние мечты о морской стихии в Бальбеке». Иногда, дойдя в конспекте до сравнения, Франковский бросает его в самом начале и не пересказывает: «Они подобны пенсильванским розам на обрыве, в просветах между которыми, на черте горизонта движется пароход — медленно — так что бабочка...»²⁵.

При этом конспект в основном состоит из формулировок, которые потом перенесены в перевод, что позволяет отчасти понять, как создавались эти формулировки: они представляют собой прежде всего не стилистическое решение, а результат максимально точной и экономной передачи смысла. В рамках конспекта они в этом отношении однородны с формулировками другого рода, как, например, подчеркнутая Франковским фраза «Все

²⁴ В архиве Франковского сохранились конспекты работ и лекций по философии А.И. Введенского, А.О. Маковельского, Н.О. Лосского, «Материи и памяти» А. Бергсона, «Исследования аксиоматики значения» Т. Лессинга, «Идеи государства» А. Мишеля, «Основ психологии» Г. Мюнстерберга, «Оснований эпистемологии и логики» В. Шuppe, «Границ естественно-научного образования понятий» Г. Риккерта, «Оправдания добра» Вл. Соловьева, «Исследования человеческого разума» Д. Юма (современный перевод заглавия: «Опыт о человеческом разуме»); составленная им «Схема сочинения Беркли “Трактат о началах человеческого знания” (в тезисах)».

²⁵ Ср. этот пассаж из «Под сенью девушек в цвету» в переводе А.В. Федорова: «...точно кустик пенсильванских роз, которые служат украшением сада над крутым прибрежным склоном и являются точками на пути парохода, так медленно скользящего по голубой горизонтальной черте, которая тянется от одного стебля к другому, что ленивая бабочка, засидевшаяся в венчике одной из роз, которую давно уже миновал корабль, сможет долететь до другой розы прежде, чем судно поравняется с ним, даже если дождется того мгновения, когда всего одна крупница лазури будет отделять нос корабля от крайних лепестков цветка, к которому он направляется».

может быть транспонировано на музыку», которая представляет собой не собственно переводческое решение (в переводе: «все может быть переложено на музыку» [29, с. 54]), как можно было бы предположить, имея в виду склонность Франковского к этому галлицизму (ср. в других местах: «транспонировка в любовь», «транспонировка глубины в стихию звука» и проч.), а сжатое даже относительно лаконичного французского оригинала изложение фразы «comme une traduction musicale <...> je me disais que tout peut se transposer <...>». Этой же цели экономной передачи смысла служат в конспекте оставленные без перевода фразы: «Ступеньки лестницы familières avant d'être connues» (в переводе: «близкие мне еще до знакомства с ними»), «Мертвый сон — sommeil du plomb» (в переводе: «такой сон называют свинцовым»), «Êtres en prison — то же, что и êtres en fuite» (в переводе: «ускользающие существа», «существа заточенные») и проч. — дело не в том, что они как-то особенно трудны для перевода, а в том, что французский оборот служит более близким путем к передаче смысла.

Сравнительная маловажность филологического ракурса в чтении Франковским Пруста проявляется и в том, что в конспектах он бессистемно чередует изложение от первого и третьего лица, то именуя повествователя «М.» (т. е. Марсель), «Пруст», «автор», «повествователь», «рассказчик», то принимая точку зрения повествующего «я» или используя безличные или обобщенно-личные обороты. Иногда первое и третье лицо (далее в цитате выделены нами жирным) чередуются в пределах одного фрагмента; тут же Франковский вставляет в скобках в текст Пруста собственные соображения (выделены нами курсивом²⁶; подчеркивания принадлежат Франковскому) — так он, понимая перевод как «критический мим» оригинала, соединяет смысловой конспект оригинала и комментариев к нему:

Этому созерцанию сущности вещей **Пруст** отныне решил предаться, *но как, каким способом?* Не возвращением, скажем, в Бальбек или в Венецию, ибо **я** давно уже знал, что реальные местности не

²⁶ Кроме того, некоторые приведенные в конспектах в скобках сюжетные параллели, важные для уяснения связности всей книги Пруста, повторения в ней тем, принадлежат Франковскому и отчасти использованы в неопубликованных (сохранившихся в архиве) примечаниях к «Пленнице»: «Такая любовь рождается минутами тревоги: (ср. Сван) предметы такой любви редко нравятся нам физически во всех отношениях. Минуты успокоения, — редко, несущественно. (Ср. лимонад у Одетты в *Сване*)», «По мн<ению> Франсуазы слова Альб<ертины> — сплошная ложь. Ревность Франсуазы (ср. ситуацию Фр<ансуа>за — Евлалия и Фр<ансуа>за — Аль<берти>на)».

только не таковы, какими их рисуют нам их имена, но и не таковы, какими их сохранило нам воспоминание. <...> драгоценный образ, который **я** пытался открыть теми же усилиями, которыми характеризуется припоминание, как если бы наши прекраснейшие мысли были подобны музыкальным мотивам, возвращающимся к нам, хотя мы их никогда не слышали, и **мы** пытаемся вслушаться в них, записать их (*ср. Толстой: удовольствие от музыки: мы вспоминаем то, чего никогда не было. Платонов ἀνάμνησις*). Итак, **я** не изменился, и остался таким же, каким был в Комбре <...>.

В целом можно сказать, что конспекты Франковского представляют собой сгущенный прототип его перевода:

<i>Конспект</i>	<i>Перевод</i>
Именно чувствительность служит <u>наводчиком</u> для резкости	... я не придавал никакого значения допущенной мной при этом резкости, так напоминавшей манеру моего отца, который всегда крайне резко объявлял нам о своих решениях, совсем не соответствовавших по своей важности возбужденному им в нас волнению. Вполне понятно поэтому, что он недоумевал, зачем мы расстраиваемся из-за таких пустяков, хотя на самом деле наше волнение бывало вызвано лишь резким тоном его голоса. Так как <...> эти самовластные порывы отца явились у меня придатком к чувствительной натуре, которой они так долго оставались чуждыми и даже в течение моего детства являлись для меня источником страданий, то моя чувствительность очень точно их осведомляла относительно наиболее уязвимых своих пунктов: нет лучшего наводчика, чем бывший вор или подданный государства, с которым идет война.
Комбрейская тоска, собравшаяся было в любви, снова, как в детстве, размывается по всем чувствам. <...>. Аль<берти>на ушла, но в свой	Не успокоение, приносимое мне поцелуем матери в Комбре, испытывал я возле Альбертины в такие вечера, но, напротив, тоску, посещавшую меня, когда мама небрежно желала мне покойной ночи и вовсе не поднималась в мою комнату, оттого ли, что она была сердита на меня, или же оттого, что ее удерживали гости. Тоска эта, — а не только ее транспонировка в любовь, — нет, сама эта тоска, которая одно время

последний поцелуй она не вложила себя. Отсюда комбрейская тоска. была кристаллизована в любви, которая отошла к ней всецело после обособления, разделения страстей, теперь как будто снова разлилась широкой волной, снова, как в детстве, стала недифференцированной, как если бы все мои чувства, трепетавшие от бессилия удержать Альбертину возле моей кровати одновременно и как любовницу, и как сестру, и как дочь, и даже как мать, в напутственном ко сну поцелуе которой я снова стал ощущать детскую потребность, начали собираться вместе, сливаться на преждевременном склоне моей жизни, которой по-видимому суждено было быть столь же короткой, как зимний день. Но если я испытывал детскую тоску, то перемена существа, которое было ее виновницей, различие чувства, которое оно мне внушало, наконец изменение моего собственного характера, совершенно не позволяли мне просить у Альбертины того успокоения, какое я когда-то получал от матери. <...> Но в такие вечера поцелуй ее, в котором сама она не присутствовала и который направлялся куда-то мимо, повергал меня в такую тоску, что, с трепещущим сердцем наблюдая, как она направляется к двери, я думал: «Если я хочу найти предлог, чтобы позвать ее, удержать; помириться с нею, то нужно спешить, ей остается только несколько шагов до двери, только два, только один, она поворачивает ручку; она отворяет, уже слишком поздно, она затворила дверь!» Все же, может быть, еще не слишком поздно. Как в Комбре, в те вечера, когда мама уходила, не успокоив меня поцелуем, я хотел броситься за Альбертиной, я чувствовал, что у меня не будет покоя, пока я не увижу ее, что это свидание принесет нечто огромное, чего до сих пор еще не было, и что — если мне не удастся совершенно одному избавиться от своей тоски, — я приобрету, вероятно, постыдную привычку ходить к Альбертине за подаванием.

Хитрость: зная,
как скоро
А<льбертина>
засыпает, М<арсель>
иногда укладывает
ее спать на свою
постель. Альбертина
во сне существо
цветущее, раститель-
ное, невинное.

Музыка помо-
гает погрузиться
в себя и открывать
в своей душе разно-
образие, которого
неспособна дать
жизнь. Разнообразие
двойное: 1) проник-
новение в каче-
ственную сущность
ощущений другого,
куда не позволяет
проникнуть любовь.
2) Разнообразие
в недрах самого
произведения (пер-
сонажи Вагнера).
Ощущение реаль-
ности оставляют не

Я мог брать ее голову, запрокидывать ее, прижи-
мать к губам, обвивать свою шею ее руками, а она все
спала, как часы, которые ни на мгновение не останав-
ливаются, как зверек, продолжающий жить, в какое бы
положение мы его ни ставили, как вьющееся растение,
вьюнок, пускающий ростки, какую бы подпору ему ни
придать. Лишь дыхание ее менялось от каждого моего
прикосновения, как если бы она была инструментом,
на котором я играл, извлекая то из одной, то из другой
его струны различные ноты. Ревность моя утихла, ибо
я чувствовал, что Альбертина стала существом дыша-
щим, и ничем другим, как об этом свидетельствовало
ритмическое дуновение, выражавшее чисто физиологи-
ческую функцию и в своей текучести не обладавшее ни
плотностью слова, ни плотностью молчания, вследствие
полного неведения зла; ее дыхание, исходившее скорее
из полого тростника, чем из человеческого существа,
было поистине райским, было для меня чистой ангель-
ской песнью, и в такие минуты я чувствовал Альбертину
отвлеченной не только от всего материального, но и от
всего духовного.

Музыка, очень отличная в этом отношении от
общества Альбертины, помогала мне погружаться
в себя, открывать в глубине своего существа новое:
разнообразие, которого напрасно искал я в жизни,
в путешествиях, но тоска по которому вызывалась этим
морем звуков, его озаренными волнами, замиравшими
возле меня. Разнообразие двойное. Как спектр делает
для нас наглядным состав света, гармония Вагнера, кра-
ска Эльстира позволяют нам познать ту качественную
сущность ощущений другого, куда любовь к другому
не дает нам проникнуть. Потом разнообразие в недрах
самого произведения, достигаемое единственным
способом, каким вообще может быть осуществлено
подлинное разнообразие: соединением различных
индивидуальностей. Если бездарный композитор,
воображая, будто он рисует оруженосца или рыцаря,
на самом деле заставляет их петь одну и ту же музы-
ку, то Вагнер, напротив, под каждое наименование
подставляет различную реальность, и каждый раз, как

только лейтмотивы, характеризующие сочиненных Вагнером персонажей, но и выражаемые ими различные впечатления от природы (пение птиц, свирель, охотничий рог), бережно вправленные им в оркестровую ткань.

появляется оруженосец, мы видим своеобразную фигуру, одновременно и сложную и простую, которая вписывается в звуковую необъятность радостным и феодальным сплетением линий. Отсюда полнота музыки, насыщенной множеством видов музыки, каждый из которых есть существо. Существо или впечатление, оставляемое в нас мимолетным состоянием природы. Даже то, что наиболее независимо от вызываемого ею чувства, сохраняет свою внешнюю резко определенную реальность; пение птицы, звуки охотничьего рога, мелодия, наигрываемая пастухом на свирели, вычерчивают на горизонте своеобразные звуковые силуэты. Конечно, Вагнер сближал их, ими пользовался, вплетал в оркестровую ткань, подчинял более высоким музыкальным идеям, но всегда бережно обращался с их первичной оригинальностью, как токарь с волокнами и особенностями обрабатываемого им дерева.

Метафора как инструмент достижения невозможной точности

Одним из главных способов, которым Пруст достигает точности, Франковский считал метафору:

Большая часть особенностей стиля Пруста диктуются желанием быть невозможно более точным; отсюда его любовь к метафорам, по поводу которых один английский критик очень удачно заметил: «Try to be precise, and you are bound to be metaphorical». Свои метафоры Пруст заимствует из самых разнообразных областей: из естественных наук, в особенности из ботаники и из медицины, в которых Пруст большой эрудит, из области искусств, особенно музыки. <...> (Интересно замечание самого Пруста по поводу Флобера: «Je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style») [38, с. 104].

Эта мысль, очевидная сейчас: «Метафорические отношения, основанные на аналогии <...>, явно образуют самое сердце его (Пруста. — М.Б.) эстетической теории и практики, равно как и его духовного опыта <...>» [16, с. 36], — была таковой в меньшей

степени в середине 1920-х, потому что исследователи уделяли преимущественное внимание биографии Пруста и психологизму его творчества, а не анализу его стиля²⁷. Франковский формулирует ее путем вкрапления в свой текст английской и французской цитат, как будто повторяя сказанное другими, однако — и тут снова проявляется его чуждость филологическому подходу — он заимствует яркие и нужные ему формулировки помимо контекста, в которых они использованы в источнике. «Один английский критик», т. е., как тут же сообщает Франковский, Джон Миддлтон Мерри, в процитированной монографии «Проблема стиля» («The Problem of Style», 1922) говорит о метафоре, но Пруста не упоминает²⁸. А в статьях о Прусте, в частности опубликованных в известных Франковскому сборниках «Hommage a Proust» (NRF, 1923) и «Marcel Proust, an English Tribute» (ed. C.K. Scott Moncrieff, London, 1923), Мерри не писал о его метафорах — критика интересовала в Прусте прежде всего новая чувствительность, психологическая тонкость, ирония, но не стиль, который, по словам Мерри, отличают «безусловная темнота, неуклюжая усложненность <...> язык, иногда искаженный до гротеска» (статья Мерри, впервые опублик. в «Quarterly Review» (July 1922), цит. по: [46, с. 197]). Что касается приведенной Франковским французской цитаты из эссе Пруста о Флобере — о важности метафоры — то она действительно, вероятно, релевантна для поэтики Пруста, однако не имеет отношения к основному содержанию этого эссе (Пруст продолжает ее так: «...у Флобера, возможно, нет ни одной красивой метафоры», — и далее характеризует стиль Флобера через иные его качества — «грамматическую красоту [une beauté grammaticale] <...>, не имеющую ничего общего с правильностью», «грамматические особенности, которые передают новый способ

²⁷ Вейдле, впрочем, отметил роль сравнений у Пруста: они «вживаются в предмет, мимируют его изнутри, повторяют его самую сокровенную мелодию и одновременно, благодаря глубине сопоставления и сплетению в нем разнородных чувственных качеств, они открывают нам не только индивидуальное сходство предметов, но и вмещающее их в себе единство сознания» [6, с. 68].

²⁸ Мерри пишет: «A metaphor is the result of the search for a precise epithet. It is no more ornamental than a man's Christian name. For most of the things whose quality a writer wishes to convey there are no precise epithets, simply because he is always engaged in discovering their qualities, and, like the chemist, has to invent the names for the elements he discovers. Moreover, I suppose, three-quarters of the epithets we have are old metaphors. Try to be precise, and you are bound to be metaphorical, you simply cannot help establishing affinities between all the provinces of the animate and inanimate world: for the volatile essence you are trying to fix is quality, and in that effort you will inevitably find yourself ransacking heaven and earth for a similitude. <...> so long, moreover, as we remember that metaphor is essential to precision of language, we shall not be tempted to abuse it. Where a metaphor adds nothing to the precision with which a thought is expressed, then it is unnecessary and to be sacrificed without compunction» [47, p. 83].

видения» [48]) и никак в нем не раскрывается (Пруст пишет лишь: «По причинам, изложение которых здесь заняло бы слишком много времени, я считаю, что одна только метафора может придать стилю своего рода вечность <...>» [48]).

Таким образом, Франковский, говоря о метафоре как инструменте достижения наивозможной точности у Пруста, под видом заемной высказывает, видимо, собственную мысль. Посмотрим, как он передает эту точность в переводе сравнений с явлениями из области искусства. Одним из ключевых элементов культурного «фона» прустовского искусства Франковский назвал Рёскина [38, с. 101], сам же был подготовлен к передаче визуальных экфрасисов своим опытом перевода «Основных понятий истории искусств» Вёльфлина — в русском издании «Academia», как и в немецком оригинале, книга Вёльфлина сопровождалась необходимыми репродукциями, хотя и черно-белыми, что безусловно требовало от переводчика полной адекватности вербального текста визуальному.

Кажется очевидным, что при переводе экфрасисов реально существующих картин переводчик должен «овладеть» изображением во всей его полноте и точности. Однако Константин Локс, цитируя один экфрасис в переводе Франковского, приводит его как пример того, что отдельные места этого перевода «до того чудовищны и бессмысленны, что заставляют заподозрить самое элементарное незнание языка: “Он, казалось, принадлежал к исчезнувшей расе, — а может быть и вовсе нигде не существовавшей, кроме запрестольного образа в Сан-Зено и фресок в капелле Эрмитании, где Сван познакомился с нею и где она (?) и до сих пор еще о чем-то грезит — происшедшей от оплодотворения античной статуи каким-нибудь падуанским натурщиком Мантеньи или саксонцем Альбрехта Дюрера” <...>» [20]. Обратимся к тексту:

А.А. Франковский

Н.М. Любимов

A quelques pas, un grand gaillard en livrée rêvait, immobile, sculptural, inutile, comme ce guerrier purement décoratif qu'on voit dans les tableaux les plus tumultueux de Mantegna, songer, appuyé sur son bouclier, tandis-

В нескольких шагах стоял в мечтательной позе статный детина, неподвижный, скульптурный, ненужный, как тот чисто декоративный воин, которого можно видеть на изображающих крайнее смятение карти-

Поодаль о чем-то мечтал здоровенный детина в ливрее, неподвижный, скульптурный, ненужный, напоминавший чисто декоративного воина на одной из самых бурных картин Мантеньи,

qu'on se précipite et qu'ons'égorge à côté de lui; détaché du groupe de ses camarades qui s'empressaient autour de Swann, il semblait aussi résolu à se désintéresser de cette scène, qu'il suivait vaguement de ses yeux glauques et cruels, que siç'eûtété le massacre des Innocents ou le martyr de saint Jacques.

Il semblait précisément appartenir à cette race disparue — ou qui peut-être n'exista jamais que dans le retable de San Zeno et les fresques des Eremitani où Swann l'avait approchée et où elle rêve encore — issue de la fécondation d'une statue antique par quelque modèle padouan du Maître ou quelque saxon d'Albert Dürer.

нах Мантеньи; опершись на щит, воин этот мечтает о чем-то, между тем как рядом идет горячая схватка, кровавая сеча; оторванный от группы своих товарищей, теснившихся вокруг Свана, одинокий лакей решил, казалось, остаться столь же безучастным к этой сцене, на которую он рассеянно взирал своими жестокими зелеными глазами, как если бы он видел избивание младенцев или мучение святого Иакова. Он, казалось, принадлежал к исчезнувшей расе — а может быть, и вовсе нигде не существовавшей, кроме запрестольного образа в Сан-Зено и фресок в капелле Эремитани, где Сван познакомился с нею и где она и до сих пор о чем-то грезит, — происшедшей от оплодотворения античной статуи каким-нибудь падуанским натурщиком Мантеньи или саксонцем Альбрехта Дюрера

здумчиво опершегося на щит, между тем как тут же, рядом, все сшибаются и рубят друг друга; стоя в стороне от своих товарищей, теснившихся вокруг Свана, лакей, казалось, решил остаться столь же безучастным к этой сцене, на которой он остановил отсутствующий взгляд своих зеленых жестоких глаз, как если бы он смотрел на избивание младенцев или на усекновение главы апостола Иакова. Казалось, он принадлежал к расе исчезнувшей, — а быть может, и вообще не существовавшей нигде, кроме запрестольного образа в Сан-Джено и фресок в Эремитани, где Сван впервые приблизился к ней и где она все еще о чем-то мечтает, — происшедшей от оплодотворения античной статуи каким-нибудь натурщиком падуанского Мазстро или саксонцем Альбрехта Дюрера.

Сравнение с оригиналом показывает, что упреки Локса в «бессмысленности» и непонятно к чему относящемуся местоимению «она» (на самом деле, к «исчезнувшей расе») произвольны и безосновательны: и Франковский, и Любимов практически одинаково передают тут характерно сложное строение фразы Пруста. Упрек Локса в «бессмысленности» можно зато

в полной мере отнести к переводу этого экфрасиса Любимовым. «Мученичество (у Франковского «мучение») святого Иакова» («Le martyre de saint Jacques») Любимов переводит как «усекновение главы апостола Иакова», что разительно ошибочно: во-первых, в православной традиции формула «усекновение головы» применяется к Иоанну Предтече, во-вторых, святой мученик Иаков, или Иаков Персиянин, конечно, не входил в число апостолов. Кроме того, у Пруста упоминание мученичества святого Иакова сделано в контексте творчества Андреа Мантеньи, т. е. вероятно отсылает к вполне определенному изображению — одноименной фреске Мантеньи, находившейся в упомянутой в этом же пассаже церкви Эремитани в Падуе (Любимов, переводя «фресок в Эремитании», видимо принимает название церкви «*chiesa degli Eremitani*», т. е. «церковь братьев-отшельников», за название населенного пункта), где святому Иакову голову не отсекают, а разбивают молотком, поэтому говорить об «усекновении» головы тут никак нельзя.

«Мученичество святого Иакова» Мантеньи из церкви Эремитани упомянуто Прустом вероятно еще и потому, что в нем на заднем плане есть фигура, с которой Пруст сравнивает виденного Сваном слугу: стоящий «в мечтательной позе» «неподвижный, скульптурный, ненужный» «чисто декоративный» воин — это часто встречающаяся на картинах Мантеньи фигура юноши, изображенная в духе античной скульптуры, но в облачении солдата, которая стоит со странно отрешенной праздностью, положив руку на бедро или опираясь на копьё²⁹ (на фреске, о которой идет речь, имеется группа из трех таких мужских фигур — из-за утрат красочного слоя отчетливо видна одна, в золотистых латах). Видимо, именно чтобы позволить читателю легче опознать эту фигуру, Франковский переводит «*têvait*» Пруста не буквально, как Любимов: «о чем-то мечтаю», а оборотом, передающим пластику изобразительного референта: «в мечтательной позе».

Пруст, впрочем, особенно говорит об одном определенном изображении работы Мантеньи из тех, на которых присутствует фигура юного воина в мечтательной позе: «*dans les tableaux les plus tumultueux de Mantegna*», — что Франковский переводит как: «на изображающих крайнее смятение картинах Мантеньи», а Любимов: «на одной из самых бурных картин Мантеньи». Мантенью, конечно, никак нельзя назвать мастером «бурных»

²⁹ Тому, как Мантенья в своей живописи подражал античной скульптуре, в основном посвящено написанное Джорджо Вазари его «Жизнеописание», на которое, вероятно, ориентировался Пруст и которое очевидно читал Франковский.

картин — он изображал в основном статичные религиозные сцены и портреты (относительно «бурным» можно назвать, пожалуй, только аллегорическое «Торжество добродетели над пороком», но на этой картине нет стоящего в мечтательной позе воина). Знаменитое исключение, которое, вероятно, имеет в виду Пруст, — это серия картонов «Триумфы Цезаря», единственная в творческом наследии Мантеньи серия картин, которую всю целиком можно описать как «*plus tumultueux*». Выбранный Франковским вариант перевода «на изображающих крайнее смятение картинах Мантеньи» дает читателю возможность предположить, что речь идет о серии однородных картин — перевод Любимова создает ложное впечатление, будто Мантенья вообще писал «бурные» картины, среди которых имеется одна особенно бурная. В серии «Триумфы Цезаря» действительно есть один картон, где на переднем плане стоит этот характерный для Мантеньи праздный воин. Описание Прустом происходящего вокруг этого воина, до странности лишённое конкретики и обобщенное: «*tandis qu'on se précipite et qu'ons'égorge à côté de lui*» — Франковский деконкретизирует тем, что прибегает к условным архаичным формулам: «горячая схватка, кровавая сеча». Дело в том, что на картине Мантеньи нет никакой актуально происходящей битвы, но все полотно представляет собой изображение смятения в момент триумфа, нагромождение аллегорий победы: копий, мечей, лат, топоров, пики с насаженным на нее четвертованным трупом и проч. Любимов, придав описанию отсутствующую в оригинале конкретность действия: «все сшибаются и рубят друг друга» — искажил описание картины до неузнаваемости.

По точной формулировке Дашевского, перевод Любимова «говорил — “никакой Франции нет; и на русском языке никакого умного разговора тоже нет; а есть только детские воспоминания и тома русской классики, на вневременной язык которой мы и переводим такую же вневременную всемирную литературу, от Рабле до Пруста, проецируя одну книжную мнимость на другую”» [14]. Можно добавить, что перевод Любимова, превративший экфрасис картин Андреа Мантеньи, который у Пруста служит достижению точности сравнения, в псевдо-культурную орнаментальную болтовню, также говорил: никакой Италии нет, советскому читателю никогда не увидеть картины Мантеньи (однако Франковский, никогда не бывавший за границей, смог, видимо, в Ленинграде конца 1920-х гг. найти все необходимые репродукции). Тогда как перевод Франковского был редким для советского читателя прозрачным окошком, позволявшим увидеть неискаженный кусочек европейской культуры.

Современность

Дашевский отметил еще одно важное качество «умной дикции» Пруста в переводе Франковского — ее современность:

...интонация сухого, резкого, острого ума была даже усилена по сравнению с оригиналом — это была уже не довоенная, до 1913 года, интонация речи, располагающей временем и чужим вниманием, сколько послевоенная, после 1918 — более быстрая, более парадоксальная, более циничная, более опустошенная интонация, отзвуки которой мы слышим и у тогдашних русских умников — саркастического Шпета или Соллертинского и, например, в стихах Брехта. Этот перевод говорил: «Читатель и изображенная реальность — части единого мира, одного времени; интонация мысли едина поверх языков и сквозь языки; эта книга о нас — о современной душе». Это был перевод во всех смыслах современный [14].

Конечно, понятие «современности» можно применить и к переводу Любимова, в котором «интонация умной беседы совершенно заглохла; кристаллическая структура прустовской фразы атрофировалась — и получился вязкий текст, который нельзя прочесть вслух, не сбив дыхания. Все заполнила “литература” — ее особенные, книжные, глухие к реальной речи элементы — повествование, описание, псевдонародное просторечие и псевдосветский жаргон. В переводе как будто слышно и то, что Любимов никогда не был за границей, и то, что он с презрением и отвращением смотрел на современную ему советскую действительность, включая и все ее умные разговоры. <...> Этот был перевод вневременной — со всей той аморфностью и духотой, к которым обычно приводит вневременность» [14]. Перевод Любимова современен безвременно советского застоя с его культом классической русской литературы, лишенной в интерпретациях той эпохи остроты, актуальности, подлинной, не вульгарно-социологической историчности, он воплощает тогдашнюю безнадежную отделенность не только от европейской культурной современности, но и вообще от самого понятия «современности».

Однако перевод Любимова не имеет никакого значения для судьбы оригинала, тогда как перевод Франковского современен в более широком и важном смысле: он современен эпохе послевоенной европейской славы Пруста и при этом принадлежит к тому короткому периоду в советской культуре, когда, при всех оговорках, она была интеллектуально современна европейской

культуре, говорила с ней на одном языке новой философии, Фрейда, Бергсона, Пруста. Свойственная переводу Франковского «более сухая», чем в оригинале, «послевоенная», по определению Дашевского, интонация соотносится, естественно, не с той эпохой, когда Пруст начал писать свой роман и когда вышел его первый, не замеченной критикой, том (1913 год) — «ведь перевод, — как заметил Беньямин, — рождается позже оригинала <...> значительные произведения никогда не находят избранных переводчиков в эпоху своего появления на свет» [3] — а с той эпохой, когда, после войны, Пруст, прочитанный в новом контексте, который составляли и Фрейд, и Бергсон, стал важен для европейского читателя.

Майкл Вуд, характеризуя сделанные в те же годы переводы Пруста на английский Чарльзом Скотт Монкрефом³⁰ и на немецкий Вальтером Беньямином совместно с Францем Хесселем³¹, замечает, что сравнение переводов имеет смысл не для того, чтобы выяснить, какой перевод «лучше» или «точнее» (конечно, вынося за скобки явные и / или намеренные ошибки и искажения), а чтобы — исходя, вслед за Беньямином, из того, что оригинальный текст не неподвижен, он изменяется во времени, читатели, переводчики вписывают в него свои личные истории, он соединяется с духом принимающей культуры, — описать создающиеся таким образом новые контексты [52, с. 231]. Скотт Монкреф, как отмечает Майкл Вуд, позволяя себе в переводе разные изящные вариации, например, переводя повторяемое Прустом «disait» как «remarked», «began», «murmured», «assured them», и давая, по словам критиков, «пурпур и золото» там, где стиль Пруста «совершенно лишен манерности, архаичности и подчеркнутой элегантности», перенес Пруста в «изошренный декадентский английский мир» георгианской эпохи. При этом язык перевода Скотт Монкрефа, хотя переводчик принадлежал к одной с Прустом эпохе и писал ее языком, стал восприниматься как устаревший и требовавший пере-перевода гораздо быстрее, чем язык французского оригинала [52, с. 231]. Беньямин и Хессель, по оценке Вуда, «более буквальны, чем другие немецкие переводчики до или после них», они иногда «разрывают предложения, добавляют грамматические связи и превращают не столь определенные

³⁰ Скотт Монкреф, умерший в 1930 г., успел, начав в 1922 г., перевести все тома Пруста, кроме заключительного.

³¹ Беньямин в середине 1920-х сделал перевод 4-го тома эпопеи Пруста, «Содом и Гоморра», ныне утраченный; его совместные с Хесселем переводы «Под сенью девушек в цвету» и «Германт» были напечатаны в 1926 и 1930 гг. соответственно, см.: [53, с. 389].

риторические вопросы Пруста в утверждения», но при этом тонко передают «движение фразы и кадансы», воспроизводят «лексические и синтаксические формы, например, переводя “interférence” как “Interferenz,” повторяя четыре раза “vielleicht”, чтобы отразить четырехкратное “peut-être” Пруста. Они даже сохраняют точки с запятой <...>» [53, с. 390].

Очевидная близость стремящегося к буквальности перевода Франковского к переводу Беньямина и Хесселя дает лишний повод обратиться, для лучшего понимания этого переводческого подхода, к известной статье Беньямина «Задача переводчика» («Die Aufgabe des Übersetzers», 1921), его предисловию к переводу «Парижских картин» Бодлера. Прежде всего, она постулирует приоритетное положение в области перевода переводчика-философа (к этой категории мы отнесли Франковского) потому, что задачу переводчика, пишет Беньямин, следует рассматривать «самостоятельно, четко отграничивая ее от задачи поэта. <...> она иная и по существу; интенция поэта наивна, изначальна и наглядна, в то время как переводческая — производна, окончательна и умозрительна», муза перевода, если бы она существовала, была бы родственна не музе поэзии, а музе философии (которой также не существует) [3]. Кроме того, Беньямин четко формулирует, ради чего следует буквально воспроизводить синтаксис в переводе: это воспроизведение «способа производства значения оригинала» [3], т. е. движения мысли, выражаемого прежде всего в поэзии грамматики.

Мы начали статью с прустовской характеристики игры актрисы Берма: «умная дикция». В «Германте» Пруст пишет о ней: игра Бермы «сделалась настолько прозрачной, настолько наполненной тем, что она передает, что ее больше не видишь, она превратилась в окошко, через которое открывается взгляд на произведение искусства», стала прозрачной оболочкой вокруг «тела мысли» [28, с. 77]. В «Задаче переводчика» Беньямина есть определение перевода, совпадающее с описанием игры Бермы: «Настоящий перевод прозрачен, он не заслоняет собой оригинал, не закрывает ему свет <...>. Это достигается прежде всего благодаря дословности в передаче синтаксиса: она доказывает что именно слово, а не предложение есть первичный элемент переводчика. Ибо если предложение — стена перед языком оригинала, то дословность — аркада» [3]. Монтаж этих двух цитат позволяет читать описание игры Бермы как метаописание переводческого метода Франковского (по аналогии с тем, как у Пруста описания художественных приемов Эльстира, Бергота или Вентейля служат метаописаниями его

собственной художественной манеры) с принятой в нем дословной передачей синтаксиса. Франковский, в силу своего образования и предшествовавшего умственного, в том числе переводческого, опыта, смотрел на Пруста с философской, научной стороны, что позволило ему, используя для воспроизведения способа производства значения оригинала дословную передачу синтаксиса, включая введение в русский язык лаконичных галлицизмов умственных понятий, сконструировать русский аналог умной речи Пруста. В таком прочтении Пруста Франковский отличался от принятой в советской России опиравшейся на французскую рецепцию тенденции читать Пруста как прежде всего мастера тонкого художественного психологического анализа, и принадлежал к другому направлению прочтения Пруста, представленному работами Эрнста Курциуса и Владимира Вейдле.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

[Марсель Пруст. Под сенью девушек в цвету]

82–83 Группа; текущая красота еще не связанная с опр.<еделенными> лицами³² 84 Соединил их не случай, а общие инстинкты: спортивность, физическая культура, пренебрежение к культуре умственной — греческие статуи на берегу моря 84–85 Презрение к встречным, в котором однако нет ничего напускного. Преизбыточность молодости, выражающаяся в прыжках etc., как капризные извивы самых меланхолич.<еских> фраз Шопена. Прыжок одной из них через голову старика банкира 85–86 Спецификация этих девиц (6); одна в «поло» и с велосипедом отпускает словечки, заставляющие предположить в них любовниц вело-гонщиков 86–87 и после индивидуализации они продолжают составлять целое 87 Велосипедистка в «поло» останавливает свой взгляд на рассказчике, но неизвестно, видит ли его. Непонятный и недостижимый мир, светящийся в их глазах. Желание приобщиться к нему 87–88 Взглянувшая брюнетка в «поло» рисуется как посредница между рассказч.<иком> и группой, хотя брюнетки ему и не нравятся. Попасть в их среду кажется чем-то столь же невероятным, как оказаться в кортеже Эллинских дев на фризе 88–89 Прелесть, сообщаемая группе ее *fugacité* (как и прочих

³² Здесь и далее мы воспроизводим манеру Франковского обычно разделять предложения конспекта не точками, а указанием номеров страниц оригинала.

встречных женщин), курортной обстановкой, меняющей социальные пропорции 89–90 Однако и после рассмотрения вблизи девушки эти продолжают нравиться. Так что не познать с ними неведомого счастья значило бы может быть сожалеть всю жизнь. Они подобны пенсильванским розам³³ на обрыве, в просветах между которыми, на черте горизонта движется пароход — медленно — так что бабочка... 90–91

С пляжа можно было войти в отель прямо через открытые окна столовой. Трансформация лица управляющего, произведенная привычкой. Язык лифтера. Рембрандтовские картины коридоров из лифта 91–93 Имя «Симоне», услышанное на пляже. Мысль, что это одна из ватаги. Желание с ней познакомиться через влиятельное лицо. Справка о Симоне у лифтера 93–94 Домик, похожий на раку, видимый из окна в коридоре 95 Картины моря из окна номера и отражение его в стеклянных дверцах книжных шкафов. Вечернее море 95–96 Час отдыха в кровати перед рестораном в Ривбеле. Отсутствие спокойствия и бесстрастия (мысли заняты девушками) не позволяет углублять впечатлений. Картинные выставки в часы заката (окно и шкафы): японские эстампы; корабль как у импрессионистов; пастели облаков; гармония серого и розового Вистлера. Сборы в Ривбель 96–98 Эме о Дрейфусе 98–99 Simonet et famille остановились в гостинице. Безуспешная попытка познакомиться с Mlle Симоне через Сен-Лу, суеверно влюбленного в свою актрису 99

Поездки в ривбельский ресторан. Пренебрежение в это время заботами о здоровье 99–101 Вход в ресторан под воинственный марш 101 Опьянение. Мечущиеся официанты. Круглые столики в зале ресторана подобны планетам, как их изображали на старых аллегорических картинах 101–102 Анатомирование вещей, позволяющее подметить в них аналогии, неизвестные остальным посетителям ресторана 102–103 Женщины и музыки. Иррациональность сладострастия, внушаемого музыкальными мотивами. Музыка и ревнивец. Музыка как благоприятная среда для встречи с женщиной 102–103 Освещенные солнцем женщины в стеклянной галерее точно рыбы в верше 104 в сумерках грабины в саду как растительность аквариума. Принцесса Люксембургская в галерее 104–105 Если Сен-Лу остался с компанией, возвращение домой в одиночестве. Упоение настоящим, заставляющее забыть о прошлом и будущем. Пренебрежение опасностями 105–107 Mlle Симоне отодвигается на второй план. Опьянение на несколько часов осуществляет субъ-

³³ Здесь и далее подчеркивания принадлежат Франковскому.

ективный идеализм. Смелость в состоянии опьянения 107 Сен-Лу и женщины в ресторане, которых он всех когда-то знал. Индивидуальность женщины открывается лишь когда она благожелат.<ельно> встречает просящий взгляд. Феодалные черты Сен-Лу 108–109 Возвращение домой на привычную кровать. Отчаиваешься заснуть. Но вдруг засыпаешь тяжелым сном, в котором деградировал в состояние животного. Легранден. Персонаж, которого бьют палками 110 Пробуждение после полудня. Время узнается по количеству силы, прилившей к членам. Крепкий сон — наркотик; разбитость по пробуждении. Второй — краткий — сон, дающий бодрость 111–112 Воспоминание о блондинке, в рестор.<ане> 112–113 <...> Случайная встреча в переулке с девушкой в «поло» в сопровождении англичанки (Jeffries Гогарта) и сомнения: та ли это? 118 Силуэт этой девушки на фоне моря постоянно сопровождает рассказчика и уже после знакомства с ней 118–119 Желание продолжает объединять их всех. Заботы о костюме. Попытка рассчитать время их появления на пляже: астрономия чувств. Риск неудачи воспаляет больше, чем особа, возбуждавшая желание 119–121 Старание всегда быть на пляже в часы, когда... Ассоциация этих девушек с морем. Самая беззаветная любовь к женщине всегда есть любовь к чему-то другому 121–122 Общение с любим.<ой> женщиной, даже посредственной, иногда дает больше, чем общение с выдающ.<имся> умом 122

Визит к Эльстиру. Банальность его дачи и обстановки. Ателье со спущенными шторами, в котором царит полумрак. В мастерской были лишь марины последнего периода. Прелесть их заключалась в метаморфозе изображенного — переименовании вещей — то, что в поэзии называется метафорой. Имена вещей всегда соответствуют некоторому рассудочному понятию, чуждому наших непосредственных впечатлений. Это и есть поэтическое созерцание природы. Излюбленной метафорой Эльстира этого периода было уподобление суши морю и обратно 122–124 Гавань Каркетюи (Carquethuit) — недавно законченная картина Эльстира 124–126 Искусство Эльстира и «эффектные» фотографии (смещение перспективы, игра теней: отражения в воде, разрывы etc.) 126–128 Отрешение Эльстира от рассудочн.<ых> понятий во время работы. Его комментарий портала бальбекской церкви: иллюстрированная библия 128–129 Аллея святых там же. Персидская капитель в б<альбекск>ой церкви 129–130 <...> Когда Эльстир кончил работу, рассказчик — из любви — внимательно ее разглядывает. Эта альтруистическая черта — наследие бабушки — свойственна рассказчику, несмотря на весь его эгоизм. Причины этого: 1) в состоянии нервного возбужде-

ния, хотя бы из-за пустяков, все отвлекающее — даже смертельная опасность — кажется облегчением. 2) Но и в самом этом состоянии он всегда готов поставить себя в опасное положение, чтобы оберечь другого, ибо слишком чувствителен к мнению других. В этом удовольствии предстать перед другими в выгодном свете нет однако никакой добродетели, никакого сознания долга. Такие поступки при этих условиях даже бессмысленны, поскольку признаешь свою ценность выше ценности других. В случае, о котором идет здесь речь, рассказчику хочется предстать в выгодном свете, показывая, что собственное удовольствие <ie> ставишь ниже его работы 138–140. <...>

Завтраки на фермах или на прибрежных скалах. Пирожные напоминают Комбре, Жильберту, тарелки тёти Леонии с сюжетами из «Тысячи и одной ночи» 183–184 Окружившие девушки напоминают куст роз 184 Еще неопределившиеся лица девушек — еще не застывшие — классические. Эта пластичность придает прелесть вниманию, оказываемому нам девушками. Оттого лицо женщины, которой мы не нравимся, кажется однообразно скучным. Но с известного возраста даже лицо любящей деревенеет: одно превращается (от покорности мужу) в лицо солдата, другое — в лицо апостола (приносящей жертвы ради детей), третье — в лицо морского волка. Вечное обновление лица девушки освежает как зрелище моря, непрерывно воссоздающего извечную стихию 184–185 Автор жертвует дружбой с Сен-Лу пребыванию в обществе девушек. Общение с другом заставляет художника пребывать на поверхности, задерживает единственно возможное для него развитие — в глубину. Мы подобны не зданиям, к которым можно притрагиваться снаружи, а деревьям, из собственных соков создающим листву etc. с другом не разговаривает наше подлинное «я» 186–187 <...> Удовольствие слушать разнообразие интонаций женских голосов; эти интонации равнозначны выражению лица. В щебетании девушек есть ноты, утрачиваемые женщиной. Их наивное усердие; их речи на разных нотах напоминают античную просодию. <...>

Влюбленность в группу как целое. В начале и в конце любви объект ее неустойчив: ряд женщин и предметов окружающей их обстановки обладает charmes interchangeables. 193 Удивление, испытываемое при встречах с любимой женщиной и его причины 1) упрощение, производимое памятью (выделение отдельных черт и их преувеличение) 2) многочисленность аспектов человеческого существа 194 Но даже если мы встречаем одно и то же лицо, при каждой встрече приходится вносить коррективы. Действие забвения: каждое существо разрушается, как только мы перестаем его видеть,

и новое его появление есть новое творение. Голос. Коррективы вносятся рисовальщиком и натурщиком 195–196 <...>

Приложение 2

[Марсель Пруст]. Германт

I 9–33. Переезд в дом герцогини Германтской. Трансформация мечтаний о ней. Поведение Франсуазы. Ее отношения с штопальщиком Жюпеном, жившем в том же доме. Ее разговоры с лакеями. Представления о жизни герцогини. Герцог, лошади и квартиранты.

33–53 Посещение театра. Ложа бенуара — грот с nereидами. Игра Бермы — теперь наконец осмыслена. Герцогиня и принцесса.

53–62 Встречи на улице с герцогиней и укоризненные взгляды Франсуазы.

62 Поездка к Сен-Лу с надеждой познакомиться через него с герцогиней. Гарнизонный городок (воздух напоен вибрированием сигнальных рожков). 63 Кавалерийская казарма. Капитан-наполеонид (князь Бородинский). Комната Сен-Лу.

67 о шумах, их локализации, заглушение. Способ уберечься от любви. 68. Полная глухота и ее благотворное действие. Фотография герцогини на столе Сен-Лу. 71–72 Тощий холм, видный из окна комнаты Сен-Лу <> доминирует над всеми представлениями о Донсьере. 73. Гостиница XVIII в. Веселый антураж. Ступеньки лестницы *familières avant d'être connues*. Предвосхищение привычек. 74–75 Новые сны в новой кровати. Модификация обстановки вносит красоту в сон (что верно относительно всякого восприятия). Фанфара проходящего полка, врывающегося в сон. 76–77 Пропасть между явью и сном. Диковинные сны, навеваемые дурманом, опиумом etc. Кошмары. 78–79 Мертвый сон — *someil de plomb*. Почему при пробуждении от такого сна к нам возвращается наше прежнее «я»? <...>

266–279. Болезнь бабушки

Наш сожитель из иного царства природы — тело — присутствие его узнается во время болезни. Мы узнаем о его состояниях от существ ему однородных. Термометр. Хина. Приглашение дю Бульбона — врача психиатра. Его метод — убедить пациента, что он здоров. Он не желает лечить от нервов. Все великие люди — неврастеники. Нервность, как врач (266–274). Следуя советам дю Бульбона, бабушка отправляется на прогулку на Елисейские Поля. Ее долгие сборы. Заходит в уборную у авеню Габриэль. «Маркиза» и садовый сторож. У бабушки был легкий удар. — Провожавший ее рассказчик все это заметил только, когда бабушка вышла из уборной в растерзанном виде (277–279).

Германт II. Бабушка на скамейке на авеню Габриэль. Она уже потеряна. Встреча с профессором Е. и обращенная к нему просьба посмотреть бабушку. 7–8. Смутный час смерти вдруг приобретает определенность, когда он приобретает конкретные очертания. Поклон Леграндена бабушке. Сколько усилий требуется больному, чтобы сидеть прямо. Бабушка, сидевшая на подушках экипажа <,> низвергалась в пропасть. Болезни, поселяющиеся в нас, шаг которых мы слышим. 8–10. Професор Е. принимает и осматривает бабушку. Диагноз: безнадежна. 10–11. Приезд домой. Бабушка и мама, не осмеливающаяся на нее взглянуть 11–12. Бабушку уложили. Ей как будто легче. Попытки шутить. Сбитые в сторону одеяла 13. О болезни б<абушк>и никому не говорят, как бы желая ее ослабить. 14 Франсуаза и ее бесцеремонность. Ее самоотверженный уход. 14–15 Молодой лакей, читающий поэтов и цитирующий их в письмах 15 Морфий и белок. Котар. Что такое боль. Пример: удущье 15–16. Стоны бабушки и их коррективы. Мама у постели больной (подносит лицо свое как дароносицу). Перемены в бабушке (дикарка, охраняющая могилу 16–17). Специалист по носовым болезням. 17 Как реагировали на болезнь бабушки разные люди (сестры бабушки — Бетховен — Сазра<)> 18 Посещение Бергота. Его болезнь. Поздно пришедшая слава. Автор уже к нему остыл. Новый писатель, открывший новые отношения между вещами. Трудность их понять. Фромантен и Ренуар. Великие художники и творение мира. Искусство и наука. Бергот и новый писатель. Бергот и его произведения 18–21. М-ме Котар. Наследный герцог Люксембургский. 21–22. Франсуаза и ее кодекс (Жюльен, монтер). Франсуаза и русско-японская война. Франсуаза и лекарства. Ее родные, разорившиеся на лечение дочери 22–24. Временная слепота и глухота бабушки от уремии. Расстройство речи. Бабушка хочет броситься из окна 24–25. Франсуаза причесывает бабушку. Она не узнает автора. Пьявки против прилива крови к голове. Голова Медузы. Блаженные глаза Франсуазы и портниха 27–28. Посещение герцога. Его неудачная попытка познакомиться с мамой и встреча с Сен-Лу 28–30. Монах у постели больной 30. Кислород и блаженная песня 31. Дедушка, отец и родственники у постели больной 32. Профессор Дьелафуа, являющийся констатировать смерть. 33. Кислород и смерть 34–35. Преображение бабушки на смертном одре — помолодела 35.

Приложение 3

[Марсель Пруст. Пленница]

La prisonnière I — Анализ

<109>. Желание засесть за работу все откладывается.

Влияние на это погоды: каждое изменение погоды делает человека другим.

Впечатление колокольного звона. Все может быть транспонировано на музыку 112

Ассоциация: погода — Бальбекское утро — рассказ Эме о встрече с Альбертиной и о ее mauvais genre.

Ревность, рожденная воображением.

Привычка откладывания заставляет откладывать также объяснение с Альбертиной 116 *Ревность, возбужденная воспоминаниями*.³⁴

Ожидание поцелуя мука 117

Альб.<ертина> хочет сделать визит Вердюрен 118

Язык рефлексов, более истинный.

Альбертина на улице; ее взгляды на женщин.

Les maris trompés qui ne savent rien savent tout toute de même.³⁵ 121

Софистика ревности: требование от женщины быть откровенной, как была она в начале любви. (Два периода любви: откровенный и скрытый)

Обратный смысл языка Альбертины: сомнение, колебание на словах выражает твердую уверенность, непреложное решение.

Ускользящие существа. Êtres en fuite. Глаза, составленные из кусочков и измеряемые числом километров (123–124), но не указывающие направлений. Любовь функция печали (124). Чередование чувств (125). *Êtres en prison — то же, что и êtres en fuite*³⁶.

Множественность личности Альбертины ясна была уже в Бальбеке, но тогда не было любви, не было ревности, не было тревоги. 126. Любовь вызывается только ложью и представляет собой лишь потребность в успокоении наших страданий существом, которое причинило их (127). Такая любовь рождается минутами тревоги: (ср. Сван³⁷) предметы такой любви редко нравятся нам физически во всех отношениях. Минуты успокоения — редко, несущественно.

³⁴ Здесь и далее вписанное карандашом в основной текст, написанный ручкой, выделяется курсивом.

³⁵ «Ничего не знающие обманутые мужья знают однако все» (пер. Франковского).

³⁶ Ср. в переводе: «И разумеется, все, что мы говорим о существах ускользящих, справедливо также о существах заточенных, о пленницах, которые, по нашему убеждению, навсегда нам останутся недоступны».

³⁷ Это сравнение, как и следующие сравнения в скобках, принадлежит Франковскому.

La résurrection I - Анниэ. p. 109.
 Желание работать все охватывает
 Я думаю по это поводу: может изменить работу домашней жизни
 дела другим
 Впечатление колоссального зноя. Во второй своей трагедии
 на музыку 112
 Ассоциация: погода - Гамбургская улица - релаксация Лиса и Венеросе
 Альбертиной и о ее манерах дева.
 Ревность, ревнивая кокетливость.
 Привычка охватывает различные охватывает также обязанности
 Альбертиной 116 Ревность, вот что самая восхитительная
 Отражение познания лгура 112
 Альб. Хорби срисовывает виллы Вердюрэн 116
 Жена ревнивая, была мистическая
 Альбертиной на улице; ее чувства все меняется.
 Les maris trompés qui ne savent rien savent tout tout de suite. 44
 Скорее всего ревнивая: мучительное в состоянии зноя охватывает, как была
 она в начале работы. (Она переводит слова: оговорившись и сорвавшись)
 Обратный смысл зноя Альбертиной: сонливость, охватывает вугорание
 мучительное охватывает мучительное неустойчивое решение.
 Зноя: охватывает зноя. Едва ее факта. Лиана, как охватывает ее
 зноя и охватывает зноя. (125-129), но не охватывает
 направлений. Любовь охватывает зноя (124) Охватывает зноя (125)
 ее факта - мучитель, зноя и факта
 Мучительное зноя Альбертиной зноя была зноя в Ривалон, но
 зноя не была зноя, не была зноя, зноя зноя 126. Любовь Ривалон,
 зноя зноя и охватывает зноя зноя охватывает зноя в зноя зноя
 охватывает зноя, зноя зноя зноя (127) Такая любовь охватывает зноя
 зноя: (ср. Сване) зноя зноя зноя зноя зноя зноя во зноя зноя
 Мучительное зноя, - зноя, зноя зноя (128) (ср. лимонад у Одетты в Сване). - Он делал
 не охватывает, но зноя (130)
 Мучительное зноя зноя зноя 130. Первая любовь не дает никаких
 охватывает зноя зноя зноя. Ревность зноя зноя зноя -
 зноя зноя зноя зноя, и зноя зноя зноя зноя зноя. Любовь
охватывает зноя в основе зноя зноя 130 зноя зноя
 зноя зноя зноя зноя зноя зноя, но зноя зноя зноя зноя
 зноя зноя зноя зноя

(129) (Ср. лимонад у Одетты в Сване). — Он делал мне предложения, но я отказала (130)

Автор не вполне любовник Альбертины 130. Первая любовь не дает никаких лекарств от последующих увлечений. Ревность вселяет жажду знания — а пройдет десяток лет, и это знание потеряет всякую

цену. Любовное самоконсервирование в основе своей эгоистично. 133. Субъективность любви.

Хотя автор не любит Альб<ерти>ну, но именно потому живет с ней: чтобы убить невыносимую отрицательную любовь. Лживость Альб<ерти>ны заставляет работать мысль автора — восполнять пробелы.

По мн.<ению> Франсуазы слова Альб.<ертины> — сплошная ложь. Ревность Франсуазы (ср. ситуацию Фр<ансуа>за — Евлалия и Фр<ансуа>за — Аль<берти>на). Речи Ф<рансуа>зы, диктуемые ненавистью и переутомлением.

Разговор по телефону (134) с Андре. Неумолимые богини. Совет художникам. (Имя Альбертина. Женское имя — символ обладания? При ревности оно мучительно. Объект любви не определ<енное>. существо, но все пункты простр<анства> и времени, которых оно касалось (135). Просьба Андре не ехать завтра с визитом к Вердюренам; затем желание самому поехать с ними. Женские голоса в телефон; их гимн стройнее и богаче гимна ангелов-музыкантов старых мастеров (138)

Альбертина возвращается в комнату М.; на ней черное платье, подчеркивающее ее парижскую бледность (138) Она встревожена, узнав, что М. разговаривал по телефону с Андре. Станный тон Андре с Альбертиной. Вращающиеся огни ревности (140–141). Без ревности не поддается заклятию. Стена молчания, воздвигаемая сознанием провинности. — М. изъявляет желание поехать к В<ердюре>нам. А<льберти>на отговаривается (туман; как бы вам не стало худо). Желание съездить в магазин купить горжетку шемизетку снова пробуждает ревность у М. Те последние, мучительные стадии ревности, когда женщина распадается на ряд событий (см. Сван) 142. Малодушие ревности 143 <...>

Мы любим только то, чем не обладаем сполна (145). Перестав стремиться к Вердюренам, Ал<ьберти>на тем самым выдает свое тайное желание. При виде опечаленного лица Аль<берти>ны автор становится суров с ней и резко замечает, что фальшивая чувствительность нисколько его не трогает. Эти реприманды, этот резкий тон, были чертами, унаследованными автором от родных; при наступлении зрелого возраста они соединились с природной чувствительностью (147). *Вообще говоря, соединение противоположностей — закон жизни.* (Манеры других, не похожие на наши, раздражают нас). А может быть чувствительность и резкость были только двумя лицами-лицами одного и того же «я»: одно лицо было обращено внутрь, другое — к обществу 148.

Решение порвать окончательно с Альб<ертин>ой вдруг пропадает при воспоминании об одной лжи. Изобличение во лжи ничуть не ослабляет пытки. Именно чувствительность служит наводчиком для резкости. Два брата (150) Еще причина резкости: мы не хотим казаться несчастными, чтобы не вызвать жалости. Резкость и суровость и есть выражение любви. — Комбрейская тоска, собравшаяся было в любви, снова, как в детстве, разливается по всем чувствам (153) Психологическая невозможность просить у Альбертины успокоения этой тоски.

Превознесение пронизательности Франсуазы за то, что она сказала еще в Бальбеке: «Эта девушка принесет вам одни огорчения» 153

Аль<берти>на ушла, но в свой прощальный поцелуй она не вложила себя. Отсюда комбрейская тоска. Подслушивание у дверей Аль<берти>ны в надежде, не позовет ли она; тщетное ожидание, остаток ночи в слезах 154

<...>

М. приятно щекочет чувство, что он господин Альбертины, и по первому его зову она возвращается. Но уверенность в возвращении Альбертины убивает всякую охоту видеть ее. Предстоящая прогулка с ней лишит удовольствия любоваться встречными молодыми женщинами. — Пользуясь одиночеством, М. играет сонату Вентейля. Уверенность в возвращении А.<льбертины> позволяет ему отвратить свои мысли от А.<льбертины> и направить их всецело на сонату. Вспоминаются мечты стать писателем во время прогулок в сторону Германта. Пренебрежение художественным творчеством не есть ли пренебрежение чем-то реальным, чего не в состоянии дать жизнь (практическая деятельность)? Не находит ли наша подлинная личность адекватного выражения лишь в искусстве? Ощущение индивидуальности, оставляемое художником (или его творчеством). — Один такт из сонаты Вентейля напомнил вдруг Тристана. Восхищение Вагнером у М. не омрачается сомнениями Ницше. Вагнеровские лейтмотивы (реальные или выражаемые) (214–217) Музыка помогает погружаться в себя и открывать в своей душе разнообразие, которого не способна дать жизнь. Разнообразие двойное: 1) проникновение в качественную сущность ощущений другого, куда не позволяет проникнуть любовь, 2) разнообразие в недрах самого произведения (персонажи Вагнера). Впечатление внешней Ощущение реальности оставляют не только лейтмотивы, характеризующие сочиненных Вагнером персонажей, но и выражаемые им различные впечатления от при-

роды (пение птиц, свирель, охотничий рог), бережно вправляемые им в оркестровую ткань (217–219) Произведениям Вагнера свойственна черта, отличающая все великие произведения XIX века — неполнота. Ретроспективное соединение в циклы, единство, придаваемое задним числом (Бальзак, Мишле, Гюго). Предисловия у Мишле интереснее самих произведений. Единство это однако живое, рожденное мгновением энтузиазма, а не логически, результат рассудочных выкладок. Оно включается в тему так, как включен мотив свирели в оркестровую картину, изображающую приближение возвращение корабля Изольды. Печаль поэта всегда заглушается радостным опьянением творца — *fabricateur*. Но не есть ли это просто ремесленная искусность? в таком случае искусство не выражает никакой надчеловеческой реальности и ничуть не выше жизни. В таком случае музыкальные фразы Вагнера — не лознгриновский лебедь, а аэроплан, хоть и высоко взмывающий, но не дающий воз позволяющий наслаждаться тишиной пространств из-за шума мотора (218–221) <...>

Жизнь красивых девушек подобна городам, разукрашенным воображением. Фотографические снимки городов и мидинетки в домах свиданий не заменяют утоляют желания путешествовать в города, созданные воображением, и знакомства с мидинетками, встреченными на улице, ибо и то и другое не дает работу воображению. Глаза незнакомой женщины — это не драгоценные камни; по вспыхивающим в них искоркам мы угадываем целую скрытую от нас жизнь. Вера в реальность города и женщины создается только воображением. Без него — лишь плоская действительность (232–234)

<...>

Приложение 4

[Марсель Пруст. Обретенное время]

Le temps retrouvé II

Сомнение в литературном таланте сменяется сомнением в существовании идеала после чтения Гонкура.

Приглашение на утро к принцессе Германтской.

Встреча с Шарлюсом на Елисейских Полях.

Три откровения: во дворе, от неровности камней (воспоминание Венеции), в библиотеке принца от стука ложечки (ряд освещенных деревьев, виденных накануне и показавшихся скучными) и от салфетки (вид моря в Бальбеке). Синтез этих ощущений дан в последних произведениях Вентейля (стр. 7)

Блаженство, уверенность, равнодушие к смерти. Но почему?

«Я был подобен герою из Тысячи и одной ночи, который, не подозревая о том, в точности совершает ритуал, вызывающий доброго гения, видимого ему одному и готового унести его за тридевять земель».

(11) Коренное различие между впечатлением подлинным, получаемым нами от вещи, и впечатлением искусственным (factice), которое мы создаем себе о ней (nous nous en donnons), когда пытаемся представить ее себе усилиями нашей воли (Сван и соната)

Различие между подлинными впечатлениями (разнообразие в них) обусловлено тем, что каждое мгновение нашей жизни, каждое наше действие бывает окутано множеством ощущений, логически с ним не связанных, особой атмосферой, быстро забываемой, но от этого сохраняемой в неприкосновенности, в то время как сами мы продолжаем изменяться. И вот, если воспоминание, благодаря забвению, не могло заключить никакой связи с настоящим моментом, если оно осталось на своем месте, - - - оно вдруг окружает нас новым воздухом, новым именно потому, что мы им некогда дышали, и чище воздуха, которым поэты тщетно пытались овеять Рай, и который мог бы дать глубокое ощущение обновления лишь в том случае, если бы мы им уже дышали, ибо подлинный рай — всегда рай утраченный.

Поэтому последовательные части произведения должны быть осуществлены как бы в различной материи.

Где же причина блаженства и уверенности?

Ощущения испытываются сразу в двух мгновениях: настоящем и прошлом; наше я вкушает эти ощущения в том, что в них есть вневременного. И это Я, воскресающее в нас тогда, почти вневременно и наслаждающееся сущностью вещей, оживленное атмосферой, в которой оно только и может дышать, — тоже вневременно. Одно только это я дает власть вновь обрести утраченное время (вернее прошлое).

Жизнь и мир кажутся скучными, пока мы их судим на основании ложных воспоминаний; иное дело, когда возрождается подлинное мгновение прошлого. Но то, что возрождается в таких случаях, есть не только мгновение прошлого, а нечто общее прошлому и настоящему.

Жизнь обманывает, действительность разочаровывает оттого, что в момент восприятия *к нему не может быть приложено* воображение, единственный орган наслаждения красотой, ибо мы можем воображать лишь то, что отсутствует. Но вот, этот суровый закон вдруг перестает действовать, когда, вследствие какой-нибудь случайности-вкус мадлены одно и то же ощущение (вкус мадлены)

бывает дано и в прошлом (что позволяет воображению наслаждаться им) и в настоящем (живое раздражение чувств придает образам воображения то, чего они обыкновенно бывают лишены — идею существования) и таким образом удастся схватить, изолировать, остановить нечто, обыкновенно неуловимое — кусочек времени в чистом состоянии. Пробужденное в такие мгновения существо питается лишь сущностью вещей. — Наблюдая настоящее, рассудочно восстанавливая прошедшее, строя будущее, это существо тоскует, бывает неудовлетворено, но вот шум, вкус, запах, уже воспринятые когда-то, пребывающие одновременно и в прошлом и в настоящем, реальные, не будучи актуальными, идеальные, не будучи абстрактными, мгновенно освобождают обыкновенно скрытую сущность вещей, и наше истинное Я, обыкновенно полумертвое, пробуждается. Секунда, вырванная из временного порядка, воссоздает в нас, чтобы ее почувствовать, человека, вырванного из времени. Что ему тогда смерть? Чего он может опасаться от будущего? Но секунда эта краткая. — Когда рассудочно вспоминаешь места, где побывал, говоришь себе с гордостью: «А все же я повидал хорошие вещи в жизни!» Но в минуты озарений, напротив, почти сомневаешься в реальности этого «я». В такие минуты вневременное ощущение оказывается сразу в двух местах (в эту минуту резкий шум в водопроводной трубе напомнил протяжные гудки пароходов у Бальбека, из окна пустого ресторана, и этот пустой зал), и тогда далекое место, возрожденное вокруг общего ощущения, на мгновение вступает в борьбу с теперешним местом и всегда оказывается побежденным, и побежденное всегда кажется более прекрасным. Если бы такие мгновения продлились, то потерял бы сознание. Состояние, напоминающее то, когда засыпаешь и уже находишься во власти сонных видений, чувствуешь неуверенность, что выбрать.

Удовольствие, испытываемое в такие редкие мгновения жизни, единственно подлинное и полнокровное. Нереальность прочих называется в том, что они неспособны доставить нам удовлетворение (светские удов.<ольствия> — дружба — художник, жертвует часом работы разговору с другом, осознает, что он жертвует реальностью ради несуществующего) или в печали, наступающей после их удовлетворения (знакомство с Альбертиной — в любви ощущается лишь утраченное удовольствие только в минуты тоски, неуверенности, ревности, в другие же минуты скуки), между тем, углубляясь во вкус мадлены, например, все больше и больше наполняешься радостью. Этому созерцанию сущности вещей Пруст отныне решил предаться, но как, каким способом? Не возвращением, скажем, в Бальбек

или в Венецию, ибо я давно уже знал, что реальные местности не только не таковы, какими их рисуют нам их имена, но и не таковы, какими их сохранило нам воспоминание. Невозможно достичь в действительности то, что пребывает в глубине нас самих. Таким путем не обрести утраченного времени. (Возможность остаться не разочарованным мелькнула лишь однажды — на септете Вентейля). Единственный путь — постараться прояснить впечатления в себе самом. — Природа разочарований в путешествиях и в любви одинакова: и те и другие знаменуют невозможность осуществить себя (nous réaliser) в материальном наслаждении, в практическом действии. И я подумал: вневременная радость, причиненная мгновенным ощущением, не та ли, которую сулила Свану фраза из сонаты Вентейля, и которую он научился отождествлять с радостью любви? Радость, которую дал почуять мне красивый зов септета? Зов стать писателем? — Тут я заметил, что аналогичное этим воскрешениям памяти действие производили некоторые смутные впечатления во время прогулок в сторону Германта. Они однако таили в себе не прежнее ощущение, но некоторую новую истину, драгоценный образ, который я пытался открыть теми же усилиями, которыми характеризуется припоминание, как если бы наши прекраснейшие мысли были подобны музыкальным мотивам, возвращающимся к нам, хотя мы их никогда не слышали, и мы пытаемся вслушаться в них, записать их (ср. Толстой: удовольствие от музыки: мы вспоминаем то, чего никогда не было. Платонов ἀνάμνησις). Итак, я не изменился, и остался таким же, каким был в Комбре, когда какой-нибудь камушек, травка, цветок создавали впечатление, будто под ними таится еще что-то. Этот смысл нужно было расшифровать. Истины, которые наш рассудок схватывает непосредственно, отличаются меньшей глубиной и необходимостью, чем те, что неожиданно для нас заключены во впечатлениях — материальных, но дух.<овный> разум которых мы можем раскрыть. И во впечатлениях от Мартенвильской колокольни и в воспоминаниях, вызванных вкусом мадлены, требуется истолковать ощущения как знаки законов и идей, извлечь почувствованное из тьмы, обратить его en un équivalent spirituel. Итак, единственный путь — созерцать произведение искусства. Особенность всех таких переживаний; критерий их подлинности, — то, что мы не вольны их выбрать, данность их. Вызванная таким ощущением картина прошлого или настоящего в такой непогрешимой пропорции содержит свет и тень, relief et omission, воспоминание и забвение, каких никогда не бывает в рассудочной памяти и наблюдении (25).

Внутреннюю книгу знаков, о которых идет речь, мы можем читать только сами, чтение это — художественное творчество. Отсюда писателю не подобает заниматься разными посторонними делами — общественными и т. д. — соблазн, в который легко впасть писателю благодаря трудности творчества. Инстинкт у писателя главное. Инстинкт диктует ему долг, рассудок же подыскивает предлоги уклониться от исполнения этого долга. Истина впечатления — истина необходимая, истина рассудочных идей — только логическая возможность. Впечатление единственный критерий истины, оно одно способно дать уму чистую радость. Впечатление для писателя — то же, что эксперимент для ученого, но у последнего логическая работа предшествует, у писателя же совершается потом. Ценно только то, что мы сами расшифровали. Открытое нами в нас самих окружено атмосферой поэзии — Косой луч солнца напоминает пребывание в комнате Евлалии, где был слышен шум поездов. Поезда и мамонты.

Произведение искусства художник должен не создать, а открыть, открыть нашу подлинную жизнь. Фальшь реалистического искусства. Отношение к теориям: «художник должен спуститься со свой *tour d'ivoire*», изображать широкое рабочее движение. Подлинному искусству нечего делать с такими прокламациями, оно творится в молчании. Одно качество языка выдает низкопробность этих теорий. Художник рассуждает, т. е. блуждает ощупью, каждый раз, когда у него нет силы принудить себя проследить впечатление во всех его последовательных стадиях и таким образом его зафиксировать, выразить его реальность. — Практики — банкиры, дипломаты, вроде Норпуа, считают это «игрой ума» и желали бы, чтобы роман был похож на кинематографическое мелькание вещей. Нелепость. М.<арселю> попадает под руку — он сидит в библиотеке — томик Жорж Санд (31) — Франсуа ле Шампи (вспоминание о вечере, когда читала мама). Германт — Брабант — возврат образов, которые с ним связывались тогда. Реалистическая литература этого не воспроизводит и в этом ее фальшь. Возврат прежнего, умершего «я». Библиофильство особого рода (прочитанных в детстве экземпляров книг). Но увы! — если бы эти книги были постоянно перед глазами, они не обладали бы силой воскрешать прошлое (35–38).

Литература

1. *Абдуллаев Е.* «Образуй наш метафизический язык»: история одного пушкинского термина в контексте литературно-философских дискуссий 1820-х годов // Вопросы литературы. 2014. № 1. С. 144–164.
2. *Ариас-Вихиль М.А.* О первом в России переводе романа М. Пруста «В сторону Свана» (по материалам издательства «Всемирная литература») // Литературный факт. 2023. № 2 (28). С. 265–288. <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2023-28-265-288>
3. *Беньямин В.* Задача переводчика / пер. Евг. Павлова. URL: <https://kassandron.narod.ru/commentary/11/6ben.htm> (дата обращения: 10.02.2024).
4. *Будрин П.В.* Г.Г. Шпет — переводчик и комментатор Стерна: нереализованный проект издательства «Academia» // Художественно-филологический перевод 1920–1930-х годов / сост. М.Э. Баскина. СПб.: Нестор-История, 2021. С. 215–240.
5. Марсель Пруст в русской литературе / сост. О.А. Васильева, М.В. Линдстрем; вступ. ст. А.Д. Михайлова. М.: Рудомино, 2000. 255 с.
6. *Вейдле В.В.* Марсель Пруст // Марсель Пруст в русской литературе / сост. О.А. Васильева, М.В. Линдстрем; вступ. ст. А.Д. Михайлова. М.: Рудомино, 2000. С. 60–69.
7. *Sergius [Гессен С.И.]*. [Рец.]. Мысль. Журнал Петербургского философского общества. Под ред. Э.Л. Радлова и Н.О. Лосского (№ 1 январь–февраль). Изд. «Academia». Петербург. 1922 (188 стр.) // Новая русская книга. 1922. № 4. С. 19.
8. *Гинзбург Л.Я.* Литература в поисках реальности: статьи, эссе, очерки. Л.: Сов. писатель, 1987. 397 с.
9. *Гинзбург Л.Я.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.: Искусство-СПб., 2002. 768 с.
10. *Гинзбург Л.Я.* Проходящие характеры: Проза военных лет. Записки блокадного человека. М.: Новое изд-во, 2011. 600 с.
11. *Грифцов Б.А.* Вместо предисловия // *Пруст М.* В поисках потерянного времени. Под сенью девушек в цвету / пер. с франц. Л.Я. Гуревич; в сотрудничестве с С.Я. Парнок и Б.А. Грифцовым. М.: Недра, 1927. С. 5–6.
12. *Грифцов Б.А.* Теория романа. М.: ГАХН, 1927. 151 с.
13. *Грифцов Б.А.* Марсель Пруст [1926] // Марсель Пруст в русской литературе / сост. О.А. Васильева и М.В. Линдстрем; вступ. ст. А.Д. Михайлова. М.: Рудомино. 2000. С. 88–89.
14. *Дашевский Г.* Пропасти перевода // Коммерсант Weekend. 17 окт. 2008. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1040636> (дата обращения: 10.02.2024).
15. *Жебелев С.А., Радлов С.Э.* Предисловие // Полн. собр. творений Платона: в 15 т. Пб.: Academia, 1923. Т. 1: Евтифрон. Апология Сократа. Критон. Федон. С. 1–9.
16. *Женетт Ж.* Метонимия у Пруста / пер. Е. Гальцовой // *Женетт Ж.* Фигуры: в 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 36–58.
17. *Кузмин М.* О прекрасной ясности // Аполлон. 1910. № 4. URL: http://az.lib.ru/k/kuzmin_m_a/text_0410oldorfo.shtml (дата обращения: 10.02.2024).

18. *Кузмин М.* Михаил Кузмин. Жизнь подо льдом (Дневник 1929 года) / публ., предисл. и коммент. С.В. Шумихина // Редакционный портфель журнала «Наше наследие». URL: http://www.nasledie-rus.ru/red_port/Kuzmin04.php (дата обращения: 10.02.2024).
19. *Кузмин М.* Шуточные стихи М.А. Кузмина с комментарием современницы / подгот. текста и примеч. Н.И. Крайневой и Н.А. Богомолова; вступ. заметка Н.А. Богомолова // Новое литературное обозрение. 1999. № 36. С. 193–217.
20. *Локс К.* [Рец.]. Марсель Пруст. В поисках за утраченным временем. Часть III. В сторону Свана. Пер. и предисл. А.А. Франковского. Изд. «Academia». Л., 1927. Его же. В поисках потерянного времени. Под сенью девушек в цвету. Роман. Пер. с франц. Л. Гуревич в сотрудничестве с С. Парнок и Б. Грифцовым. Изд. «Недра». М., 1927 // Печать и революция. 1927. Кн. 8. С. 202–203.
21. *Любимова М.Ю., Чечнёв Я.Д.* Издательство «Всемирная литература» в творческом дискурсе Е.И. Замятина // Русская литература. 2022. № 4. С. 206–217. DOI: 10.31860/0131-6095-2022-4-206-217
22. *Маликова М.Э.* «Время»: история ленинградского кооперативного издательства (1922–1934) // Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде. По архивным материалам: сб. ст. М.: НЛЮ, 2014. С. 129–331.
23. *Маликова М.Э.* О переводчике Адриане Антоновиче Франковском по материалам его архива // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2016 г. СПб.: Дмитрий Буланин, 2017. С. 37–59.
24. *Маликова М.Э.* К описанию «филологического перевода» в 1930-е гг.: А.А. Франковский — переводчик английского романа XVIII в. // Studia Litterarum. 2017. Т. 2, № 3. С. 27–36. DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-3-10-45
25. *Махлин В.Л.* Невельская школа. Круг Бахтина // Бахтин: Pro et contra: Личность и творчество М.М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли: Антология / сост., вступ. ст. и коммент. К.Г. Исупова. СПб.: РХГА, 2001. Т. 1. URL: http://russianway.rhga.ru/upload/main/07_Makhlin.pdf (дата обращения: 10.02.2024).
26. *Мильчина В.* Что сказал Пруст // Коммерсантъ Weekend. 12 дек. 2008. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1091080> (дата обращения: 10.02.2024).
27. *Михайлов А.Д.* Русская судьба Марселя Пруста // Марсель Пруст в русской литературе / сост. О.А. Васильева и М.В. Линдстрем; вступ. ст. А.Д. Михайлова. М.: Рудомино, 2000. С. 5–42.
28. *Пруст М.* Собр. соч. Л.: ГИХЛ, 1936. Т. 3: В поисках за утраченным временем. Германт / пер. А.А. Франковского. 710 с.
29. *Пруст М.* В поисках утраченного времени. Пленница / пер. А.А. Франковского. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. 286 с.
30. *Пушкин А.С.* Собр. соч.: в 10 т. / под общ. ред. Д.Д. Благого. М.: ГИХЛ, 1962. Т. 9. 495 с.
31. *Рыкова Н.Я.* На последнем этапе буржуазного реализма (Творчество Марселя Пруста) // Пруст М. Собр. соч. Л.: ГИХЛ, 1936. Т. 3: В поисках за утраченным временем. Германт / пер. А.А. Франковского. С. 5–34.
32. *Рыкова Н.Я.* Современная французская литература. Л.: ГИХЛ, 1939. 496 с.

33. *Соловьев Вл.* Предисловие // Творения Платона / пер. с греч. Владимира Соловьева. М.: К.Т. Солдатенков, 1899. Т. 1. С. V–XII.
34. *Таганов А.Н.* Марсель Пруст в русском литературном сознании (1920–50-е годы). Иваново: Ивановский гос. ун-т, 2013. 206 с.
35. *Токарев Д.В.* Понятие метафизического языка и политика перевода у П.А. Вяземского // *Studia Litterarum*. 2023. Т. 8, № 4. С. 10–35. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-4-10-35>
36. *Федоров А.В.* О переводчике // *Пруст М.* В поисках утраченного времени. Пленница / пер. А.А. Франковского. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. С. 284–285.
37. *Франковский А.А.* Предисловие // *Ромэн Ж.* Собр. соч. / пер. с франц. под общ. ред. М. Лозинского, А. Смирнова и А. Франковского. Л.: Academia, 1925. Т. 4: Люсьена / пер. и предисл. А. Франковского. С. 5–8.
38. *Франковский А.А.* Предисловие // *Пруст М.* В поисках за утраченным временем. Л.: Academia, 1927. Кн. 1: В сторону Свана. Ч. 1: Комбре / пер. А.А. Франковского. Цит. по: Марсель Пруст в русской литературе / сост. О.А. Васильева и М.В. Линдстрем; вступ. ст. А.Д. Михайлова. М.: Рудомино. 2000. С. 98–105.
39. *Франковский А.А.* Предисловие // *Ренье А. де.* Собр. соч.: в 17 т. / пер. с франц. под общ. ред. М.А. Кузмина, А.А. Смирнова и Фед. Сологуба. Л.: Academia, 1926. Т. 2. Т. 2: Дважды любимая / пер. Федора Сологуба; предисл. А. Франковского. С. 3–4.
40. *Франковский А.А.* От редактора // *Свифт Д.* Путешествия в некоторые отдаленные страны Лемюэля Гулливера... М.; Л.: Academia, 1930. С. XXXII–XXXIX.
41. *А.Ф. [Франковский А.А.]* Предисловие к русскому изданию // *Дефо Д.* Молль Фландерс / пер. А.А. Франковского. М.; Л.: Academia, 1932. С. 7–15.
42. [*Шпет Г.Г.*] Густав Шпет и шекспировский круг. Письма, документы, переводы / отв. ред.-сост. Т.Г. Щедрина. М.; СПб.: Петроглиф, 2013. 359 с.
43. *Boulanger J.* Sur Marcel Proust // *Nouvelle Revue Française*. Janvier 1. 1923. Цит. по: Marcel Proust: The Critical Heritage / ed. L. Hodson. London: Routledge, 1989. P. 202–203.
44. *Clark K., Holquist M.* Mikhail Bakhtin. Cambridge, Mass.; London: Belknap Press of Harvard University Press, 1984. 398 p.
45. *Curtius E.R.* Französischer Geist im zwanzigsten Jahrhundert. Bern: Francke, 1952. 527 S.
46. Marcel Proust: The Critical Heritage / ed. L. Hodson. London: Routledge, 1989. 421 p.
47. *Murry J.M.* The Problem of Style. London et al.: Humpfrey Milford, Oxford University Press, 1922. 148 p.
48. *Proust M.* À propos du “style” de Flaubert // *Nouvelle Revue Française*. 1920. Т. 14. P. 72–90.
49. *Schlegel F.* Philosophie der Philologie / Mit einer Einleitung herausgegeben von Josef Körner // *Logos*. 1928. Bd. 17. Hf. 1 (Mai), S. 1–72.

50. *Spitzer L.* Stilstudien. München: Max Hueber, 1928. Bd. II: Stilsprachen. 592 S.
51. *Vettard C.* Proust et le temps // Nouvelle Revue Française. Janvier 1. 1923. P. 214–221.
52. *Wood M.* Translations // Marcel Proust in Context / ed. Adam Watt. London; New York: Cambridge University Press, 2013. P. 230–240.
53. *Wood M.* Benjamin's Proust: Commentary and Translation // A Companion to Translation Studies / ed. by Sandra Bermann and Catherine Porter. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell, 2014. P. 388–400.

Research Article and Publication of Archival Documents

Adrian Antonovich Frankovsky's "Clever Diction" in His Translations of Marcel Proust's Works

© 2024. Maria E. Baskina (Malikova)

Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences,
St. Petersburg, Russia

Abstract: The article discusses Adrian Frankovsky's method in his Marcel Proust translations in the 1920s–1930s. We analyse translations, their drafts, and Frankovsky's forewords which were never republished and translation synopses preserved in his archive. The traditional rebuke of Frankovsky for literal rendering of Proust's syntax is counterposed with a view on the task of translation as hermeneutical, as a "critical mime" of the original (Friedrich Schlegel) that precisely for this reason requires "literal rendering of syntax" (Walter Benjamin) and "supra-philological exactitude" (Gustav Shpet). Frankovsky's philosophical education and translating experience preceding Proust project (modern German philosophy, Descartes, Oswald Spengler, Heinrich Wölfflin, Henri Bergson, Sigmund Freud, contemporary French prose, primarily Henri de Régnier) made him the adequate and essentially modern Russian translator for Proust. His paratexts to translations reveal his specific approach to fiction: Frankovsky was interested in the lucid, analytic manner of thought, intellectual humour, and irony, i. e., features primarily represented in syntax and historically underdeveloped in the Russian language. His other reference point was the idea of "noble clarity" coined by Mikhail Kuzmin, who appealed to Russian prose writers to learn "the laws of lucid harmony and ordonnance" in the "construction of periods and phrases" from European literature. Underlining in Proust's prose similar qualities of "amazing, incredible precision," "extraordinary precision," "unprecedented precision," and "the desire to achieve the most possible precision," Frankovsky parted with the mainstream Proust criticism of his time that focused on the French writer's minute analysis of involuntary psychological movements and sided with (or, rather, followed) Ernst Curtius and Vladimir Vejtle's approach focused on intellectual lucidity of Proust's style. The article presents Frankovsky's translation method through the analysis of his synopses for four books of *À la recherche du temps*

perdu, which are condensed and purified semantic skeletons of the original and a stylistic prototype of the translation.

Keywords: Marcel Proust, Adrian Frankovsky, syntactical literalness in translation, philosophical perspective on translation.

Information about the author: Maria E. Baskina (Malikova), PhD in Philology, Senior Researcher, Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, Makarova Emb., 4, 199034 St. Petersburg, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3371-1231>

E-mail: maria.e.malikova@gmail.com

For citation: Baskina, M.E. “Adrian Antonovich Frankovsky’s ‘Clever Diction’ in His Translations of Marcel Proust’s Works.” *Literaturnyi fakt*, no. 3 (33), 2024, pp. 8–69. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2024-33-8-69>

References

1. Abdullaev, E. “‘Obrazui nash metafizicheskii iazyk’: istoriia odnogo pushkinskogo termina v kontekste literaturno-filosofskikh diskussii 1820-kh godov” [“‘Educate Our Metaphysical Language’: The History of a Term by Pushkin in the Context of Literary-Philosophical Discussions of the 1820s”]. *Voprosy literatury*, no. 1, 2014, pp. 144–164. (In Russ.)

2. Arias-Vikhil’, M.A. “O pervom v Rossii perevode romana M. Prusta ‘V stronu Svana’ (po materialam izdatel’stva Vsemirnaia literatura)” [“The First Russian Translation of Marcel Proust’s Novel ‘Swann’s Way’ (Based on the Materials of the Publishing House ‘World Literature’)”]. *Literaturnyi fakt*, no. 2 (28), 2023, pp. 265–288. <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2023-28-265-288> (In Russ.)

3. Ben’iamin, V. *Zadacha perevodchika* [*The Translator’s Task*], trans. by Evg. Pavlov. Available at: <https://kassandron.narod.ru/commentary/11/6ben.htm> (Accessed 10 February 2024). (In Russ.)

4. Budrin, P.V. “G.G. Shpet — perevodchik i kommentator Sterna: nerealizovannyi proekt izdatel’stva ‘Academia’.” [“G.G. Shpet as a Translator and Commentator of Sterne: The Unrealized Project of ‘Academia’ Publishers”]. Baskina, M.E., editor. *Khudozhestvenno-filologicheskii perevod 1920–1930-kh godov* [*Literary-Philological Translation in the 1920–1930s*]. St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2021, pp. 215–240 (In Russ.)

5. *Marsel’ Prust v russkoi literature* [*Marcel Proust in Russian Literature*], comp. by O.A. Vasil’eva and M.V. Lindstrom, introd. article by A.D. Mikhailov. Moscow, Rudomino Publ., 2000. 255 p. (In Russ.)

6. Veidle, V.V. “Marsel’ Prust” [“Marcel Proust”]. *Marsel’ Prust v russkoi literature* [*Marcel Proust in Russian Literature*], comp. by O.A. Vasil’eva and M.V. Lindstrom, introd. article by A.D. Mikhailov. Moscow, Rudomino Publ., 2000, pp. 65–69 (In Russ.)

7. Sergius [Gessen, S.I.]. “[Rets.]. Mysl’. Zhurnal Peterburgskogo filosofskogo obshchestva. Pod red. E.L. Radlova i N.O. Losskogo (№ 1 ianvar’–fevral’). Izd. ‘Academia’. Peterburg. 1922 (188 str.)” [“Review of: ‘Mysl’. The Journal of St. Petersburg

Philosophical Society. Ed. by E.L. Radlov and N.O. Lossky (no. 1 January–February). Academia Publ. Petersburg. 1922 (188 p.)]. *Novaia russkaia kniga*, no 4, 1922, p. 19. (In Russ.)

8. Ginzburg, L.Ia. *Literatura v poiskakh real'nosti: stat'i, esse, ocherki* [Literature in Search of Reality: Articles, Essays, and Studies]. Leningrad, Sovetskii pisatel', 1987. 397 p. (In Russ.)

9. Ginzburg, L.Ia. *Zapisnye knizhki. Vospominaniia. Esse* [Notebooks. Memoirs. Essays]. St. Peterburg, Iskustvo-SPb. Publ., 2002. 768 p. (In Russ.)

10. Ginzburg, L.Ia. *Prokhodiashchie kharaktery: Proza voennykh let. Zapiski blokadnogo cheloveka* [Passing Characters: Prose of the War Years. Notes of a Besieged Person]. Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2011. 600 p. (In Russ.)

11. Griftsov, B.A. "Vместо предисловия" ["Instead of a Preface"]. Prust, M. *V poiskakh poteriannogo vremeni. Pod sen'iu devushek v tsvetu* [In Search of Lost Time. In the Shadow of Young Girls in Flower], trans. from French by L.Ia. Gurevich, in collab. with S.Ia. Parnok and B.A. Griftsov. Moscow, Nedra Publ., 1927, pp. 5–6. (In Russ.)

12. Griftsov, B.A. *Teoriia romana* [The theory of Novel]. Moscow, Gosudarstvennaia akademiia khudozhestvennykh nauk Publ., 1927. 151 p. (In Russ.)

13. Griftsov, B.A. "Marsel' Prust" ["Marcel Proust"]. *Marsel' Prust v russkoi literature* [Marcel Proust in Russian Literature], comp. by O.A. Vasil'eva and M.V. Lindstrom, introd. article by A.D. Mikhailov. Moscow, Rudomino Publ., 2000, pp. 88–89. (In Russ.)

14. Dashevskii, G. "Propasti perevoda" ["The Abysses of Translation"]. *Kommersant Weekend*. October 17, 2008. Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/1040636> (Accessed 10 February 2024). (In Russ.)

15. Zhebelev, S.A., and S.E. Radlov. "Predislovie" ["Preface"]. *Polnoe sobranie tvoreniĭ Platona: v 15 t.* [Plato Complete Works: in 15 vols.], vol. 1: Evtifron. Apologiia Sokrata. Kriton. Fedon [Euthyphro. Apology of Socrates. Crito. Phaedo]. Petersburg, Academia Publ., 1923, pp. 1–9. (In Russ.)

16. Zhenett, Zh. "Metonimiia u Prusta" ["Proust's Metonymy"], trans. by E. Gal'tsova. Zhenett, Zh. *Figury: v 2 t.* [Figures: in 2 vols.], vol. 2. Moscow, Sabashnikovy Publ., 1998, pp. 36–58. (In Russ.)

17. Kuzmin, M. "O prekrasnoi iasnosti" ["On Noble Clarity"]. *Apollon*, no. 4, 1910. Available at: http://az.lib.ru/k/kuzmin_m_a/text_0410oldorfo.shtml (Accessed 10 February 2024). (In Russ.)

18. Kuzmin, M. "Mikhail Kuzmin. Zhizn' podo l'dom (Dnevnik 1929 goda)" ["Mikhail Kuzmin. Living Under Ice (Dairy of 1929)"], publ., introd. and comm. by S.V. Shumikhin. *Redaktsionnyi portfel' zhurnala "Nashe nasledie"* [Editorial Portfolio of "Our Heritage" Journal]. Available at: http://www.nasledie-rus.ru/red_port/Kuzmin04.php (Accessed 10 February 2024). (In Russ.)

19. Kuzmin, M. "Shutochnye stikhi M.A. Kuzmina s kommentariem sovremennitsy" ["Mikhail Kuzmin's Comic Poems with the Commentary by a Contemporary"], ed. and comm. by N.I. Kraineva and N.A. Bogomolov, introd. by N.A. Bogomolov. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 36, 1999, pp. 193–217. (In Russ.)

20. Loks, K. "[Rets.]. Marsel' Prust. V poiskakh za utrachennym vremenem. Chast' III. V storonu Svana. Per. i predisl. A.A. Frankovskogo. Izd. 'Academia'. L., 1927.

Ego zhe. V poiskakh poteriannogo vremeni. Pod sen'iu devushek v tsvetu. Roman. Per. s frants. L. Gurevich v sotrudnichestve s S. Parnok i B. Griftsovm. Izd. 'Nedra'. M., 1927" ["Review of: Marcel Proust. In Search of Lost Time. Part 3. Towards Swann. Trans. and foreword by A.A. Frankovsky. Publishing House 'Academia'. Leningrad, 1927. Ditto. In Search of Lost Time. In the Shadow of Young Girls in Blossom. Novel. Trans. from French by L. Gurevich in collaboration with S. Parnok and B. Griftsov. Publishing House 'Nedra'. Moscow, 1927"]. *Pechat' i revoliutsiia*, no. 8, 1927, pp. 202–203. (In Russ.)

21. Liubimova, M.Iu., and Ia.D. Chechnev. "Izdatel'stvo 'Vsemirnaia literatura' v tvorcheskom diskurse E.I. Zamiatina" ["World Literature' Publishing House in the Creative Discourse of E.I. Zamyatin"]. *Russkaia literatura*, no. 4, 2022, pp. 206–217. DOI: 10.31860/0131-6095-2022-4-206-217 (In Russ.)

22. Malikova, M.E. "Vremia": istoriia leningradskogo kooperativnogo izdatel'stva (1922–1934)" ["Vremya': History of a Leningrad Cooperative Publishing House (1922–1934)"]. *Konets institutsii kul'tury dvadtsatykh godov v Leningrade. Po arkhivnym materialam: sbornik statei [The End of the Cultural Institutes of the 1920s in Leningrad. Based on Archival Materials: Collection of Articles]*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2014, pp. 37–59. (In Russ.)

23. Malikova, M.E. "O perevodchike Adriane Antonoviche Frankovskom po materialam ego arkhiva" ["About Translator Adrian Antonovich Frankovsky Based on the Materials of His Archive"]. *Ezhгодnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 2016 g. [The Yearbook of the Pushkin House Manuscript Department for 2016]*. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2017, pp. 37–59. (In Russ.)

24. Malikova, M.E. "K opisaniiu 'filologicheskogo perevoda' v 1930-e gg.: A.A. Frankovskii — perevodchik angliiskogo romana XVIII v." ["Towards the Description of 'Philological Translation' in the 1930s: Adrian A. Frankovsky as a Translator of the 18th Century English Novel"]. *Studia Litterarum*, vol. 2, no. 3, 2017, pp. 27–36. DOI: 10.22455/2500-4247-2017-2-3-10-45 (In Russ.)

25. Makhlin, V.L. "Nevel'skaia shkola. Krug Bakhtina" ["The Nevel School. Bakhtin's Circle"]. *Bakhtin: Pro et contra: Lichnost' i tvorchestvo M.M. Bakhtina v otsenke russkoi i mirovoi gumanitarnoi mysli: Antologiya [Bakhtin: Pro et contra: Personality and Heritage of M.M. Bakhtin in the Assessment of Russian and the World Humanitarian Thought: Anthology]*, vol. 1, comp., introd. article and comm. by K.G. Isupov. St. Petersburg, Russian Christian Academy for the Humanities Publ., 2001. Available at: http://russianway.rhga.ru/upload/main/07_Makhlin.pdf (Accessed 10 February 2024). (In Russ.)

26. Mil'china, V. "Chto skazal Prust" ["What Did Proust Say"]. *Kommersant Weekend*. December 12, 2008. Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/1091080> (Accessed 10 February 2024). (In Russ.)

27. Mikhailov, A.D. "Russkaia sud'ba Marselia Prusta" ["Russian Destiny of Marcel Proust"]. *Marsel' Prust v russkoi literature [Marcel Proust in Russian Literature]*, comp. by O.A. Vasil'eva and M.V. Lindstrom, introd. article by A.D. Mikhailov. Moscow, Rudomino Publ., 2000, pp. 5–42. (In Russ.)

28. Prust, M. *Sobranie sochinenii [Collected Works]*, vol. 3: V poiskakh za utrachennym vremenem. Germant [In Search of Lost Time. Germant], trans. by A.A. Frankovskii. Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1936. 710 p. (In Russ.)

29. Prust, M. *V poiskakh utrachennogo vremeni. Plennitsa* [In Search of Lost Time. Prisoner], trans. by A.A. Frankovskii. St. Petersburg, INAPRESS Publ., 1998. 286 p. (In Russ.)

30. Pushkin, A.S. *Sobranie sochinenii: v 10 t.* [Collected Works: in 10 vols.], vol. 9, ed. by D.D. Blagoy. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury, 1962. 495 p. (In Russ.)

31. Rykova, N.Ia. "Na poslednem etape burzhuaznogo realizma (Tvorchestvo Marselia Prusta)" ["The Final Stage of Bourgeois Realism (The Art of Marcel Proust)"]. Prust, M. *Sobranie sochinenii* [Collected Works], vol. 3: V poiskakh za utrachennym vremenem. Germant [In Search of Lost Time. Germant], trans. by A.A. Frankovskii. Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1936, pp. 5–34. (In Russ.)

32. Rykova, N.Ia. *Sovremennaiia frantsuzskaia literatura* [Modern French Literature]. Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1939. 496 p. (In Russ.)

33. Solov'ev, Vl. "Predislovie" ["Preface"]. *Tvoreniia Platona* [Plato Works], vol. 1, trans. from Greek by Vl. Solov'ev. Moscow, K.T. Soldatenkov Publ., 1899, pp. V–XII. (In Russ.)

34. Taganov, A.N. *Marsel' Prust v russkom literaturnom soznanii (1920–50-e gody)* [Marcel Proust in Russian Literary Mindset (1920–1950s)]. Ivanovo, Ivanovo State University Publ., 2013. 206 p. (In Russ.)

35. Tokarev, D.V. "Poniatie metafizicheskogo iazyka i politika perevoda u P.A. Viazemskogo" ["The Notion of Metaphysical Language and the Policy of Translation by Pyotr Vyazemsky"]. *Studia Litterarum*, vol. 8, no 4, 2023, pp. 10–35. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2023-8-4-10-35> (In Russ.)

36. Fedorov, A.V. "O perevodchike" ["About Translator"]. Prust, M. *V poiskakh utrachennogo vremeni. Plennitsa* [In Search of Lost Time. Prisoner], trans. by A.A. Frankovskii. St. Petersburg, INAPRESS Publ., 1998, pp. 284–285. (In Russ.)

37. Frankovskii, A.A. "Predislovie" ["Preface"]. Romen, Zh. *Sobranie sochinenii* [Collected Works], vol. 4: Lius'ena [Lucienne], trans. from French and ed. by M. Lozinskii, A. Smirnov and A. Frankovskii. Leningrad, Academia Publ., 1925, pp. 5–8. (In Russ.)

38. Frankovskii, A.A. "Predislovie" ["Preface"]. Prust, M. *V poiskakh za utrachennym vremenem* [In Search of Lost Time], book 1: V storonu Svana [Towards Swann], part 1: Kombre [Combre], trans. by A.A. Frankovskii. Leningrad, Academia Publ., 1927. Cit. ex: *Marsel' Prust v russkoi literature* [Marcel Proust in Russian Literature], comp. by O.A. Vasil'eva and M.V. Lindstrom, introd. article by A.D. Mikhailov. Moscow, Rudomino Publ., 2000, pp. 99–104. (In Russ.)

39. Frankovskii, A.A. "Predislovie" ["Preface"]. Ren'e, A. de. *Sobranie sochinenii: v 17 t.* [Collected Works: in 17 vols.], vol. 2: Dvazhdy liubimaia [Twice Beloved], trans. from French and ed. by M.A. Kuzmin, A.A. Smirnov, and F. Sologub. Leningrad, Academia Publ., 1926, pp. 3–4. (In Russ.)

40. Frankovskii, A.A. "Ot redaktora" ["From the Editor"]. Swift, D. *Puteshestviia v nekotorye otdalennye strany Lemuelia Gullivera...* [Travels into Certain Remote Countries by Lemuel Gulliver...]. Moscow, Leningrad, Academia Publ., 1930, pp. XXXII–XXXIX. (In Russ.)

41. A.F. [Frankovskii, A.A.] “Predislovie” [“Preface”]. Defo, D. *Moll’ Flanders* [*Moll Flanders*], trans. by A.A. Frankovskii. Moscow, Leningrad, Academia Publ., 1932, pp. 7–15. (In Russ.)
42. Shchedrina, T., editor. *Gustav Shpet i shekspirovskii krug. Pis'ma, dokumenty, perevody* [*Gustav Shpet and the Shakespeare Circle. Letters, Documents, Translations*]. Moscow, St. Petersburg, Petroglif Publ., 2013. 359 p. (In Russ.)
43. Boulanger, Jacques. “Sur Marcel Proust.” *Nouvelle Revue Française*, Janvier 1, 1923. Cit. ex: Hodson, Leighton, editor. *Marcel Proust: The Critical Heritage*. London, Routledge, 1989, pp. 202–203. (In French)
44. Clark, Katerina, and Mikhael Holquist. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge, Mass., London, Belknap Press of Harvard University Press, 1984. 398 p. (In English)
45. Curtius, Ernst Robert. *Französischer Geist im zwanzigsten Jahrhundert*. Bern, Francke, 1952. 527 S. (In German)
46. Hodson, Leighton, editor. *Marcel Proust: The Critical Heritage*. London, Routledge, 1989. 421 p. (In English)
47. Murry, John Middleton. *The Problem of Style*. London et al., Humpfrey Milford, Oxford University Press, 1922. 148 p. (In English)
48. Proust, Marcel. “À propos du ‘style’ de Flaubert.” *Nouvelle Revue Française*, t. 14, 1920, pp. 72–90. (In French)
49. Schlegel, Friedrich. “Philosophie der Philologie,” Mit einer Einleitung herausgegeben von Josef Körner. *Logos*, Bd. 17, Hf. 1 (Mai), 1928. S. 1–72. (In German)
50. Spitzer, Leo. *Stilstudien*, Bd. 2: Stilsprachen. München, Max Hueber, 1928. 592 S. (In German)
51. Vettard, Camille. “Proust et le temps.” *Nouvelle Revue Française*, Janvier 1, 1923, pp. 214–221. (In French)
52. Wood, Michael. “Translations.” Watt, Adam, editor. *Marcel Proust in Context*. London, New York, Cambridge University Press, 2013, pp. 230–240. (In English)
53. Wood, Michael. “Benjamin’s Proust: Commentary and Translation.” Bermann, Sandra, and Catherine Porter, editors. *A Companion to Translation Studies*. Chichester, West Sussex, Wiley Blackwell, 2014, pp. 388–400. (In English)

Статья поступила в редакцию: 10.03.2024
Одобрена после рецензирования: 13.05.2024
Дата публикации: 25.09.2024

The article was submitted: 10.03.2024
Approved after reviewing: 13.05.2024
Date of publication: 25.09.2024