

Имеет ли смысл читать сегодня еще Пушкина?

Размышления над повестью «Пиковая дама» по поводу 180-ой годовщины смерти поэта

Is It Worth to Read Pushkin Nowadays?
A reflection on the tale The Queen of Spades
on the occasion of the 180th anniversary
of the poet's death

Oldřich Richterek

Абстракт:

Работа посвящается восприятию романтической повести Пушкина «Пиковая дама» в атмосфере начала третьего тысячелетия. Автор исходит из компаративистского анализа двух чешских переводов данной прозы (из послевоенного перевода Б. Матезиуса и современного перевода М. Станека) с подлинным пушкинским текстом и ищет сверхвременные ценности в исходном тексте русского поэта, который не теряет своё художественное и семантическое значение и в современной постмодернистской культурной и общественной атмосфере.

Abstract:

The paper discusses the reception of Pushkin's romantic tale The Queen of Spades in the context of the beginning of the third millennium. The author's paper is based on a comparative analysis of two translations of the tale (the post-war translation by B. Mathesius and the contemporary translation by M. Staněk) and the original text, searching for timeless

values in the poet's source text, which does not lose its artistic and semantic meaning even in the contemporary postmodern cultural and social context.

Ключевые слова:

пушкинская проза «Пиковая дама», переводы Б. Матезиуса и М. Станека в современном постмодернистском восприятии

Key words:

Pushkin's prose The Queen of Spades, translations by B. Mathesius and M. Staněk in contemporary postmodern reception

Произведения русского поэта, прозаика и драматурга **Александра Сергеевича Пушкина** (6. 6. 1799 – 10. 2. 1837) вошли в чешскую культуру ещё во второй половине 19-ого века (не только в переводах избранных произведений, а также в музыкальных обработках, прежде всего, благодаря известным контактам П. И. Чайковского с тогдашней чешской культурной средой). Импульсом к моим размышлениям и обращению к основоположнику настоящей новой русской литературы и основателю ее мировой славы были **два факта**: маленький юбилей русского поэта (180 лет со дня его смерти) и как раз – в 2016 году – изданный новый чешский перевод его повести «*Пиковая дама*» (Puškin 2016a). Романтическое приключение, основанное на «вечной теме» судьбы, денег в человеческой жизни и на блестящем осознании ее настоящих ценностей, добавляют в первичную «фигуривно авантюрную» рамку повести сверхвременные аспекты, не теряющие своё значение даже в нашей эпохе постмодернизма. Кроме того, сопоставление двух взаимно отличающихся переводов (наряду с выше упомянутым переводом **Мирослава Станека** (Richterek 2016) я нарочно обратился к в своё время очень известному переводу – одного тогда видного переводчика и пропагандиста русской литературы в чешской культуре – **Богумила Матезиуса** (Puškin 1955)) помогает увидеть нам не только исторически и культурно отличающийся общественный контекст, но тоже потенциально отличающиеся

сдвиги в области восприятия и понимания художественного текста, отражающие в себе закономерные сдвиги в меняющемся обществе и его культуре.

Уже с самого начала пушкинского текста мы понимаем, что в области «пустой и ненаполненной жизни» человечество не достигло никакого существенного прогресса. Сравним, например, пушкинский «пролог» данной повести: «*А в ненастные дни/ Собирались они/ Часто;/ Гнули – бог их прости! – От пятидесяти/ На сто,/ И выигрывали,/ И отписывали/ Мелом./ „Так, в ненастные дни,/ Занимались они/ Делом.“*» (Puškin 2016b) Если мы попробуем сравнить эту «напрасную трату времени» с современной «массовой» тратой времени в разных казино – с той же целью: «получить деньги без работы» – можем понимать, что человечество в XXI-ом веке в некоторых областях своего существования не добилося никаких успехов.

Основоположник новой чешской теории художественного перевода **Иржи Левы** – ещё пятьдесят лет тому назад – выдвигал важную роль сохранения **стилистической** и **семантической** «эквивалентности» исходного текста художественного произведения в возникающем тексте иноязычного, инокультурного перевода. (Levý 2012, 26) Эта эквивалентность зависит, между прочим, не только от меняющегося языка и мышления принимающей инокультурной среды – а, разумеется, и от сдвигов в мышлении реципиентов и от их коммуникации с художественным текстом. В связи с тем мы можем сомневаться, что стилистическая форма цитированного пролога в переводах Матезиуса и Станека выразительно отличаются. Сравним: «*Tak za dnů deštivých/ se scházivali/ často;/ a sázky lítaly/ od padesáti/ na sto,/ výhry i prohry se/ na stole křídou/ psaly./ Tak za dnů deštivých/ naši kdysi/ hravávali.*» **Матезиус** (Puškin 1955, 9) «*V sychravém počasí/ chodili zahrát si/ často./ Zvedali sázky/ od padesátky/ na sto./ A to, co vyhráli/ na desku napsali/ křídou./ V sychravém počasí/ partičku zahrát si/ přijdou.*» **Станěk** (Puškin 2016a, 9)

Стремление переводчиков к применению стиля естественного повествования, которое было типичным для самого Пушкина, соответствует, конечно, степени развития чешского языка и тем стилистическим сдвигам, которые приходят в литературу (и постоянно появляются)

в связи с общим развитием культуры и меняющимися способностями читателей понимать художественный текст. Современный перевод литературных произведений избегает дословной замены отдельных слов оригинала соответствующими эквивалентами языка перевода. Акцент ставится на передаче идентичной обстановки, ситуации, характера и решающего «подтекста» всего подлинного художественного «сообщения» оригинала. В качестве примера предлагаю переводы коротенького отрывка текста, связанного с пушкинским объяснением таинственной роли карт, представляющих собой символический «*pervus agens*» всей сюжетной линии данной повести: «*Покойный Чаплицкий, тот самый, который умер в нищете, промотав миллионы, однажды в молодости своей проиграл – помнится Зоричу – около трехсот тысяч. Он был в отчаянии. Бабушка, которая всегда была строга к шалостям молодых людей, как-то сжалилась над Чаплицким. Она дала ему три карты, с тем, чтоб он поставил их одну за другою, и взяла с него честное слово впредь уже никогда не играть. Чаплицкий явился к своему победителю: они сели играть. Чаплицкий поставил на первую карту пятьдесят тысяч и выиграл соника; загнул паролы, паролы-не, – отыгрался и остался еще в выигрыше...» (Puškin 2016b) «... *nebožtík Čaplický, ten který probil miliony a umřel jako žebrák, prohrál jednou ve svém mládí – se Zoričem, tuším – asi tři sta tisíc. Byl z toho zoufalý. Babička, která bývala k výstřednostem mladých lidí přísná, se nad Čaplickým nějak smílovala. Dala mu tři karty, aby vsadil jednu po druhé, ale musil jí čestným slovem slíbit, že už nikdy nebude hrát. Čaplický přišel k svému přemožiteli, vsadil na první kartu padesát tisíc a vyhrál; zdvojnásobil sázku, vyhrál – odehrál si dluh zpět a ještě něco nad to...» (Puškin 1955, 13-14) «*Nebožtík Čaplický, ten co rozházel miliony a zemřel v bídě, prý kdysi v mládí prohrál, tuším se Zoričem, nějakých tři sta tisíc. Byl zoufalý. Moje bábi sice neměla pro zřetěštnosti mladých pochopení, ale nad ním se tenkrát nějak slitovala a řekla mu ty tři karty – aby si na ně vsadil. Musel jí ovšem slíbit, že už pak nikdy nebude hrát. Čaplický přijel ke svému přemožiteli a usedl s ním ke kartám. Na první kartu vsadil padesát tisíc a vyhrál. Zdvojnásobil sázku a zase vyhrál. A to též do třetice. Vyhrál zpátky svůj dluh a ještě něco k tomu...» (Puškin 2016a, 13-14)***

Несмотря на то, что оба перевода почти буквально точно передают чешскому читателю содержание и суть подтекста данного отрывка, перевод Станека стремится более естественно «уловить» все его семантические «оттенки». (Сравним, например, фразу Матезиуса: «*nebožtík Čaplický, ten který probil miliony a umřel jako žebrák*», – с текстом Станека: «*Nebožtík Čaplický, ten co rozházel miliony a zemřel v bídě*». Видимо, что нередко (как в данном случае) он достиг этого при помощи определённой «конкретизации» и сокращения выражения. Например, пушкинское коротенькое сообщение: «*Барышня подняла голову и сделала знак молодому человеку*», – которое Матезиус буквально механически заменяет фразой: «*Dívka zvedla hlavu a dala mladému muži znamení*» (Puškin 1955, 18), – Станек, опираясь на тенденции современного стремления к такому выражению, которое активизирует собственное воображение и переживание реципента-читателя, данную сцену оживляет: «*Slečna zvedla hlavu a položila prst na ústa*» (Puškin 2016a, 16).

Стилистические «сдвиги», вызывающие, разумеется, естественные сдвиги в области адекватного восприятия и понимания подлинного пушкинского – сжатого, однако семантически более богатого – текста, могут провоцировать его отличающееся, более глубокое переживание со стороны реципиента-читателя. Сравним, хотя бы один пример: Пушкин: «*В самом деле, Лизавета Ивановна была пренесчастное создание. Горек чужой хлеб, говорит Данте, и тяжелы ступени чужого крыльца, а кому и знать горечь зависимости, как не бедной воспитаннице знатной старухи?*» (Puškin 2016b). Матезиус: «*Lizaveta Ivanovna byla opravdu nešťastným tvorem. Hořký je cizí chléb, říká Dante, a těžké jsou schody cizího zápraží, a kdo by mohl lépe znát hořkost a závislost než ubohá schovanka vznešené stařeny.*» (Puškin 1955, 22) Станек: «*A vskutku byla Líza tuze nešťastné stvoření. Hořký je cizí chléb, jak praví Dante, strmé jsou schody cizího domu. A kdo by měl znát lépe pachut' závislosti, než chudá schovanka urozené stařeny?*» (Puškin 2016a, 19). Разумеется, речь идёт о более глубоком понимании пушкинского текста «**в целом**», опирающемся, между прочим, на постоянное развитие чешского

языка.¹ Именно поэтому язык и подтекстовая семантика перевода Станека звучат более естественно, и современному реципиенту они кажутся более привлекательными.

В качестве примера можем сравнить еще следующий коротенький отрывок, касающийся развития фиктивного «любовного романа» протагонистов повести Германа и Лизаветы. «*Дня через два, выходя с графиней садиться в карету, она опять его увидела. Он стоял у самого подъезда, закрыв лицо бровным воротником: черные глаза его сверкали из-под шляпы. Лизавета Ивановна испугалась, сама не зная чего, и села в карету с трепетом неизъяснимым*» (Puškin 2016b).

В тексте Матезиуса намеченный переводческий процесс замечается очень четко: «*Za dva dny, když vycházela s hraběnkou a sedala do vozu, spatřila ho opět. Stál až u průjezdu, maje tvář zakrytou bobrovým límcem: zpod čapky blýskaly černé oči. Lizaveta Ivanovna se polekala, nevědouc sama čeho, a usedla do vozu v nevysvětlitelném nepokoji.*» (Puškin 1955, 24) Станек естественно реагировал на упомянутые «родовые схватки» современного чешского литературного языка: «*Za dva nebo tři dny, zrovna když nasedala s hraběnkou do kočáru, uviděla ho znovu. Stál přímo u vchodu, obličej zabořen do bobrového límce, jen černé oči mu blýskaly zpod klobouku. Líza se ho bůhvíproč lekla a usedla do kočáru celá rozechvělá.*» (Puškin 2016a, 22) Он избегает деепричастных оборотов, (*maje* или *nevědouc*) воспринимаемых современным чешским читателем как архаизмы.

Подобных примеров мы можем найти в сравниваемых переводах много. Конечно, нельзя упрекать Матезиуса в том, что его творчество

¹ Дело в том, что современный чешский язык формировался – по сравнению с русским языком – более поздно; именно поэтому язык русских текстов не подвергается процессу старения в такой мере, как чешский; необходимость вмешательства в словарный запас и стиль высказывания текстов более старых чешских переводов русской литературы (в том числе и классической) мы можем считать естественным сопутствующим явлением; если мы оригинал языка русской классики по большинству воспринимаем как естественный, многие старые её переводы чешскими читателями воспринимаются иногда стилистически устаревшими.

принадлежит к более старому поколению чешского художественного перевода. Однако, если мы задумываемся над процессом развития чешской транслатологии, чешско-русского межкультурного диалога и восприятием текста современным читателем, мы можем положительно оценивать новый перевод Станека. Сравним ещё один пример переводов. Он связан с развязкой сюжетной линии повести на рубеже моментов, когда Герман «сходит с ума»: *«Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе, так же, как два тела не могут в физическом мире занимать одно и то же место. Тройка, семерка, туз – скоро заслонили в воображении Германца образ мертвой старухи. Тройка, семерка, туз – не выходили из его головы и шевелились на его губах. Увидев молодую девушку, он говорил: «Как она стройна!.. Настоящая тройка червонная» (Puškin 2016b).* **Матезиус:** *«Dvě fixní ideje nemohou existovat v mravním světě zároveň, právě tak jako ve fyzickém světě nemohou dvě tělesa zaujímat jedno a totéž místo. Trojka, sedma, eso – brzy zaclonily v představách Heřmana obraz mrtvé hraběnky. Trojka, sedma, eso – nevycházely z jeho hlavy a chvěly se na jeho ústech. Když spatřil mladé děvče, řekl: „jak je urostlá...! Opravdová srdcová trojka.» (Puškin 1955, 65)* **Станек:** *«V lidském vědomí se nemohou směstnat dvě utkvělé představy, stejně jako se nesměstnají dvě těla v jedné kůži. A tak trojka, sedmička a eso brzy vytěsnily z Heřmanovy mysli obraz mrtvé hraběnky. Trojka, sedmička a eso tu pořád nešly z hlavy a stále tu přicházely na jazyk. Vidí ztepilou dívku a povídá: ta má boky! – úplná trojka srdcová...» (Puškin 2016a, 47)*

Если мы будем искать различительные или выразительные мотивы в пушкинском завещании, предназначенные не только русской, но и мировой культуре, вероятно, мы будем замечать важную роль **«романтической иронии»** (Svatoň 2009, 116). Мы можем её замечать почти во всём творчестве этого поэта, хотя – по мнению **В. Сватоня** – доминантным способом она проявляется в эпике писателя, особенно в отборе имён героев, в ходе действия и, конечно, в развязке отдельных произведений. Нетрудно её раскрыть в русских романтических поэмах, в кульминационном произведении – в романе в стихах *«Евгений Онегин»*, конечно, и в анализируемой повести *«Пиковая дама»*

(по моему мнению, и в повести «*Капитанская дочка*» – конечно, с привкусом определённой авторской «горькой иронии»).

С одной стороны, эта ирония частично соответствует определённым тенденциям начала XIX века; например, словацкий коллега **Антон Элиаш** напоминает о возможном влиянии «гоффмановской мистики» (Eliáš 2007, 372), т. е. о явлениях, которые ещё и в данное время можем считать почти «будничным нормативом» в творчестве многих европейских писателей. С другой стороны, Пушкин внёс в эти тенденции многие элементы русской действительности, между прочим и софистицированный прагматизм, касающийся имени главного героя Германа, подсказывающего русскому читателю заимствованные черты нерусского – а, вероятно, западноевропейского (видимо, немецкого) – влияния. Традиционно эти компромиссы сопровождали Пушкина – «соловья в золотой клетке царского двора» – особенно «после ссылки» в атмосфере царского двора в Санкт-Петербурге.

С точки зрения «прозаических размеров», следует подчеркнуть, что обсуждаемая повесть «*Пиковая дама*» отличается относительно несложной сюжетной линией, хотя упомянутая мной выше музыкальная обработка Чайковского может эту линию фиктивно увеличивать. Пушкин, вероятно, в повести реагировал на качественно меняющиеся общественные взаимоотношения, приобретающие своё значение в эпохе наступающего господства денег развивающегося дикого капитализма. Интересно, что с определённой долей политического компромисса он выбирает для протагониста повести имя **Герман**, будто он хотел в лихорадочной жажде денег этого героя повести наметить «подкрадывающиеся» западные инокультурные влияния. Эти влияния стали лейтмотивом фиктивной «вспышки любви» Германа к Лизе с целью узнать тайну трёх карт и, таким образом, разбогатеть. Романтически эта мечта «созревает» при сцене встречи Германа с мёртвой графиней и кульминирует в заключительной сцене его сумасшествия при потере не только всех денег, а одновременно, и возможного «закрепления судьбы» своей жизни. Именно здесь романтическое завещание фиктивно «маленькой прозы» Пушкина приобретает свой сверхвременный нравственный подтекст. Пушкину,

между прочим, удалось всё это вместить лишь в несколько ключевых эпизодических сцен при помощи лишь нескольких лиц, прежде всего, протагонистов Германа и Лизы, их разговоров и, конечно, мастерски изображенной их внутренней речи и мыслей.

В связи с этим мы можем воспринимать «пушкинские намёки» не только как потенциальные направления его следующего творчества (оно было, к сожалению, оборвано дуэлью в 1837 году), но всей кульминационной русской реалистической прозы на её пути к доминантной позиции в европейской классической литературе. (Доказательством могут служить некоторые факты: уже четырнадцать кинофильмов, выпущенных, кроме России, Францией, Австрией, Англией и США или, между прочим, уже 18 изданий чешских переводов – разумеется, в том числе и несколько повторяющихся переизданий – особенно переводов Б. Матезиуса или В. Мрштика; конечно, следует напомнить ещё сценические постановки упомянутой уже одноименной оперы П. И. Чайковского).

В связи с этими выводами мне хотелось бы отметить ещё один вклад Пушкина (в том числе и благодаря анализируемой повести «*Пиковая дама*»). Я имею в виду качественно меняющуюся работу с художественной *деталью*. Конечно, главный вклад в русскую (и даже в мировую) литературу в этой области в рамках русской классики принадлежит **Н. В. Гоголю** и, несомненно, **А. П. Чехову**. Однако и в анализируемой пушкинской повести мы замечаем тенденцию открывать и использовать вдохновительную силу художественной детали, прежде всего, в развитии читательского воображения и собственного переживания. И именно эти особенности в пушкинском тексте заметил и творчески использовал **Мирослав Станек**. Позволим себе привести хотя бы ещё один пример: «*Только Лизавета Ивановна успела снять капот и шляпу, как уже графиня послала за нею и велела опять подавать карету. Они пошли садиться.*» (Puškin 2016b) «*Ještě než měla Lizaveta Ivanovna kdy odložit plášť a klobouk, poslala hraběnka pro ni a rozkázala povoz zase připravit.*» (Puškin 1955, 31) «*Sotva si Líza stihla sundat klobouček a plášť, už pro ni hraběnka poslala a poručila znovu zapřahat.*» (Puškin 2016a, 26)

Вдохновляющие особенности пушкинского текста и его продолжающаяся способность вызывать читательский интерес (между прочим, благодаря его постоянной способности подчёркивать основные проблемы человеческой жизни) таким образом способствуют продолжению интереса чешской читательской публики к великому русскому классику даже спустя 180 лет после его смерти. Недаром известный чешский литературовед – русист **Иво Поспишил** – ещё в конце прошлого века подчёркивал «**надвременный характер**» пушкинских произведений. (Pospíšil 1999, 13-14)

К достоинствам пушкинского художественного языка, по моему мнению, следует отнести почти «скромный», однако достаточно семантически богатый язык его повествования, зарисовки характеров героев и сюжета анализируемой повести «*Пиковая дама*». Эти тенденции потом удачно развивали такие русские писатели-прозаики как, например, И. С. Тургенев и, конечно, А. П. Чехов и др. В простом, фактивно несложном повествовании пушкинского текста мы не встречаем широкие и многословные предложения. Пушкин ограничивается меткими, предельно короткими предложениями с тщательно отобранными деталями, полагаясь на активное воображение читателя. Вспомним ещё раз, например, цитированный мною выше отрывок, в котором автор намечает отношения Лизаветы и Германа: «*Дня через два, выходя с графиней садиться в карету, она опять его увидела. Он стоял у самого подъезда, закрыв лицо бобровым воротником: черные глаза его сверкали из-под шляпы. Лизавета Ивановна испугалась, сама не зная чего, и села в карету с трепетом неизъяснимым*» (Puškin 2016b).

Заметно, что число деталей в изображении этой сцены небольшое. Автор полностью полагается на читателя и его способность совместно с ним воображать намеченную ситуацию и домысливать её роль в контексте повести, а именно в зарождающихся взаимоотношениях обоих протагонистов. Пушкин, как позже часто встречаем в новой прозе конца XIX-ого и на протяжении XX-ого веков, полагается на зарождающееся совместное, общее переживание читателя-реципиента и, таким образом, он способствует более конкретному размышлению

и активному «соучастию» последнего в изображающейся сцене. Именно в этих «нарративных шагах» Пушкин предугадывал развитие литературного творчества; и в этих «мелких» художественных «шагах» мы можем наблюдать его сверхвременную актуальность.

И мне думается, что особенно эти «нарративные шаги» – видимо – «обращались» к переводчику Мирославу Станеку, который декодировал их значение для современного возвращения к великому русскому классику Пушкину в начале третьего тысячелетия и утвердил их легитимное живое присутствие в литературе XXI-ого столетия.

Literatura:

- Eliáš, Anton. 2007. „Puškin Alexander Sergejevič.“ In *Slovník ruskej literatúry 11. – 20. storočí*, kolektiv autorů, 369-73. Bratislava, Veda – vydavateľstvo SAV.
- Levý, Jiří. 2012. *Umění překladu*. Praha: Miroslav Pošta.
- Pospíšil, Ivo. 1999. *Na výspě Evropy. Skicy a meditace k 200. výročí narození Aleksandra Sergejeviče Puškina*. Brno: Masarykova Univerzita.
- Puškin, Alexander Sergejevič. 1955. *Piková dáma*. Praha: Československý spisovatel.
- Puškin, Alexandr Sergejevič. 2016a. *Piková dáma, Kapitánova dcera*. Praha: Havran.
- Puškin, Aleksandr Sergejevič. 2016b. „A.S. Puškin. Pikovaja dama.“ Russkaja virtualnaja biblioteka. 1.12.2016 <http://rvb.ru/pushkin/01text/06prose/01prose/0866.htm>.
- Richterek, Oldřich. 2016. „Odkaz Puškinovy prozaické tvorby.“ In *Piková dáma, Kapitánova dcera* Alexandr Sergejevič Puškin, 266-76. Praha: Havran.
- Svatoň, Vladimír. 2009. *Román v souvislostech času. Úvahy o srovnávací literární vědě*. Praha: Malvern.

prof. PhDr. Oldřich Richterek, CSc.
Katedra ruského jazyka a literatury
Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové
Rokitanského 62
500 03 Hradec Králové
oldrich.richterek@uhk.cz