

ство для искусства». Анненский, напротив, поднимает вопрос о служении критика обществу: «Эстетику не может не быть дела до пользы или вреда того, что он пишет, так как он не может и не хочет быть равнодушен к вопросу об интеллектуальном повышении типа в читателе и писателе. Он им служит. Он должен им служить... Он должен создавать литературный противовес бессознательным захватам жизни» [6].

Наши наблюдения позволяют утверждать, что теория высокой или художественной критики, предложенная Уайльдом в «Замыслах» привлекла внимание Анненского как один из источников для выработки собственного критического метода. В наибольшей степени это влияние сказалось на стиле, системе доказательств и форме выражения критического суждения в «Книгах отражений».

Поступила в редакцию 19.12.2006

Литература

1. Анненский И.Ф. Книги отражений. М., 1979.
2. Пономарёва Г.М. Критическая проза И.Ф. Анненского: (Проблемы генезиса). Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тарту, 1986.
3. Уайльд О. Критик как художник // Избр. произв.: В 2 т. Т. 2. М., 1993.
4. Гумилёв Н.И. Ф. Анненский. Вторая книга отражений. Петербург, 1909 // Речь. 1909. № 127.
5. Уайльд О. De Profundis. М., 2003.
6. Петрова Г.В. «Неизвестный Анненский». – www.auditorium.ru

УДК 82.03

Е.А. Адам

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ДРАМЫ А.П. ЧЕХОВА «ТРИ СЕСТРЫ» В ПЕРЕВОДЕ Т. БРАША

Томский государственный педагогический университет

В 1985 г. появился новый немецкий перевод драмы А.П. Чехова «Три сестры», выполненный Томасом Брашем (родился в 1945 г. в Англии, вырос в ГДР, эмигрировал на Запад в 1977 г.). Этот перевод [1] имеет подзаголовок «Übersetzt und bearbeitet» – «Переведено и обработано». Браш соединяет в себе драматурга и переводчика, а потому его работа не может не привлечь к себе внимания как достаточно редкий случай прямого посредничества между театром и иноязычным оригиналом. Х. Ришбитер – театровед, критик и издатель немецкого журнала «Theater heute» – в послесловии к этому переводу отметил, что «драмы Чехова спустя 80, 90 лет после их создания впервые переведены на немецкий язык автором, пишущим для театра» [2, с. 363].

В предисловии к своему переводу Браш следующим образом сформулировал собственную позицию. Основную задачу он видит в том, чтобы «Tschechows Stücke bearbeiten, Geschichten eines fremden Schriftstellers, einer vergangenen Zeit... ohne sie Tschechow zu enteignen... ohne sie gegen ihren Autor zu verändern» (обработать пьесы Чехова, истории иностранного писателя, прошедшего времени... не отчуждая их от Чехова... не меняя их вопреки автору) [1, с. 7]. Однако анализ перевода говорит о весьма вольном обращении с текстом оригинала; да и в самом предисловии приведенное

высказывание переводчика противоречит словам о том, что необходимо «lernen an einer fremden Fabel für eigene Fabeln» (обучаться на чужом сюжете для собственных сюжетов) [1, с. 7], а значит, переводчик вполне допускает для себя возможность новой трактовки пьесы. Далее Браш обещает «im Gestern die Wurzeln des Heute kenntlich machen, in der Fremdheit der anderen Kultur die Grimasse der eigenen, nichts modernisieren, aber alle Gemeinsamkeiten betonen, ohne die Unterschiede zu verwischen» (выявить в дне вчерашнем корни сегодняшнего, в странности другой культуры гримасу собственной, ничего не модернизировать, но подчеркнуть все общности, не стирая различий) [1, с. 7]. Таким образом, предполагается не вносить ничего нового, но подчеркнуть актуальное для иной страны и эпохи, соблюдая при этом корректность. Однако на деле корректность далеко не всегда соблюдается, чему способствует и намерение Браша «den Komödien-Charakter der Stücke verstärken gegen ihre damaligen Zensoren, die ihn entschärften» (усиливать комедийный характер пьес вопреки их тогдашней оценке, которая его притупляла) [1, с. 7]. Такой подход к драматургии Чехова расходится с авторской установкой, которая выражена жанровым обозначением «Трех сестер» как «драмы». Переводчик, таким образом, декларирует свою позицию отстраненного отношения к че-

ховскому сюжету, отказа от серьезного восприятия персонажей. Наглядным выражением этой позиции в тексте перевода становится отказ от вопросительных и восклицательных знаков, придающий речам действующих лиц оттенок автоматизма и абсурдности.

Переводчик создает собственную версию пьесы, подчиненную требованиям актуальности и свободную от глубокого драматизма, который в чеховской драме основан на серьезной этико-философской проблематике, связанной с осмыслением времени и его соотношения с человеческой жизнью. Персонажи у Чехова помещены в ситуацию универсального значения, превосходящую масштабы и компетенцию конкретной личности: речь идет не столько о судьбе отдельного человека, сколько об общих вопросах, неизбежно встающих перед личностью. Поэтому персонажи в пьесе «интегрируются в сущностное единство» [3, с. 410], что радикально изменяет механизм сюжетного движения: его источником становится не индивидуальная активность персонажей, а динамика охватывающих их всех образно-смысловых мотивов.

Браш игнорирует эту принципиальную особенность пьесы и возвращает ее к более традиционной драматической организации, основанной на взаимоотношениях персонажей. Это видно уже с первой сцены. В оригинале пьеса начинается словами Ольги: «Отец умер ровно год назад» [4, с. 119]. Эта фраза актуализирует тему «безотцовства» – одну из наиболее постоянных в творчестве Чехова. Е.И. Стрельцова находит в ней «символический код всей пьесы», в которой обнажает одну из корневых драматургических моделей – ситуацию «при мертвом», когда внесценическая «сторожевая тень смерти» от начала до финала управляет действием» [5, с. 159]. Немецкий литературовед Э. Фишер-Лихте рассматривает утрату отца как появившуюся у персонажей возможность для самореализации: «Der Vater hat nicht nur in der Bildung seiner Kinder tiefe Spuren hinterlassen, er hat vielmehr ihre gesamte Lebensführung und – planung entscheidend beeinflusst. Um so wichtiger erscheint das Faktum, daß er zu Beginn des Dramas bereits ein Jahr tot ist. Die Frage nach Selbstverwirklichung stellt sich damit auf eine ganz radikale Weise neu: die Geschwister sind jetzt unabhängig vom Vater, sie sind frei, ihr Leben nach eigenem Gutdünken und in eigener Verantwortung selbst zu gestalten» (Отец оставил глубокие следы не только в образовании своих детей, вернее даже, он решающе повлиял на весь их образ жизни и планирование жизни. Тем более важным является факт, что к началу драмы уже год, как он умер. Вопрос о самореализации ставится тем самым совершенно радикальным образом по-новому: теперь сестры независимы от отца, они свободны устраивать

свою жизнь самостоятельно по собственному усмотрению и под собственную ответственность) [6, с. 111].

Н.Е. Разумова отмечает, что «суть действия с первых же слов определяется как жизнь в условиях утраты прежнего всеорганизирующего начала, роль которого в семье Прозоровых играл покойный отец» [7, с. 51]. Персонажи пьесы находятся в ситуации, когда от них требуется «самоорганизация в потоке времени» [7, с. 52].

В переводе Браша с самого начала исчезает драматизм «утраты прежнего всеорганизирующего начала». Пьеса начинается также со слов Ольги, но совсем других: «Die eine in Schwarz, die andere in Weiß. Von heute an wird es an jedem 5. Mai so sein: Du, Irina, feierst deinen Namenstag, und du, Mascha, trauerst um Vaters Tod. Und jedesmal wird eure älteste Schwester nicht wissen, welche Rede sie halten soll: die des Gedenkens oder die der Freude» (Одна в черном, другая в белом. С сегодняшнего дня каждый раз пятого мая будет так: ты, Ирина, празднуешь свои именины, а ты, Маша, скорбишь о смерти отца. И каждый раз ваша старшая сестра не будет знать, какую речь она должна держать: поминальную или радостную) [1, с. 245]. Таким образом, в переводе Ольга сразу оказывается в центре проблемной ситуации, лишь ее Браш ставит перед выбором жизненной позиции. Нужно отметить, что в финале тоже выделена именно она, и вместо последней фразы оригинального текста, заключающей в себе обобщенное выражение потребности человека в познании смысла жизни: «Если бы знать, если бы знать!» [4, с. 188] – она восклицает лишь от своего лица: «Wenn ich es nur jetzt schon wüßte» (Если бы я только знала это уже теперь) [1, с. 309].

В оригинале первая реплика Ольги построена на воспоминании об умершем отце, о том значении, которое он имел для трех сестер, а в переводе упоминание о смерти отца отодвигается на задний план и уже не имеет значения «символического кода всей пьесы», тем более что эта фраза у Браша дополняется радостными воспоминаниями о матери и о веселых детских праздниках: «Soll ich euch daran erinnern, wie wir ihn vor einem Jahr zu Grab getragen haben, im Regen, wie die Soldaten Salut geschossen haben für ihren Brigadekommandeur und unseren Vater, oder soll ich euch an die ausgelassenen Feste erinnern, die wir in Moskau zu Irinas Ehren gefeiert haben, in der hellen Sonne, wie wir getantzt haben im Garten, wie Mutter alle mit Limonade verwöhnt hat» (Должна ли я напомнить вам о том, как мы год назад выносили его в гробу, в дождь, как солдаты салютовали в честь своего бригадного командира и нашего отца, или должна я вам напомнить об озорных праздниках, которые мы праздновали в Москве в честь Ирины, под ярким солнцем,

как мы танцевали в саду, как мама угощала всех лимонадом) [1, с. 245].

В переводе мотив отца с первой же реплики Ольги оказывается включен в образный ряд мрачного, контрастно противопоставленный светлому, которое, вопреки оригиналу, получает персонификацию в образе матери (у Чехова едва намеченном). Образ матери дополняется до шаблонности традиционным образом сада, который, в свою очередь, в сочетании с мотивом детства переходит в мотив утраченного рая. В реплику Тузенбаха Браш вносит и само слово «Paradies» (рай): «Sie sind also der Meinung, in einigen Jahren wird sich diese Erde in ein Paradies verwandeln» (Итак, вы считаете, через несколько лет эта земля превратится в рай) [1, с. 256], хотя в оригинале говорится только о том, что через «много лет... жизнь на земле будет прекрасной, изумительной» [4, с. 132]. Таким образом, пьесе приписывается прямая, открытая метафоричность, чуждая Чехову.

В оригинале уже с первой ремарки намечается драматизм – некое внутреннее противоречие, рождающее изменения, движение в дальнейшем: «Полдень; на дворе солнечно, весело. <...> Ирина в белом платье стоит задумавшись» [4, с. 119]. Так Чехов указывает на едва заметное расхождение между состоянием мира и человека, а когда начинается само действие, то из уст старшей сестры звучат скорбные слова об умершем отце. Браш опускает в ремарке слова «весело» и «задумавшись», тем самым исключая из текста это нарождающееся противоречие. Подвергая пьесу обработке, он делает акцент на традиционном нравственно-психологическом противопоставлении, в данном случае на контрастных позициях двух сестер, и на выборе, совершаемом третьей: «Welche Rede soll eure älteste Schwester euch halten an diesem 5 Mai und an jedem, der kommen wird. Und welches Kleid soll ich denn tragen» (Какую речь должна держать ваша старшая сестра для вас в это пятое мая и в каждое, которое придет. И какое же платье должна я носить) [1, с. 245]. Браш делает внешним аналогом жизненных позиций сестер цвет их одежды; в такой трактовке он не одинок. Например, литературный критик из Германии Р. Пис тоже придает цвету платьев аллегорическое значение, максимально четко очерчивая и разводя образы трех сестер, которые в оригинале, напротив, составляют неразделимое целое: «Irina, die Jüngste, deren Namenstag gefeiert wird, ist ganz weiß gekleidet und all ihr Streben und Denken richtet sich auf die Zukunft. Die apathische, wenig beredte Mascha ist schwarz gekleidet, so daß der Eindruck entsteht, sie weise auf die Vergangenheit und damit auch konkret auf die Beerdigung des Vaters vor genau einem Jahr. Olga, in ihrer blauen Kleidung, verkörpert die Gegenwart und die Mühen

des Alltags» (Ирина, самая младшая, у которой празднуются именины, одета во все белое и все свои стремления и мысли направляет на будущее. Апатичная, малоразговорчивая Маша одета в черное, так что возникает впечатление, что она указывает на прошлое и даже конкретно – на погребение отца ровно год назад. Ольга в своем синем одеянии олицетворяет настоящее и тяготы будней) [8, с. 169].

Такая дифференциация сестер производится в переводе и с помощью мотива отца, который локализуется преимущественно вокруг Маши: она одна носит траур по отцу (отметим, что в оригинале цвет ее платья не получает такого объяснения). Даже ее чувство к Вершинину в переводе мотивируется в значительной мере его связью с отцом, которая по сравнению с оригиналом усилена. При этом усиление мотива отца идет за счет ослабления мотива Москвы, которому Браш отказывает в его лейтмотивном статусе. Так, Ирина в оригинале сообщает Ольге: «Подполковник Вершинин, оказывается, из Москвы» [4, с. 126]. В переводе Браша ее реплика стала более развернутой, в качестве достоинства Вершинина указывается его связь с умершим отцом сестер: «Stell dir vor, Oberstleutnant Werschinin kommt aus Moskau. Er war Offizier in Pappas Brigade. Jetzt wird er hier der neue Batteriechef, Vaters Nachfolger» (Представь себе, подполковник Вершинин из Москвы. Он был офицером в папиной бригаде. Теперь он будет здесь новым командиром батареи, папиным преемником) [1, с. 251]. И далее, когда Ольга переспрашивает: «Вы из Москвы?» [4, с. 127], делая ударным слово «Москва», Браш опять переставляет акценты с Москвы на отца: «Sie haben bei Vater gedient» (Вы служили у отца) [1, с. 251].

Тема памяти вообще и в частности памяти об отце – «всеорганизующем начале» – очень важна для понимания образов сестер, а значит, и смысла всей пьесы. Они живут с воспоминаниями, прошлое постоянно присутствует в их мыслях и словах и переходит в настоящее в едином временном потоке. Например, в самом начале пьесы бой часов напоминает Ольге, что в день смерти отца «также били часы» [4, с. 119]. У Браша эта деталь опущена, в переводе прошлое не смыкается с настоящим. Далее Ольга говорит: «Я отлично помню, в начале мая, вот в эту пору в Москве уже все в цвету, тепло, все залито солнцем. Одиннадцать лет прошло, а я помню там все, как будто выехали вчера» [4, с. 119]. В переводе это тоже опущено, а указание на то, что прошло 11 лет, вложено в уста Ирины, но опять с акцентом не на Москве, а на отце: «Wie schön alles war, bevor Vater hierher abkommandiert wurde vor elf Jahren» (Как прекрасно все было, пока отец не был откомандирован сюда 11 лет назад) [1,

с. 246]. На что Ольга шутливо отвечает сестре: «Aber hübsch bist du geworden, in diesen elf Jahren» (Однако за эти 11 лет ты стала красивой) [1, с. 246]. Таким образом, Браш ослабляет один из основных в пьесе мотивов – мотив памяти, а суть реплик сводит к конкретизации образов персонажей. У Браша этот мотив или снимается вообще, или его стержневые слова «помню/не помню» заменяются на достаточно далекие от него «знаю/не знаю»:

Тузенбах. Помню, когда я приезжал домой из корпуса, то лакей стаскивал с меня сапоги, я капризничал в это время, а моя мать смотрела на меня с благоговением [4, с. 123].

Tusenbach. Wenn ich aus der Kadettenschule auf Urlaub nach Hause kam, hat mir ein Diener die Stiefel ausgezogen und meine Mutter hat mich voller Hochachtung vor meinen militärischen Leistungen angesehen (Когда я приезжал из кадетской школы в отпуск домой, лакей снимал с меня сапоги, и моя мать смотрела на меня полная уважения к моим военным успехам) [1, с. 248].

Чебутыкин. Не помню, голубчик [4, с. 153].

Tschebutykin. Woher soll ich das wissen (Откуда мне это знать) [1, с. 277].

Ирина. Я не помню, как по-итальянски окно или вот потолок... [4, с. 166].

Irina. Ich weiß nicht mehr, was Fenster auf italienisch heißt, oder Decke (Я уже не знаю, как по-итальянски окно или потолок) [1, с. 289].

Существенно искажаются в переводе и другие мотивы, которые пронизывают у Чехова всю пьесу. У Браша они утрачивают свою ведущую роль; так происходит, например, с мотивом птиц. У Чехова в рассказе Вершинина о попавшем в тюрьму французском министре образ птиц используется как обобщенное выражение мечты человека о свободе; в переводе же образ дробится, конкретизируется, сводится к отдельным эпизодам:

Вершинин. С каким упоением, восторгом упоминает он о птицах, которых видит в тюремном окне... Теперь, конечно, когда он выпущен на свободу, он уже по-прежнему не замечает птиц [4, с. 149].

Werschinin. Völlig hingerissen beschreibt er jeden Vogel, den er vom Gefängnisfenster aus sehen kann... Jetzt, wo er entlassen ist, dreht er sich natürlich nach keinem einzigen Vogel mehr um (Полный восторга, он описывает каждую птицу, которую может увидеть из тюремного окна... Теперь, выпущенный на свободу, он, естественно, более не оборачивается ни на одну птицу) [1, с. 272–273].

В другой сцене, когда мотив птиц в оригинале передает душевный подъем Ирины от принятого ею решения выйти замуж, Браш его опускает, что придает фразе приземленный характер:

Ирина. И у меня вдруг точно крылья выросли на душе [4, с. 176].

Irina. Plötzlich hatte ich wieder Lust, was zu machen (Неожиданно у меня снова появилось желание что-либо сделать) [1, с. 298].

Словесный мотив «странно/странный» в оригинале несет семантику, связанную с жизненной неадаптированностью, неукорененностью персонажей. Браш обычно заменяет его словом «komisch» (комичный), реже «altmodisch» (старомодный), тем самым перенося акцент на их нелепость, что соответствует его установке на усиление комизма:

Ирина. Странно... [4, с. 124].

Irina. Das finde ich überhaupt nicht komisch (Я вообще не нахожу это комичным) [1, с. 249].

Вершинин. Странно, я ушел недавно, полчаса назад, и ждали ряженных... [4, с. 155].

Werschinin. Komisch: Vor einer halben Stunde haben sie noch auf die Fastnachtspieler gewartet (Комично: полчаса назад они еще ждали ряженных) [1, с. 279].

Маша. Он казался мне сначала странным, потом я жалела его... [4, с. 169].

Mascha. Zuerst fand ich ihn komisch, dann tat er mir leid... (Вначале я находила его смешным, потом мне стало его жаль...) [1, с. 291].

Кулыгин (в дверь). Маши здесь нет? (Встревоженно.) Где же она? Это странно... (Уходит.) [4, с. 171].

Kulygin (sieht herein). Ist Mascha nicht hier. (Besorgt.) Wo ist sie denn. Komisch... (Ab.) (Заглядывает.) Маша не здесь. (Озабоченно.) Где же она. Комично... (Уходит.) [1, с. 293].

Ольга. Пойми, милая... мы воспитаны, быть может, странно, но я не переношу этого [4, с. 159].

Olga. Kann sein, wir sind sehr altmodisch erzogen, aber so etwas halte ich nicht aus (Может быть, мы воспитаны очень старомодно, однако такого я не переношу) [1, с. 282].

Большую роль играет в пьесе мотив судьбы, специфика которого в «Трех сестрах» связана с тем, что «на первый план выходит проблема не личной судьбы человека, а судьбы как „псевдонима“ жизни в целом» [3, с. 388]. «Судьба» – непостижимое начало, которое управляет жизнью, – для Чехова выступает как организация самой жизни. В переводе Браша этот мотив практически исчезает, например:

Вершинин. Такова уж судьба наша, ничего не поделаешь [4, с. 128].

Werschinin. Das ist die Natur. Die macht keine Ausnahme (Такова природа. Она не делает исключений) [1, с. 253].

Тузенбах. Жребий брошен. Вы знаете, Мария Сергеевна, я подаю в отставку [4, с. 147].

Tusenbach. Es steht fest: Ich werde meinen Abschied einreichen, Maria Sergejewna (Решено: я подаю в отставку, Мария Сергеевна) [1, с. 271].

Наташа. Тебя выберут, Олечка. Это решено [4, с. 159].

Natascha. Natürlich wirst du, meine kleine Olga. Das ist doch ganz klar (Разумеется, будешь, моя маленькая Ольга. Это же вполне понятно (совсем ясно) [1, с. 282].

Маша. Люблю – такая, значит, судьба моя. Значит, доля моя такая... [4, с. 169].

Mascha. Ich liebe ihn, und so ist es eben. Ich konnte gar nichts dagegen machen (Я люблю его, и тут ничего не поделаешь. Я решительно не смогла ничего сделать против этого) [1, с. 291].

Мотив судьбы получает в переводе сниженную, профанированную окраску, поскольку становится монополией Кулыгина. В его пространной реплике в четвертом действии слово «судьба» настойчиво повторяется, даже дополнительно третий раз в отличие от оригинала, закрепляя свою связь с этим персонажем, так что Ирина, употребляя это слово в дальнейшем разворачивании диалога, ссылается на Кулыгина:

Кулыгин. Маша хорошая, честная женщина, я ее очень люблю и благодарю свою судьбу. Судьба у людей разная... [4, с. 175].

Kulygin. Auf Mascha lass ich nichts kommen, ich liebe sie, und dabei bleibts. Das ist einfach mein Schicksal. Für jeden bedeutet Schicksal nun mal anderes... <...> Schicksal (Машу я в обиду не дам, я люблю ее, и останусь при этом мнении. Это просто моя судьба. Для каждого судьба означает что-либо свое... <...> Судьба) [1, с. 297].

Ирина. Значит, судьба [4, с. 176].

Irina. Wie haben Sie gesagt. Schicksal (Как вы сказали. Судьба) [1, с. 298].

Одним из самых повторяющихся мотивов в пьесе Чехова является словесная «формула» «все равно». З.С. Паперный так характеризует движение этого мотива: «Как будто страшный вирус равнодушия, безразличия растет на наших глазах. В конце концов он достигает каких-то огромных, всеохватных размеров, вбирает уже чуть ли не все бытие: „...мы не существуем!“» [9, с. 181]. Мотив «все равно» проходит через всю пьесу, поочередно почти все персонажи повторяют его, выражая безнадежную покорность судьбе. Однако Браш использует для его передачи все возможные лексические варианты, и вследствие такого многообразия это выражение перестает опознаваться как единый мотив:

Маша. Все равно... [4, с. 124].

Mascha. Macht doch nichts... (Это ничего не значит...) [1, с. 249].

Чебутыкин. Э, матушка, да не все ли равно! [4, с. 134].

Tschebutykin. ...das ist doch auch schon egal, oder (...это же также уже все равно, или) [1, с. 258].

Вершинин. Все равно! [4, с. 143].

Werschinin. Es ist überall das gleiche (Повсюду одно и то же) [1, с. 266].

Ирина. Ей, я думаю, все равно [4, с. 145].

Irina. Der ist das doch völlig egal (Ей же это совершенно одинаково) [1, с. 269].

Андрей. Одним словом, я не знаю, мне решительно все равно [4, с. 152].

Andrej. Ach, ich hab keine Ahnung, und mir ist das eigentlich auch egal (Ах, не имею понятия, и мне это собственно все равно) [1, с. 276].

Ослабляя те мотивы, которые существенны в структуре чеховской драмы, Браш вносит взамен новые, не органичные для нее. Эти мотивы имеют сниженную окраску, что соответствует стилистике перевода в целом, способствуя тому комедийно-абсурдному переосмыслению пьесы, которое было заявлено в предисловии. Такие инородные мотивы образуются в переводе благодаря настойчивому повторению слов «Schädel» (череп) и «Nerven» (нервы), которые используются для характеристики внутренних состояний персонажей. Благодаря этому их душевное содержание переводится на физиологический уровень, что соответствует установке на отстраненное восприятие:

Вершинин. Я уже успел надоесть вашим сестрам [4, с. 130].

Werschinin. Im Gegenteil: Ich gehe Ihren Schwestern schon auf die Nerven (Напротив: я уже действую на нервы Вашим сестрам) [1, с. 254].

Андрей. Черт знает, разозлил меня этот Ферапонт, я сказал ему глупость... [4, с. 170].

Andrej. Ferapont ist so lange auf meinen Nerven rumgetrampelt, bis ich geplatzt bin... (Ферапонт так долго действовал мне на нервы, пока я не взорвался...) [1, с. 292].

Кулыгин. Солёный стал придирается к барону, а тот не стерпел, сказал что-то обидное... [4, с. 174].

Kulygin. Soljony soll den Baron wieder mal provoziert haben, und der hat wohl die Nerven verloren und ihm irgendwas an den Kopf geknallt (Говорят, Солёный снова провоцировал барона, и у того, вероятно, сдали нервы, и он бросил ему в лицо оскорбление) [1, с. 296].

Чебутыкин. В голове пусто, на душе холодно... и стало на душе криво, гадко, мерзко... [4, с. 160–161].

Tschebutykin. Luft im Schädel. <...> und dieser faule Geschmack im Mund plötzlich... (Пустота в черепе. <...> И неожиданно этот тухлый вкус во рту...) [1, с. 284].

Вершинин. Я хватаю их, бегу и все думаю одно: что им придется пережить еще на этом свете! [4, с. 163].

Werschinin. Ich reiße sie an mich und renne mit ihnen los, aber der Gedanke will mir nicht mehr aus

dem Schädel: Was steht ihnen noch alles bevor auf dieser Erde (Я прижимаю их к себе и мчусь с ними прочь, однако мысль не покидает более мой череп: что предстоит им еще на этой земле) [1, с. 286].

Таким образом, Брашу при переводе драмы Чехова «Три сестры» не удалось соблюсти верность всем своим установкам, высказанным в предисловии. Он обещал не отчуждать пьесу от Чехова, не менять ее в противоположность автору, а на деле очень произвольно обращается со стилем, искажает мотивы, на которых построена вся пьеса, вводит чуждые мотивы, которые придают речи персонажей грубый оттенок. Вопреки своему обещанию Браш модернизирует сюжет, выстраивает простые оппозиции среди персонажей, делает сюжет более рационалистическим, не свойственным

Чехову. В его трактовке разрушается структурная основа пьесы – движение развивающихся и взаимосвязанных мотивов; основой вместо нее сделаны, более традиционно для драмы, отношения персонажей, выражающие определенные идеи и проблемы; персонажи в связи с этим разъединены и противопоставлены друг другу; они лишены поэтического тона, в каком изобразил их автор, снижены стилистически, превращены почти в марионеток, нелепых и комичных. Концепция переводчика, очевидно, связана с осуждением слабых, идеалистических, оторванных от жизни людей, которые для современности (эпохи 1980-х) не годны: в этом суть актуализации пьесы, которая включается переводчиком в ситуацию современной Германии.

Поступила в редакцию 19.12.2006

Литература

1. Die drei Schwestern // Anton Tschechows Stücke. Übersetzt und bearbeitet von Thomas Brasch. Frankfurt a. M., 1985.
2. Rischbieter H. Nachwort zu «Anton Tschechows Stücke. Übersetzt und bearbeitet von Th. Brasch». Frankfurt a. M., 1985.
3. Разумова Н.Е. Творчество А.П. Чехова в аспекте пространства. Томск, 2001.
4. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 13. М., 1986.
5. Стрельцова Е.И. Опыт реконструкции внесценической родословной, или «демонизм» Солёного // Чеховиана. «Три сестры» – сто лет. М., 2002.
6. Fischer-Lichte E. Geschichte des Dramas: In 2 Bde. Bd. 2: Von der Romantik bis zur Gegenwart. Tübingen, 1990.
7. Разумова Н.Е. «Три сестры» А.П. Чехова: жизнь «без отца» // Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе (архетип, мифологема, мотив): Мат-лы II Междунар. науч. конф. (25–26 янв. 2005 г.). Томск, 2005.
8. Peace R. Tschechow. Die drei Schwestern // Das russische Drama. Düsseldorf, 1986.
9. Паперный З.С. «Вопреки всем правилам...»: Пьесы и водевили Чехова. М., 1982.

УДК 82.0:801.6; 82-1/-9

А.О. Разумова, Н.Е. Разумова***

ЗООЛОГИЧЕСКИЙ ДИСКУРС АНДРЕЯ БЕЛОГО (РОМАН «ПЕТЕРБУРГ») И ЛИТЕРАТУРНОЕ РАЗВИТИЕ XIX–XX ВЕКОВ

* Томский политехнический университет

** Томский государственный педагогический университет

Образы животных в литературе обладают особой репрезентативностью, поскольку они концентрируют в себе своеобразие наиболее существенных онтологических характеристик в самых разных масштабах – от целых художественных эпох до писательских индивидуальностей или отдельных произведений. В них «всегда... непосредственно эмпирический смысл сопряжен с каким-либо антропологическим или онтологическим, то есть... образ животного в произведении не равен самому себе» [1, с. 83–84]. Содержание этих коннотаций в литературной традиции, по отношению к которой происходило творческое самоопределение Андрея

Белого, различно, но обращение к ней позволяет выявить внутреннюю логику его новаторства. Среди его «предшественников» есть такие, сопоставление с которыми, можно сказать, лежит на поверхности, как бы подсказано им самим; к их числу, безусловно, относится Н.В. Гоголь, творчеству которого Белый уделил пристальное внимание. Менее очевидна, хотя и не подлежит сомнению, роль И.С. Тургенева, сформировавшего русский классический роман, на переосмыслении которого в значительной мере выросал «Петербург». Неожиданным может показаться появление в этом ряду Г. Флобера, однако именно эта фигура является,