

ЗАБЫТОЕ ИМЯ**Г.М. ВАСИЛЬЕВА¹***Новосибирский государственный университет
экономики и управления***СЕМПЕРВЕРО, УРОЖДЕННЫЙ ЧЕТВЕРИКОВ:
ЛИТАНИЯ ИМЕНИ ПОЭТА**

В статье рассматривается творчество неизвестного литератора XIX века Семперверо. Четвериков использует латинско-итальянскую форму псевдонима, имеющего музыкальную этимологию. «Вся Италия» воплотилась для него в словосочетании «всегда истинно». Представление о творческой миссии сопряжено с воплощением меры истины как испытания.

Он был одним из тех, кто закладывал основы критики и дидактики перевода. Его знание о переводе приобретает важные признаки самостоятельной научной дисциплины. Оно существует в форме рефлексии переводчика-практика, стремящегося осмыслить свою деятельность. Поэт выразил картезианский принцип универсальности мысли, которая может быть адекватно выражена средствами любого языка. Переводя трагедию Гете, Семперверо работал не просто с немецким оригиналом, но с «макротекстом». В результате подобного «полигенеза» появился стилистически гетерогенный текст.

Наряду со своим переводом «Фауста», Семперверо предлагает образцы других переводов – русских, французских и английского. Принципиальная особенность этой публикации – установка не на один «канонический» текст, а на корпус текстов. Поэт осознавал, что не может быть полноценного искусства без честного профессионального отклика на него. Каждая запись напоминает вариант. Эти варианты представляют собой совершенно иное явление, чем, например,

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

редакции литературного произведения, созданные одним и тем же лицом. Подобно фольклорному произведению, текст живет в постоянном движении, изменении. Он не может быть изучен, если записан только один раз. Возникает литературная ткань как органический процесс, как разрастание первоструктуры, облекающейся все новыми переводами.

Ключевые слова: псевдоним, уникальная вещь, тип издания, переводная множественность, музыкальная терминология.

G.M. Vasilyeva

Novosibirsk State University of Economics and Management

SEMPERVERO, BORN CHETVERIKOV: LITANY TO THE POET'S NAME

The article discusses the work by Sempverero, an unknown writer and translator of the 19th century. Chetverikov by his birth, he uses the Latin-Italian form of an assumed name with some musical etymology. For him, “entire Italy” was imprinted in the phrase *sempre vero*, ‘always true’ in Italian. The idea of a creative mission associated itself with the enactment of the measure of truth as a test.

He was one of those who laid the foundations of criticism and didactics of translation. His translation skills are tagged with features of an independent research area. They exist in the form of practicing interpreter’s reflection, the one’s who is trying to understand his work. The poet expressed the Cartesian principle of the universality of thought, which can be adequately expressed by means of any language. Translating the tragedy of Goethe, Sempverero worked not purely with the German original, but with a “macro text”. Such “polygenesis” resulted in a stylistically heterogeneous text.

Along with his translation of “Faustus” Sempverero offers samples of other translations: Russian, French, and English. The fundamental feature of that publication was the use of body of texts, not just one “canonical” text. The poet was aware that there cannot be real full-scale art without an honest professional response to it. Each entry resembles a text variant. These variants are quite different from, for example, editions of the literary

texts created by the same person. Like folklore, a text lives in constant motion, and change. It cannot be understood and studied, if recorded only once. So, some literary fabric is made as an integral process, as a sprawl of initial structure, that is clothed in new translations.

Михаил Четвериков (Семперверо) – несправедливо забытый переводчик XIX века. Он соединял разные периоды культуры. Переводил Шекспира («Макбет»), «Предание веков» Гюго, трагедию Гёте, стихотворения Шиллера, «Ямбы» Августа Барбье [Четвериковъ, 1860]. Выбор авторов не только предполагает его читательские пристрастия. Имена канонизированных классиков из «пантеона» шедевров или перечитываемых поэтов становятся поручительством общепризнанной ценности.

Образ поэта взывает к апофатической модальности, к череде отрицательных определений. Нет биографии: точного времени жизни, мемуаров и дневников, профессиональных суждений. Прожитая судьба нам неизвестна. Та, которую создало его воображение, воплотилась в сочинениях. Вероятно, поэт существовал довольно уединенно. Так, в 1859 году в России отмечался столетний юбилей со дня рождения Шиллера. 29 октября Общество любителей российской словесности при Московском университете открыло публичное заседание. Свои переводы Шиллера читали «г. Миллеръ», «г. Минъ» [Столетняя годовщина, 1859, с. 297]. Имя Четверикова нигде не упоминается. Стараясь избежать всех сложностей писательского мира, поэт был в курсе литературных течений. Он не создал стройный автобиографический миф. Без официального подтверждения статуса литератор так и пребывает молчаливым. В процессе развития периферийное искусство является постоянным спутником «высокого» искусства. Оно воспринимает его опыт и, в свою очередь, воздействует на него.

Четвериков придумал псевдоним «Семперверо», но не расширил его [Масанов, 1960, с. 514]. К латинскому *semper* восходит музыкальный термин *sempre* (итал. «всегда», «постоянно»). Это понятие обозначает исполнение без перемены установленного характера: до тех пор, пока в нотах не появится другой знак, указывающий на изменение силы. *Sempre-allegro* – постоянно весело, *sempre-forte* – постоянно сильно, *sempre-vivace* – постоянно живо и т.д.

Семперверо (лат. *semper*, ит. *vero*) – *всегда истинно*. Наличие однородных наречий *allegro*, *forte*, *vivace*, *ben marcato* подсказывает интонацию бесконечного перечисления, многоточия. Таким образом, Четвериков – при русифицированной форме имени – использует латинско-итальянскую форму псевдонима. Он имеет музыкальную этимологию. Новое имя обозначало рубеж духовной биографии поэта. «Вся Италия» воплотилась для него в словосочетании «всегда истинно». Итальянизм стал органичной частью жизни. Избранный псевдоним указывал на принадлежность «чужим краям», «всемирному музею» Италии. Представление о творческой миссии сопряжено с воплощением меры истины как испытания. Дело заключалось лишь в характере формы, пригодной для решения этой задачи. Псевдоним становится частью мифа о латинском мире, мифа как глубины инвариантного смыслопорождения. С ним связаны общие места художественного *modus vivendi*: высокая мера энтузиазма, заветные ожидания грядущего триумфа, подвижническое понимание творчества (оно исключало элемент соревновательности). Вольность артистической жизни стала самым драгоценным даром «отчества искусства» сообществу художников. Они обретали в нем самостоятельность суждений и поступков. Поэт осознает себя участником корпоративного союза. Тот пребывал в относительно свободных условиях, вне жесткой регламентации творческих усилий. Пространству сообщался характер мастерской; поступок осмыслялся с точки зрения его эстетической ценности. В перемене имени поэта воплощена история превращения мгновенного в вечное. Пара Четвериков-Семперверо содержит контрастное сопоставление двух планов. С одной стороны, запечатлена неповторимость конкретного момента жизни: интимно-бытовые детали и камерные интонации (четвертый ребенок, четверик, или рожденный в четверг). «Четверик» – также национальная мера, старинная единица народной метрологии¹. С другой, звучит мотив вечности (всегда, навеки). Поиск столь глубоких корней кому-то из его современников мог показаться нарочитым.

¹ Обозначает объем жидкости и сыпучих тел (около 26 литров).

Писатель обратился к музыке, поэзии и прозе, справедливо полагая, что художники слова и музыканты лучше всего чувствуют ноуменальную суть и энтелехию, то есть метафизическую цель существования. Творчество Семперверо – музыкальное перемещение из одной культурно-исторической эпохи в другую. Это европейский тур русского «самобытника», экскурсии из России в Европу и обратно. *Semper vero* – *Summa Europeica*, метафизическое понятие, необходимое для постижения всей культуры. В лингвистическом путешествии переводчик играет роль чичероне.

Гёте был его любимым поэтом. В книге переводов Семперверо на картуше приведено шесть эпитафий. Два эпитафия – из сочинений немецкого поэта. «“Und was der ganzen Menschheit zugetheilt ist / Will ich in meinem inner selbst geniessen”. Faust, 1. Theil, Studierzimmer. Vrs. 221–276»; «“Dahin! Dahin / Möcht' ich mit dir, o, mein Geliebter, zihn”». Mignon Wilhelm Meister». Автор включает в переводы несколько сцен из «Фауста»: «Кабинетъ» (ст. 221-276), «Комната Гретхень», «Вальпургская ночь (ст. 72-117), «Темница» (ст. 161-208). Вероятно, публикация «Фауста» Семперверо в 1859 г. была приурочена к мемориальным торжествам – 110-летию со дня рождения Гёте [Опыт перевода, 1859]¹. В «Библиографических записках» за 1859 год книга не упоминается, хотя там имеются рубрики «Книжные новости вь Москве», «Книжные известія», «Книжные вести» [Библиографическія записки, 1859]. В других журналах также есть разделы: «Библиографическія указанія», Литературныя известія», «Современная летопись», «Новые книги, изданныя вь Россіи»². Но и в них нет речи о новом издании.

Характерна средневековая «рукотворность», почти ремесленная виртуозность предметной выделки произведения искусства. Издание осуществлено в форме *livre de lux* (фр. роскошное издание). Малоформатный и довольно толстый фолиант заключен в картонажный футляр. В наше время это подчеркивало бы серьезность издательского проекта. Книжечка предстала в хорошем полиграфическом исполнении: плотная бумага, крупная печать.

¹ Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, в круглых скобках указываются страницы.

² Например, в журнале «Русскій вестникъ».



Страницы помнят давление типографского клише; буквы образуют рельеф, словно шрифт для слепых. В книге есть картинки, в том числе на шмуцтитуле и заглавном листе. Она похожа на одно из тех полезных изданий, которое одобрял Комитет грамотности для народных учителей, школ и народного чтения. Единственный экземпляр (дарственный) находится в Музее Книги Российской государственной библиотеки. Уникальная вещь представляет собой не просто воспроизведенный текст (в литературном понимании). Важно все, что включает этот текст, – материал, шрифты, иллюстрации. Вполне вероятно, автор принял непосредственное участие в создании книги как материального объекта. Издание может рассматриваться как аналог манускрипта: из-за небольшого тиража оно сразу стало редкостью. Вновь предпринятое факсимильное издание запечатлело бы ценность «старого» тиража, затерянного и ставшего редким.

В русской текстологической традиции преобладает «канонический» тип издания переводов. Он построен на выборе основного (исходного) текста с неизбежным его «возвышением» над другими вариантами. Книга Семперверо представляет собой конволют, или собрание «проектов» («папка проектов»). Принципиальная особенность этой публикации – установка не на один «канонический» текст, а на корпус текстов. Она являет собой пример переводной множественности. Поэт исходит из имманентных критериев литературного совершенства. Проявляет последовательность в восстановлении историко-научной справедливости. В читательском сознании ни один перевод не должен «срастаться» с подлинником и подменять его. Семперверо предлагает образцы переводов трагедии – русских (М. Вронченко, Э. Губер, А. Струговщиков, И. Греков); французских (Блаз де Бюри Анри, Жерар де Нерваль¹), английского (А. Гоуард). Иконический образ иноязычного слова является средством остранения. Своеобразный Stimmtausch (нем. «обмен голосов») подчеркивает непротиворечивость построения. Многоязычная книга выражает принцип солидарности (album amicorum). На воображаемой карте возникает треугольник, заключенный между Россией, Францией и Англией. Семперверо не

¹ Называет его только по имени – Жерар.

отставал от века: эти переводы появились вскоре после публикации оригинала. Поэт осознал, что не может быть полноценного искусства без честного профессионального отклика на него. Трагедия Гёте рассматривается на фоне историко-литературной традиции. Переводчик расширяет топографию, изменяет отношение к тому, что ранее казалось «каноническим». Семперверо ищет теорию в материи факта. Следует завету Гёте избегать дедуктивные абстракции, которые легко приходят на ум. «Все фактическое уже является теорией» – обоснованию этого афоризма Гёте посвятил отдельную главу в романе «Годы странствий Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся» («*Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden*», 1829). Глава называется «Размышления в духе странников. Искусство, нравственность, природа» («*Betrachtungen im Sinne der Wanderer. Kunst, Ethisches, Natur*»). «*Es gibt eine zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstand innigst identisch macht und dadurch zur eigentlichen Theorie wird. Diese Steigerung des geistigen Vermögens aber gehört einer hochgebildeten Zeit an*» («*Есть столь чувствительная эмпирия, что она делается внутренне идентичной предмету и через это становится собственно теорией. Но такое возрастание духовной способности относится к высоко просвещенному времени*») [Goethe, 1989, S. 302].

Семперверо предлагает новый тип гибридного издания, научного по своим задачам. Он включает в себя историю произведения (варианты переводов, своих и чужих). Примечания к тексту представляют собой комментированное чтение. Автор выполняет работу ученого-комментатора: это прием одновременно исследовательский и писательский. Использует разные средства для осмысления образа: в сносках, в добавлении объяснительных фраз. Поэт прибегает к разысканиям. Например, объясняя чудо с вином в сцене «Погреб Ауэрбаха», он пишет: «Реско, вь “Германскихъ новеллистахъ”, доказывает, что это чародейство совершенно не Мефистофелем, а Фаустом и не вь Лейпциге, а вь Праге. Прочтя же описанные вь этой сцене чародейства Мефистофеля, вь легенде Видмана рассказыны точно также» (с. 449). Соображения переводчика, облеченные в свободную форму, созвучны поискам академическим.

Семперверо присущ предельный уровень аналитически тщательного изучения подлинника. Он приводит надстрочный перевод первой части трагедии, в конце книги – также дополнительный

надстрочный перевод. Избранные сцены передает стихами, для опыта. По числу стихов они составляют около половины всего сочинения. Поэт выбирает метрическую систему, исходя из традиций стихосложения. Кратко излагает содержание некоторых сцен; иногда они редуцируются до упоминаний. Публикует «Варианты к стихотворному переводу съ удержаніемъ въ нихъ стихосложенія подлинника» (с. 395-412); «Варіанты къ стихотворному переводу заменяющія удержанное въ немъ стихосложеніе подлинника стихосложеніемъ въ русской литературе более употребительнымъ» (с. 413-440). Сопровождает текст пояснениями, примечаниями, относящимися ко всему изданию (с. 440-450). Наконец, прилагает метрически упорядоченные переводы, понимая, что стих Гёте превосходит любое усилие переводчика. И метр, и рифма имеют смыслообразующий характер.

Запутанное построение, отсутствие линейности, наличие разделов, отличающихся по длине и содержанию, усложняют восприятие произведения. Например, поэт неожиданно резко меняет стиль, дает пересказ, который, казалось бы, с точки зрения жанра здесь не предвидится. Но в «хаотической вселенной» есть скрытый порядок. При всей своей внутренней гетерогенности данный текст обладает свойствами идеального образования. Возникает литературная ткань как органический процесс, как разрастание первоструктуры. Она облекается все новыми переводами. Происходит сопряжение во времени устойчивого и неустойчивого «моментов». В результате образуется система.

И тогда встает частный вопрос: для кого предназначен этот перевод. Мы полагаем, что подобное сочинение имеет своего адресата в лице двух групп читателей. Во-первых, это подготовленные любители русской словесности, не лишённые требовательности к качеству перевода. Во-вторых, это специалисты (языковеды, философы). Те, кто обратился – благодаря трудам Гумбольдта – к проблеме национального духа, его проявлениям в языке, к разным комментариям одного текста. Они пытаются ответить на вопросы, прибегая к материалу различных переводов и национальных языков. Создают *Geistesgeschichte* [Auerbach, 1967, S. 301]. Семперверо довольствовался бы даже не одним-единственным читателем. Не

один-единственный читатель – это нечто большее, чем никакой читатель. Можно поставить под сомнение реальное существование такой личности, но только не идеальную возможность ее присутствия.

Данный перевод является также «школой», литературной хрестоматией. «Школами» назывались сборники этюдов для начинающих музыкантов. Но название можно прочесть и как школу высшего мастерства. Текст имеет эвристическую ценность, в отличие от очередных схоластических упражнений на вечную тему. Произведение создано не по сквозному драматическому принципу, а по «номерному». Так строились оратории и оперы XVII–XVIII веков: арии, дуэты, хоры, речитативы, интермедии. В них сквозное действие слышится через музыкальную последовательность. Музыковед мог бы нотировать стихи Семперверо. Например, «Горько лишь сознаться; но и съ доброй волей / Въ сердце я довольства вновь не ощущаю! / Ключ, питавший душу, не струится боле: / Жаждой прежнему вновь сгораю!» (с. 60). «День целый у окна и на небо глядить. / Вздыхаеть и поеть: “Ахъ, чтобъ мне *птичкой* быть!” И засыпает и проснется, / Все тожь: “Ахъ, если бь мне быть *птичкою*!” твердить. / То горькими она слезами вдругъ залетяся; / То будто веселей, то вновь грустна; / Душа же завсегда любви къ тебе полна!» (с. 172).

Каждая новая запись перевода становится вариантом (хотя Семперверо так не называет ее). И эти варианты представляют собой совершенно иное явление, чем, например, редакции литературного произведения, созданные одним и тем же лицом. Таким образом, трагедия Гёте все время изменяется. Изменяемость присуща фольклору. Фольклорное произведение не может быть изучено полностью, если записано только один раз. Оно должно быть записано максимальное число раз. Народная эстетика не стремится к внешнему единству. Это нарушило бы творческую свободу и подвижность фольклора. Переводчик полагал: соединение отдельных сцен в большую трагедию лишает ее гибкости, подвижности, возможности постоянных новообразований, творческих нововведений. Тогда как отдельная сцена дает полную свободу. Сознательное обращение к «чужому» стилю преследовало цель не столько быть причастным «иному», сколько утвердить свое творческое «я» в контексте других культур. Так было и при

обращении к русскому фольклорному мелосу или стилизации под него.

Линия трагической любви присутствует в переводе в форме балладных мотивов: предчувствуемая смерть Маргариты. Живая возлюбленная уже ушла в иной мир. Балладный подтекст расширяет границы трагедии. Изображается игра темных сил, влекущих и соблазняющих героев. Семперверо осознает, что «гибельный» сюжет потенциально таит в себе опасность смещения смысловых параметров. Не всегда понятна мера вины каждого из протагонистов, скорее способных вызвать сочувствие, нежели осуждение. Переводчик подчеркивает их сопричастность стихии неуправляемого чувства. Порыв к Богу обретает болезненно-экзальтированный характер внезапного мистического озарения (а не осознанный выбор). «Маргарита (быстро поднимается съ коленей; цепи спадают). Онъ, онъ! ...въ тюрьме я не хочу быть доле, / Хочу сей часъ же быть на воле: / К нему въ объятя стремлюсь / – Я, / Къ груди его прижмусь – я!» (с. 300). Предложения соединены теснотой синтаксических связей и одним главным ударением. Местоимение «я» выделено тем, что поставлено под рифму, и своей грамматико-просодической обособленностью

При передаче семантики поэт использует, согласно методу компенсаций, экспрессивные средства русского языка. Например, вариативность анафор, рефренов, столкновения акцентов в односложных словах, «контрапунктическая» перестановка слов.

Развитие рифменной структуры текста во многом зависит от поэтической традиции. Оно совпадает с общей тенденцией использования рифм в XIX веке. От простых и правильных (ладно-досадно, покоряюсь-соглашаюсь) к сложным, неточным (волей-боле) или неполным ассонирующим рифмам, приблизительным (сгубить-быть, исправно-до свиданья), палиндромическим рифмам. Семперверо предпочитает правильные рифмопары. «Узнаю, что сокрыто въ нихъ, / Въ заветныхъ глубинахъ земныхъ; / Чемъ міръ живеть, плодотворится: / И умъ мой, умъ мой прояснится. Еще разъ, светлая луна! / Взгляни, какъ мучить скорбь меня. / Печальный другъ! Ты мне всегда / Была спутницей труда: / мелькала здесь, мелькала тамъ – / По сводамъ, книгамъ, письменамъ» (с. 22). «Частица силы той, / Которая ко злу

всегда стремится, / Межь темъ какъ и добро черезъ нее творится» (с. 62). Употребляет бедные или неточные рифмы (опостыла-могила), зрительные рифмы (очей-речей). Бедность музыки рифм сочетается с поэтической силой. Интонационные предвестники и звуки подготавливают появление искомого слова.

Лейтмотивные реплики, анафорические повторы питают просодическую энергию стиха (что можно сравнить с психологическим феноменом эхоталии, то есть непроизвольного речеподражания). Отказ от усложнения кажется данью древнему ощущению мира. Стихи членятся на графически обособленные полустишия в говорной разновидности русского классического стиха. Одна из проблем – передача на бумаге специально-песенных частиц (ах, ай, да), особых растяжений слов, слогов. «Гретхень. (Одна за самопрялкой). Ахъ, где мой покой? / Ахъ, что за тоска! / Пропаль онъ, покой мой – / Пропаль навсегда! / Где милаго нетъ – / Не миль мне и светъ / И жизнь опостыла. / Не жизнь, а могила! / И что со мной стало, / Что съ беднымъ умомъ? / Въ немъ сбилось, смешалось, / Пошло все вверхъ дномъ. / Ахъ, где мой покой? / Ахъ, что за тоска! / Пропаль онъ, покой мой – / Пропаль навсегда! / Въ окно ли гляжу я – / *Его* только жду; / Повсюду брожу я – / *Его* я ищу! / Какъ *видь* благородень! / Какая *улыбка*! / Всесилень въ немъ пламень очей; / Чаруетъ волшебство речей, / Онъ руку мне жаль!... / Ахъ, какъ же онъ страстно, / Ахъ, какъ же онъ сладко / Меня цаловаль! / Где, где мой покой? / И что за тоска! / Пропаль онъ, покой мой – / Пропаль навсегда! / Когда-то мне друга / Увидеть придется? / *Душа* къ нему рвется!... / Ахъ!... крепко бы къ сердцу / Я друга прижала, / И все бъ целовала, / И такъ въ поцелуяхъ / И жизнь бы скончала!» [Четвериковъ, 1860, с. 150]. Кажущаяся непрофессиональность стихотворческих упражнений вполне совместима с изобретательностью в области версификации. Поиски новых рифм приводят к неестественным оборотам и к неточному выбору слов. Автор включает комбинированный прозопоэтический жанр (версэ). В ритмизованной прозе чаще всего встречается гомеотелев: этимологическое или фонетическое подобие окончаний синтаксических отрезков – род рифмы. «Я, въ вихре действий, средь жизни волнь, / Всюду и везде / Движусь и ношусь. / Рожденье, смерть: / Немолчная зыбь; / Ткань въ вещахъ разныхъ, жизнь въ вечныхъ

искрахъ! / Вотъ трудъ мой на этомъ верстате время, / Творцу такъ живую одежду я тку» (с. 32). В переводе отсутствует строгая ритмическая ориентация на оригинал.

Поэт выбирает разные решения. Репертуар ритмических форм в переводе редко соответствует композиции и репертуару форм оригинала. Семперверо подчиняется своей поэтической практике, порой неосознанно, иногда намеренно. Ритм определяют обособленные строфические отрывки разной длины, лишние слова для симметрии, ради звучности, клаузулы. Семперверо пытается отыскать ритмический компромисс между разными национальными традициями. Стиховая структура строится на постоянной смене: типа стиха, стопы, рифм, каталектики. Читатель XIX века мог убедиться: иногда переводчики достигают лучших результатов, если отказываются от рифмы. Тем более, предысторию отечественного свободного стиха уже составили переводы из Гёте Жуковского, Огарева и Струговщикова. Поэт пересказывает ряд сцен: «Кабинетъ» (окончание), «Погребъ Ауэрбаха, въ Лейпциге», «Кухня колдуньи», «Улица», «Вечерь», «Прогулка», «Домъ соседки».

Для автора характерно внимание к непосредственно корневому значению слов. «Мне чернымъ-черно все греховное казалось! / А что и не было совсем черно. / Мне представлялось чернымъ за одно; / Благодарила Бога, величалась. / Увы! все минуло; нетъ дней счастливыхъ техъ, / Теперь сама я воплощенный грехъ; / Но все, что въ грехъ меня вводило, / О, Боже, было такъ прекрасно и такъ мило!» (с. 216). «Звуковые» фразы порождают тавтологические конструкции. Возникает некоторая навязчивость звукового рисунка.

Семперверо прибегает к эпизевкису, стилистическому повтору определенного слова: «Проезжай, проезжай!», «Улети! улети!». «Ахъ!... где мой покой? / Въ душе – тоска!» повторяется три раза. «Куда бы ни пошла я – / Ахъ, грусть! ахъ, грусть какая! / Такъ сердце и щемить: / Одна ли я бываю, / Рыдаю и рыдаю! / И грудь тоска томит» (с. 181). Аналогии строятся по алеаторическому принципу. Основу задает звуковое подобие. «Запасъ учености, нагроможденный / На этихъ полкахъ предо мной, / Не есть ли только соръ, сборъ ветоши презренной, / Которыми завалень до ушей / Я въ этомъ царстве моли и мышей?» (с. 42). Смысловое взаимодействие слов с одинаковым или

сходным звуковым сегментом рождает явление паронимической аттракции. Эхообразные звуковые повторы, лексико-синтаксические соответствия между фразами интегрированы в слоговую и ритмическую структуру стиха. «*Маргарита*. Намъ бы ту гору скорей миновать: / Тамъ на горе той, на камне сидить. / Моя мать – / Всю меня дрожь пронимаетъ. – / Тамъ на горе той, на камне / Сидить моя мать; / Сидить, головой все качаетъ. / Закрыты глаза и молчить, все молчить: / Здесь какъ заснула, такъ ужъ и спить. / Для счастья нашего когда-то засыпала, / Но время счастья – миновало!» [Четвериковъ, 1860, с. 135].

Подведем итог. Семперверо – поэт, скорее, «ученый», чем «простодушный». Он имел необходимые знания в области анализа оригинального произведения, вёрстки текста. Иноязычные фрагменты, повторы-лейтмотивы, графические символы и паронимические цепочки, поправки автора превращают текст в аналог партитуры. Перевод можно описать с помощью музыкальной терминологии: *staccato*, *andante*, *allegro*, *accelerando* и т.д. Семперверо был экспериментатором в области языка, в том числе пытаясь «пересадить» на почву русского языка поэтические системы разных культур. Поэт обращает внимание на проблему интерференции: не создает текст, который звучит «как перевод». Отказывается от синтаксических структур языка оригинала, обращается к ресурсам родного языка. Его подход можно назвать ассимилирующей переводческой стратегией. Там, где ему удастся найти естественное русское выражение, он достигает высокого художественного эффекта и академически удовлетворительной точности. Семперверо, конечно, понимал важность «школьной» работы, утверждавшей образование, основанное на идеалах науки. Однако точка зрения у него была не школьная, но скорее провиденциальная. Десятилетия перевода, полагал поэт, уже принесли свои плоды. И он думал о подлинно научном издании, о чем свидетельствует его труд. Семперверо воплотил картезианский принцип универсальности мысли, которая может быть адекватно выражена средствами любого языка [Zuber, 1995]. Он проявил самоограничение, уважение к творческой тайне. И это не только методологическая проблема, но проверка концептуального такта переводчика.

Разговор о переводах Семперверо выводит литературное исследование в сферу этическую и жизненную. Его искусство скромно, но проникновенно. Поэта можно назвать русским резидентом Европы. Он сознавал миссию собирателя и комментатора. Перевод «Фауста» – пример образовательного путешествия. Стремление к расширению границ познания, к «образованию ума» выразилось именно так: перевод как способ культурного и научного поиска. Органическая связь с западноевропейскими традициями позволяла автору свободно мечтать о подобных пространственно-временных перемещениях в мире культуры.

В XX веке стремление к «каталогизации» проявится в музыкальных коллажных композициях. Например, опера Анри Пуссера «Ваш Фауст» («Votre Faust», 1960–1968) представляет собой «каталог» самых разных «Фаустов» в истории культуры [Тиба, 2004]. Цитаты заимствованы из множества произведений, связанных с темой Фауста. И публика делает выбор среди вариантов действия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Библиографическія записки, періодическое издание 1859 года. – М.: Въ типографіи С. Селивановскаго, 1859. – 480 с.

Масанов, И.Ф. Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. / И.Ф. Масанов // подгот. к печати Ю.И. Масанов; ред. Б.П. Козьмин. – М.: Всесоюзная книжная палата, 1960. – Т. 4. – 558 с.

Опыт перевода въ стихахъ Фауста трагедіи Вольфганга Гёте. Михаила Семперверо. Иллюстрированное издание съ надстрочнымъ переводомъ текста и образцами других переводовъ «Фауста». – М.: Въ типографіи Каткова и К., 1859. – 450 с.

Столетняя годовщина дня рожденія Шиллера въ Москве // Русскій вестникъ. – М.: Въ типографіи Каткова и К°, 1859. – Т. 23. – Октябрь. – Книжка первая. – С. 296–298.

Тиба, Д. Симфоническое творчество А. Шнитке: опыт интертекстуального анализа / Д. Тиба. – М.: Композитор, 2004. – 160 с.

Четвериковъ, М. Переводы въ стихахъ изъ Гёте, Шиллера, Шекспира, Гюго и Барбье. Съ присоединеніемъ текста. Михаила Семперверо. – М.: Въ типографіи Каткова и К, 1860. – 158 с.

Auerbach, E. Philologie der Weltliteratur / E. Auerbach // Auerbach E. Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie. – Bern-München: Francke Verlag, 1967. – S. 301–310.

Zuber, R. Les «belles infidèles» et la formation du goût classique / R. Zuber. – Paris: Albin Michel, 1995. – 297 p. – (Bibliothèque de « l'Évolution de l'humanité»).