



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

© 2018 г. В. В. Полонский  
г. Москва, Россия

**ЛИТЕРАТОРЫ ПОЛЬСКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ  
КАК КУЛЬТУРНЫЕ ПОСРЕДНИКИ МЕЖДУ РОССИЕЙ И ФРАНЦИЕЙ  
НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВВ.: СЛУЧАЙ Т. ВЫЖЕВСКОГО<sup>1</sup>**

Исследование выполнено при поддержке РФФИ (проект № 17-04-00438  
«Завоевание французского общественного мнения русскими писателями  
и интеллектуалами XVIII - начала XX в.»)

**Аннотация:** На рубеже XIX–XX вв. наиболее прямой путь к мировой литературной славе пролегал через формирование писательской репутации в культурной столице тогдашнего Запада, во Франции. В это время здесь сложились благоприятные социально-политические обстоятельства для усвоения образцов русской словесности. Весьма существенную роль в формировании рецепции русской литературы в этой стране сыграли франкоязычные выходцы из Российской империи польского происхождения. Заданная ими модель культурного посредничества во многом была обусловлена комплексом «причастной отчужденности» по отношению к культуре имперской «метрополии». В роли культурных медиаторов они способствовали завоеванию парижского литературного рынка отечественными писателями и одновременно, в частности, исполняли функцию адаптации экзотичной литературной «рускости» к привычным матрицам «латинского сознания». В статье в качестве репрезентативного примера культурной модели подобного рода анализируется работа поляка Т. Выжевского (французское литературное имя — Теодор де Визева) как переводчика и критика с трактатом «Что такое искусство?» и романом «Воскресение» Л. Н. Толстого. Исследование эстетических предпосылок редактирования и купирования толстовского текста Визева подводит к выводу, что в данном случае славянский автор, снискавший себе репутацию уважаемого парижского литератора, пытается адаптировать русский материал под традиционный французский эстетический канон — и невольно способствует преодолению консервативной инерции этого канона со стороны не принявших данный эксперимент собственно французских писателей. Тем самым польская модель культурного посредничества невольно укрепляет тенденции во французской литературной среде к преодолению самозамкнутости и адаптации аутентичных образов «инонационального».

**Ключевые слова:** русско-французские литературные связи, польская франкофония, Визева, Толстой, литературный перевод, имагология, культурное посредничество.

**Информация об авторе:** Вадим Владимирович Полонский — доктор филологических наук, профессор РАН, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. E-mail: v.polonski@imli.ru

<sup>1</sup> Статья содержит материалы доклада автора на XVI Международном съезде славистов.

*Дата поступления статьи:* 12.01.2018

*Дата публикации:* 15.06.2018

*Для цитирования:* Полонский В. В. Литераторы польского происхождения как культурные посредники между Россией и Францией на рубеже XIX–XX вв.: случай Т. Выжевского // Вестник славянских культур. 2018. Т. 48. С. 161–178.

В 1909 г. А. М. Горький писал: «В истории развития литературы европейской наша юная литература представляет собою феномен изумительный; я не преувеличу правды, сказав, что ни одна из литератур Запада не возникала к жизни с такою силой и быстротой, в таком мощном, ослепительном блеске таланта» [1, с. 257]. И эти слова — отнюдь не дань горделивой национальной риторике, Горькому в принципе не свойственной. В них скорее находит очередное выражение одно из общих мест в критике и публицистике эпохи. За предшествующие этому высказыванию полстолетия русская литература в международных «табелях о рангах» превратилась из совокупности наследия ряда писателей — великих в пределах своей страны, но вполне «экзотичных» в глазах зарубежного читателя — в единое национально-историческое явление всемирного значения. Показательно в этом смысле воспоминание Константина Леонтьева о беседе с И. С. Тургеневым еще в 1850-е: на предложение молодого почитателя «Записок охотника» перевести их на французский и издать в Париже автор нашумевшего сочинения ответил: «Как можно нам претендовать на мировое значение! Достаточно и того, если в России нас читают» [2, с. 36]. В 1890 г. в своей книге «О романах гр. Л. Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние» Леонтьев приводит это высказывание классика уже в качестве хлесткой иллюстрации того, насколько за три десятилетия изменился международный статус русской литературы.

Одно из самых ярких свидетельств этого изменения — вышедшая в 1886 г. книга Э. М. де Вогюэ «Русский роман». В этом труде, который пользовался колоссальной популярностью среди западных интеллектуалов того времени, вынесенный в заглавие феномен предстал не просто предметом модного увлечения, охватившего в последние десятилетия XIX в. всю Европу, но и моделью для творческого освоения родной критику французской словесностью. Вогюэ говорит о вызывающем «замешательство» богатстве русской литературы («sa richesse fait notre embarras») [20, р. IX], равно как и о «своевременном приходе» русских («les Russes arrivent à point») [20, р. LIV], влияние которых «будет спасительным для нашего истощенного искусства» («l'influence des grands écrivains russes sera salutaire pour notre art épuisé») [20, р. LIII]. И такая аттестация очень скоро перестает быть фактом истории только французской рецепции русской словесности. Практически то же о ней начинают писать на самых разных языках по всему миру. Наступающий XX в. лишь утверждает отечественную словесность в правах одной из ведущих национальных литературных традиций, с которой мировая культура вступает в непрекращающийся напряженный и плодотворный диалог.

Но отнюдь не случайно особую роль в формировании международной репутации русской литературы сыграла ставшая бестселлером книга именно француза де Вогюэ. На рубеже XIX–XX вв., во времена так называемой Belle époque, наиболее прямой путь в «салон всемирной литературы» пролегал через формирование писательской репутации в культурной столице тогдашнего Запада, во Франции, поскольку признание в парижских литературных кругах предопределяло последующую международную известность, а первые переводы произведений, созданных на языках, относительно недавно завоевавших себе высокий международный культурный статус, нередко выполнялись

не с оригинала, а с их французской версии, как правило, воспроизводя ее особенности и огрехи.

При этом важно осознавать и политико-идеологические предпосылки широкой популярности отечественной литературы во Франции именно в эту эпоху. К самому рубежу веков здесь сложились весьма благоприятные обстоятельства для усвоения русской литературной продукции. Заключение русско-французского союза (Антанты), в том числе оборонительного (1891–1893), приезд императора Николая II в Париж в 1896 г. и подготовка второго визита, намеченного на 1901 г., благоприятствовали активному распространению русской литературы и предопределяли спрос на «русифилию» в общественном мнении, а заодно способствовали формированию, так сказать, «кодекса лояльности» в том числе и к официозному образу российской государственности. Это существенно отличало идеологический фон данного, условно — второго, этапа акцентированной рецепции русской литературы во Франции, в отличие от этапа первого, который завершился в середине XIX в. травмой, вызванной Крымской войной и предопределившей критический модус восприятия «образа царской России» в парижской интеллектуальной среде.

Процессы межкультурной коммуникации и мобильности интеллектуалов, свободно перемещающихся между разными культурными центрами Европы и включающихся в деятельность их многообразных институций, к рубежу веков стали особо активными. И показательно, что в деле формирования рецепции русской литературы во Франции конца XIX – начала XX столетий, а учитывая роль Парижа как культурного центра эпохи, и в системном освоении ею европейского литературного рынка в целом, сыграли большую роль франкоязычные выходцы из Российской империи. Причем среди них чрезвычайно высока была доля не собственно русских, а, так сказать, «лимитрофных» посредников, инородцев-иноверцев по рождению, представителей меньшинств, особенно выходцев из западных земель, лиц польско-литовского происхождения. Заданная ими модель культурного посредничества во многом была обусловлена комплексом причастной отчужденности по отношению к культуре российской имперской «метрополии». В результате культурная идентификация этих людей была зачастую двойственной, если не тройственной. С одной стороны, они осознавали себя носителями западной культуры, что нередко усугублялось подчеркнутым этническим — и порой травмированным — самосознанием и оппозиционностью к «российскому империализму», с другой стороны, в большинстве своем по рождению они были подданными петербургской короны и волей-неволей воспринимались в западном общественном мнении, не всегда готовом к различению нюансов, как представители российской культуры. Эти люди, как правило, знали русский язык, формировались в российском идейно-политическом контексте и следили — с разной степенью вовлеченности — за перипетиями общественной жизни на «большой родине». «Мода на Россию» в Париже и Европе рубежа веков предопределила спрос изнутри культурного рынка на публицистическую продукцию, посвященную соответствующим сюжетам, и франкоязычные литераторы-поляки оказывались здесь вполне ко двору, поскольку в роли культурных медиаторов исполняли функцию адаптации экзотичной литературной «рускости» — со всеми ее спиритуальными и эстетическими экстремумами — к привычным матрицам классического латинского сознания, или, говоря неpolitкорректным языком критики эпохи Просвещения, к «цивилизованному вкусу». Заодно они могли обеспечивать столь ценные — при всем сближении республиканской Франции с царской монархией — в западных прогрессистских кругах жесты идейно-политического дистанцирования от кон-

сервативного образа самодержавной России. Наконец, эта модель включала в себя еще и третью составляющую, тесно связанную со второй. Русский фокус интересов в западном общественном мнении рубежа XIX–XX столетий был частью более обширного рецептивного поля, подразумевающего мифологию славянства как целого, которое становилось объектом социокультурной и политической рефлексии. В этом смысле поляки, пишущие для французов о русских писателях и их переводящие, оказывались конъюнктурно удобными и понятными, поскольку сливались со своими героями в некую сквозную славянскую партию, востребованную в едином контексте модернизирующейся Европы, занятой идеологическим портретированием больших этнокультурных общностей на дальних подступах к Первой мировой войне и тем духовным сдвигам, что позже будут кристаллизованы в книге Освальда Шпенглера.

В период бурного всплеска во Франции интереса к русской литературе именно франкоязычные литераторы польского происхождения особо активно выступали и как переводчики, и как критики, и как изошренные импресарио. Помогали в налаживании контактов между русскими писателями и ведущими французскими газетами, журналами («*Mercure de France*», «*Journal des Débats*», «*Revue des Deux Mondes*» и др.) и издательскими домами, в освоении парижской социокультурной и литературной среды. Они зачастую участвовали в применении новейших методов рекламы русской литературной продукции, в продвижении ее авторов на европейских книжных рынках, в разнобразных «имиджевых акциях» и «пиаровских ходах», содействовали в поисках выхода на наиболее влиятельных критиков и переводчиков «со связями» в европейском литературном истеблишменте.

Среди наиболее активных литературных деятелей такого рода и писатель-критик Станислав Ржевуский; и едва ли не главный переводчик на французский А. М. Горького и Л. Н. Андреева социалист Сергей Перский; и чрезвычайно плодовитый Илья Гальперин-Каминский, основатель газеты «*Le Franco-Russe*», знакомивший парижского читателя с образцами русской словесности, прежде всего с новейшими сочинениями Л. Н. Толстого, крайне предприимчивый человек с весьма сомнительной профессиональной репутацией при жизни, зато современной энциклопедией провозглашенный титулованным «принцем переводчиков» (его именем была названа ежегодная премия за лучший литературный перевод во Франции) [20, p. 158]. И российский дипломат польского происхождения граф М. Э. Прозор, эстет, переводчик и популяризатор Х. Ибсена и Д. С. Мережковского, выступавший во франкоязычной печати под именем Maurice Prozor. Наконец, к той же когорте принадлежал и главный герой нашей статьи, один из ведущих парижских критиков религиозно-символистской ориентации Теодор Стефан Выжевский, писавший под галлицизированным именем *Теодора де Визева*.

Эти литераторы польского происхождения сыграли значимую роль и в становлении репутации русской классики во Франции, и в формировании образа новейшей отечественной литературы на Западе. Целостное иллюстрирование этого тезиса потребовало бы представления обширной панорамы литературных фактов, не укладывающейся в рамки данной работы. Поэтому ограничимся лишь одним репрезентативным примером, демонстрирующим характерные закономерности подобного литературного посредничества на показательном материале, который одновременно воплощал собой и «классическое», и «новаторское». Речь пойдет о работе Выжевского с текстами «живого классика» — Л. Н. Толстого, которые при этом стали фактами остроактуального литературного процесса. Нас будут интересовать эпизоды 1898–1900 гг., связанные с выполненными Визева переводами на французский трактата «Что такое искусство?» и ро-

мана «Воскресение», публикация которого ознаменовала собой едва ли не ключевое событие парижской, да и европейской литературной жизни на самом изломе столетий.

Когда Толстой принимал и при помощи своего окружения, прежде всего В. Г. Черткова, воплощал в жизнь в 1898–1899 гг. решение о практически одновременном издании «Воскресения» в оригинале на родине в журнале «Нива» и на Западе в переводах на французский, английский и немецкий языки, благодаря вмешательству сына писателя С. Л. Толстого предложение взять на себя перевод романа было сделано именно Визева. Этот выходец с Подолья к тому времени успел снискать себе крепкую и почтенную репутацию в парижских культурных кругах, пройдя к тому же характерный путь художественной и идейной эволюции.

Визева сыграл заметную роль в становлении эстетики французского символизма, с 1885 по 1888 г. будучи одним из ведущих сотрудников модернистских журналов «Revue Wagnérienne» (основал это издание вместе с Эдуаром Дюжарденом) и «Revue Indépendante» и завсегдагаем знаменитых «вторников» Стефана Малларме. При этом спектр его творческих интересов был впечатляюще широким. К исходу 1890-х родившийся в 1862-м Визева — автор автобиографического романа «Вальбер, или рассказы молодого человека» («Valbert, ou les Récits d'un jeune homme», 1893); работы «Социалистическое движение в Европе: люди и идеи» («Le Mouvement socialiste en Europe, les hommes et les idées», 1892); ряда трудов о Ницше; достаточно длинного списка книг о классическом, современном и прикладном искусстве Франции, Германии, Фландрии, Голландии, Италии, Испании, Англии; критического трехтомника «Иностранные писатели» («Écrivains étrangers», 1896–1890), в который, среди прочего, вошли очерки о Н. В. Гоголе, И. А. Гончарове, И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом и который удостоился от Французской академии премии Марселена Герэна; перевода на французский — восторженно оцененного Анатодем Франсом — средневековой латинской «Золотой легенды» Иакова Ворагинского, а также сочинений Эмилии Бронте и Теодора Герцки; наконец, крупный музыковед, который, в частности, выпустил повлиявший на многих труд «Бетховен и Вагнер: историко-критический музыковедческий очерк» («Beethoven et Wagner, essai d'histoire et de critique musicales», 1898) и основал в Париже «Моцартовское общество» [6; 7; 10; 14; 15].

Еще на рубеже 1880–1890-х гг. Визева пережил, однако, мировоззренческий кризис: подверг ревизии модернистский эстетизм и декадентский субъективизм, порвал с бывшими французскими сотоварищами на ниве «чистого искусства» – и стал правоверным католиком [15, p. 61–76]. Тогда же, почуяв выгодный для себя потенциал идейного перелома молодого литератора, его приглашает вести отдел иностранной литературы в авторитетнейший «Revue des Deux Mondes» Фердинанд Брюнетьер, видный литературный критик отчетливо традиционалистской, антимодернистской ориентации, только что ставший главным редактором этого ведущего консервативного журнала страны [15, p. 77]. Работа здесь окончательно разводит Визева с представителями кружковой модернистской культуры, но дает ему респектабельное имя и широкую известность.

По всей видимости, собственный путь к активному воцерковлению предопределил для Визева особо пристрастное внимание к творчеству Л. Толстого после религиозного перелома. С русским классиком позднего, «учительного» периода до некоторой степени (весьма, впрочем, условной, учитывая глубинный рационализм толстовской религиозности) роднила парижанина-поляка и принципиальная, отрефлектированная мировоззренческая установка на неприятие самоценной эстетической изоэщенности, на антиинтеллектуализм и антисциентизм. Очевидно, эти обстоятельства сыграли

не малую роль в желании Визева взяться за перевод Толстого, причем самых, так сказать, «горячих» его текстов. В 1896 г. совместно с Г. Артом он осуществляет с женевского издания 1890 г. перевод толстовского переложения Евангелий [17], а в 1898 г. выпускает по-французски главную эстетическую декларацию яснополянского классика — трактат «Что такое искусство?» [18], причем со своим предисловием, некоторые положения которого достойны особого внимания.

Прежде всего в этом тексте Визева, не говоря о том напрямую, примеряет толстовскую концепцию искусства к собственным постулатам. Он с энтузиазмом приветствует критический заряд трактата русского классика в отношении накопленной историей доктрин эстетики, но прежде всего ее нынешнего состояния: «Никогда ранее столь громкий голос не восставал с большей силой против постыдной низости современного искусства. Окончательная потеря всякого идеала, обеднение художественного материала, поиски темнот и причудливости, с каждым днем усугубляющийся союз дурновкусия с аморальностью и все возрастающая подмена искреннего и трогательного искусства тысячами подделок — увы, даже не искусных! — все это предмет не логического рассуждения, а непосредственного и постоянного наблюдения; и никогда еще он не становился объектом наблюдения более точного, не предстал пред нашими глазами писанным более твердой кистью, чем в этой книге <...>»<sup>2</sup> [21, р. IV–V].

Уже в процитированном отрывке ясно проглядывает мысль о неприменимости сугубо рационального гносеологического аппарата к эстетике — мысль, которая красной нитью пройдет сквозь предисловие «антиинтеллектуалиста» Визева. Это — отправная точка рассуждений переводчика. Отсюда — его восхищение толстовскими критическими бичеваниями и неприятие положительной эстетической концепции писателя: доктрины искусства как инструмента «перевода религиозных концепций из сферы разума в сферу чувства» [21, р. V]. Сама возможность априорного доктринирования по этому вопросу отрицается Визева, поскольку «искусство и красота суть вещи, где рассудок способен лишь сбить с толку» [l'art et la beauté sont choses où l'intelligence ne peut rien faire que déraisonner] [21, р. III]. Этим обусловлен постепенный переход предисловия к поучительному тону в адрес автора трактата.

Так, Визева, один из первых последовательных и действительно высококомпетентных европейских модернистов-вагнерианцев, обличает Толстого в ошибочном понимании сути концепции создателя «музыкальной драмы». Правда, обличения эти касаются лишь поверхностных и вторичных аспектов темы. Автор предисловия доказывает: Толстой не прав, утверждая, что согласно Вагнеру «музыка должна служить поэзии», поскольку в его «музыкальной драме» дело обстоит ровно наоборот — «все иные искусства должны бы как раз “служить” музыке, дабы помочь ей выразить то, что она одна в состоянии выразить: самые глубокие, самые общие, самые *человечные* чувства человеческой души» [21, р. X–XI]. При этом Визева совсем не касается сути антивагнерианских эскапад Толстого: его скепсиса по отношению к самой установке на «синтез искусств», который, по логике русского писателя, неизменно посягает на «главную черту всякого истинного художественного произведения — *цельность, органичность* (курсив мой. — В. П.)» [3, с. 130]. И в конце концов именно этим в построениях Толстого предопределено фундаментальное качество вагнеровского творчества как в высшей степени «мастерского», апогейного сочленения «поддельных» принципов искусства: «заимствования, подражательности, эффектности и занимательности» [3, с. 137].

<sup>2</sup>Здесь и далее все переводы с французского — автора статьи.

Попытки ревизии толстовских взглядов на искусство Визева в предисловии драпирует внешней почтительностью тона, что лишь оттеняет его вполне подчеркнутую установку на полемичность. Для нас при этом особо показателен один пункт спора критика с Толстым, где он и прямо, и косвенно демонстрирует, во-первых, свои переводческие принципы и, во-вторых, так сказать, тип литературной саморепрезентации как культурного посредника между Россией и Францией.

Речь идет о том, что, принимая толстовский тезис о необходимой «гармонии» формы и содержания в истинном произведении искусства, Визева считает недостижимым идеал искусства «всемирного» применительно к литературе — в силу естественных языковых ограничений: «Будем же полностью доверять графу Толстому в суждении о стихотворениях Пушкина, его соотечественника! Поверим ему также тогда, когда он нам говорит о писателях немецких, английских и скандинавских: ошибаться на их счет он может с тем же правом, что и мы. Но не станем заблуждаться вместе с ним в отношении французских произведений, истинный смысл которых, безусловно, от него ускользает, как он всегда ускользает от каждого, кто не имел с детства навыка думать и чувствовать по-французски! Я не знаю ничего более смехотворного, чем восхищение молодых английских или немецких эстетов такими французскими поэтами, как, к примеру, Верлен или Вилье де Лиль-Адан. Эти поэты могут быть поняты только во Франции, и те, кто восхищается ими за рубежом, восхищается ими, не будучи в состоянии их понять. Но отсюда не следует, как то полагает граф Толстой, что они совершенно непонятны. Они таковы лишь для него, как для нас Лермонтов и Пушкин. Это — художники: художественная ценность их произведений проистекает из гармонии формы и содержания. И как бы ни был образован русский читатель, каким бы совершенным ни было его знание французского языка, форма этого языка от него неизменно ускользает [et si lettré que soit un lecteur russe, si parfaite que soit sa connaissance de la langue française, la forme de cette langue lui échappe toujours]» [21, p. VI-VII].

Подобная радикальность отказа в праве полноценно понимать произведение словесного искусства человеком, для которого язык этого произведения с детства не родной, более чем красноречива — прежде всего потому, что она исходит из-под пера литератора славянского происхождения, хотя и проживавшего в Париже с 7-летнего возраста, родившегося все же неподалеку от российского Каменец-Подольска и в качестве *материнского* языка усвоившего первоначально отнюдь не французский.

Любопытно, что мысль Визева о невозможности понимания иноязычных авторов получит печатный отпор, но не от Толстого, а с другой стороны — от Андре Жида. Дело в том, что те же идеи из предисловия к трактату об искусстве критик-переводчик воспроизводил неоднократно и в иных своих работах, написанных близко по времени к этому тексту. В частности, ими обосновывается тезис о «неэкспортабельности» литературы и обреченности на непонимание французами и немцами сочинений друг друга в третьем томе его упоминавшегося выше сборника «Иностранные писатели» [22]. В рецензии на эту книгу в «La Revue blanche» А. Жид замечает:

Г-н де Визева несправедлив к нам, несправедлив к немцам, несправедлив к себе самому. Одним из лучших ценителей Мольера был Гете; и разве г-н де Визева не цитирует сам в конце своего тома замечательное суждение Достоевского о Бальзаке? И я имею дерзость заявить, что Гете люблю так же, как веймарский ребенок, а Шекспира — больше, чем некоторые крестьяне из Стрэтфорта.

Конечно, каждое произведение несет вкус своей земли, и дух [русского] мужика – это не дух нормандского крестьянина [l'odeur du moujik n'est pas l'odeur du paysan normand]; читая «Карамазовых», я живо ощущаю, что это было написано и пережито не в Турени, но знание о том, что финики не созревают в Париже, не мешает их любить <...>

Немецкое дурновкусие может отличаться от дурновкусия французского, а немецкий гений — это не гений французский, но для меня невозможно не верить в то, что всякое по-настоящему прекрасное произведение покоится на общем для всех людей основании и лишь то «всемирное», что оно может нести в пространстве, позволит ему быть «вечным» во времени [seul ce qu'elle peut avoir d'"universel" dans l'espace lui permettra d'être "éternel" dans temps] [9, p. 73].

Апология заряда «всемирности» в истинном произведении искусства позволяет осторожно предположить, что Жид мог быть знаком с незадолго до того опубликованным предисловием Визева к трактату Толстого: процитированные слова кажутся прямой полемической репликой по отношению к инвективам переводчика в адрес именно этого понятия в эстетике русского писателя.

Вернемся непосредственно к тексту предисловия. Приведенные выше рассуждения служат обоснованием для более чем характерного переводческого жеста, который может показаться, мягко говоря, странным: Визева решает подправить то, где Толстой, с его точки зрения, «погрешает» против французской литературы, — и просто «смыть» эти «огрехи»: «Потому-то я воспользовался свободой *убрать* [supprimer] (курсив мой. — В. П.) в переводе этой книги пассаж, где как “совершенно непонятные” приводятся две французские поэмы в прозе: “Галантный стрелок” [Le Galant Tireur] Бодлера и “Будущий феномен” [le Phénomène Futur] г-на Малларме» [21, p. VII]. Далее Визева приводит в предисловии полным текстом эти произведения в доказательство того, что всякому *французу*, в отличие от Толстого, они «совершенно понятны». И делает не мудрящий вывод: «Если бы граф Толстой был французом, а не русским, то отнюдь не эти два произведения он бы выбрал в качестве примеров, чтобы доказать нам справедливость своих наблюдений о развале, низости и фальши современного искусства. В лучших примерах — увы! — у него не было бы недостатка [Et si le comte Tolstoï avait été français, au lieu d'être russe, ce n'est point ces deux œuvres qu'il aurait choisies comme exemples, pour nous prouver la justesse de ses observations sur le désarroi, la bassesse, et la fausseté de l'art contemporain. De meilleurs exemples, hélas! ne lui auraient pas manqué] [21, p. X].

*Таким образом, переводчик польско-российского происхождения редактирует текст русского классика, приводя его в соответствие с «галльским смыслом».*

Более чем примечательный факт, рельефно выявляющий специфику моделирования своего поведения именно поляками-франкофонами — посредниками в культурном диалоге между Россией и Европой на рубеже столетий. Особенности этой модели, как мы увидим, в большей степени объясняются комплексом их «причастной отчужденности» по отношению к русскому культурному контексту, чем, скажем, спецификой переводческой ситуации во Франции в эту эпоху.

Впрочем, на первый взгляд, сама французская переводческая традиция способствовала подобной «вольности». Еще с XVII в., когда французский язык постепенно завоевывает статус международного и начинается всплеск переложений на него сперва греко-латинских, а затем и иных авторов, среди парижских литераторов формируется

своеобразная культура «изящно-неверных переводов», обозначаемая по-французски устойчивым понятием *belles infidèles*. По определению П. Орлена, это переводы, выполненные «с целью прийти по вкусу, соответствовать духу своей эпохи, версии, “исправленные и отредактированные” переводчиками, осознающими (с несомненной чрезмерностью) превосходство собственного языка и собственного суждения» [13, p. 76]<sup>3</sup>. Иными словами — вольные переложения, подогнанные под привычки и вкусы современных переводчику читателей-французов, «галлицизированные» вариации на исходные темы, приведенные в согласие с представлениями о прекрасном, утвердившимися в диапазоне от литературных салонов в предместье Сен-Жермен до мелких парижских лавочников-книгочеев.

Традиции *belles infidèles* оказались во Франции, стране классицистического наследия с его претензиями на «галлоцентричный» универсализм, много более жизнестойкими, чем в иных крупных литературных странах Европы, где гердеровская апология «народного духа» (*Volksgeist*) и романтический историзм XIX в. достаточно уверенно, во-первых, расширяли переводческий репертуар, а во-вторых, прокладывали путь к осознанным принципам точности и строгим критериям адекватной эквивалентности в переложении оригинала на иной язык. Крепкие корни принципов *belles infidèles* были следствием трудно преодолимой культурной замкнутости Франции. Еще в 1852 г. Герман Эвербек в своем предисловии к французскому переводу «Языков современной Европы» Августа Шлейхера клеймил французское «исключительное безразличие к зарубежью, безразличие, которое проявляет себя в преступной неосведомленности о нефранцузских вещах и идеях» [8, p. IV].

Характерно, что переводы из русской классики поначалу только усугубляли ситуацию с господством принципов *belles infidèles*. Авторы новейшей коллективной монографии на эту тему формулируют показательный тезис: «С появлением французских переводов Пушкина (а затем, по прошествии нескольких лет, — Гоголя и Тургенева) мы присутствуем при своеобразном возрождении (невольном) традиции “изящно-неверных переводов”, а точнее “неверных переводов более или менее изящного характера” [des “infidèles plus ou moins belles”]» [11, p. 800]. Причиной тому — отсутствие качественной словарей и квалифицированного знания русского языка у переводчиков-французов, а также частое использование механизма «посреднического перевода», обозначаемого французским понятием *traduction relais* (перевод с иного перевода; использование услуг русского писателя-франкофона не знающим русского языка французом, как в случае с Луи Виардо и И. С. Тургеневым, и т. п.).

Все это, кажется, создавало благоприятный фон для «творческой свободы» того типа, который продемонстрировал Визева в работе с трактатом Толстого об искусстве. Однако к концу века ситуация уже серьезно изменилась. Сформировалась целая традиция переводов русской литературы. Принципы точности и эквивалентности здесь

<sup>3</sup> Ср. развернутую характеристику французской традиции *belles infidèles*, данную автором «Истории перевода во Франции» (1892) Жюстеном Беланже: «Если он [переводчик] исходит из принципа, что его единственный долг — сделать доступным массе то, что было доступным лишь небольшому числу, он неизбежно обречен ставить удовольствие читателей выше всего прочего. А значит, придется ради читателя устранять все скучное и требующее усилий [supprimer pour le lecteur la fatigue et l'effort]. По мере необходимости будет вырезаться все, что по природе своей способно оскорбить его идеи, расстроить его чувства, задеть его общественные привычки и образ жизни. Словом, ему не позволят оторваться от родной почвы [dépayser]. В любом случае будут помнить о том, что он живет в Париже, а не в Риме или Афинах, что он рожден верным слугой христианнейшего короля, а не гражданином языческо-аристократической республики» (Цит. по: [11, p. 738]).

также все более утверждались в правах, устойчивые привычки к адаптациям иностранных текстов постепенно уступали место потребностям в переводах. Становление академической славистики, расширение культурных связей с Россией и возможностей углубленного знакомства с русской литературой способствовали укреплению цеха профессиональных переводчиков-французов. К 1890-м гг. их уже было не мало. Хотя и не столь много, чтобы занять собой всю соответствующую нишу. В любом случае там оставалось довольно места для переводчиков-франкофонов российско-славянского происхождения, которые выступают далеко не на последних ролях. Но любопытно то, что их тяготение к «галлицизации» и склонность к приемам в духе *belles infidèles* теперь получает последовательно негативную оценку со стороны уважаемых критиков и квалифицированных переводчиков из числа коренных французов. Последние настаивают на необходимости адекватно-точного перевода и почтения к источнику. Базовые культурные запросы теперь оказались совершенно иными: то, что некогда было господствующей французской традицией и в этом качестве могло братья на вооружение извне вошедшими в нее литераторами иностранного происхождения, ныне для собственно французов воплощало собой скорее варварство и непрофессионализм.

Яркое тому доказательство — скандал, разгоревшийся после обнародования в 1900 г. перевода «Воскресения» Толстого, выполненного Визева, опубликованного вначале в газете «Echo de Paris», а сразу затем вышедшего книгой в издательстве «Perrin» [19].

Суть скандала состояла в громком и резонансном критическом разгроме, какому подверг перевод Визева со страниц «La Revue blanche» в статье «Как переводят Толстого» Адриан Субербель [16], известный журналист, видный парижский критик, почитатель и знаток позднего толстовского творчества, опубликовавший годом позже в собственных французских переводах ответ яснополянского писателя на знаменитое определение Синода, «Рабство нашего времени», «Где выход?» и «Корень зла».

Прежде всего Субербель изобличает Визева в многочисленных ошибках прочтения русского оригинала, вопиющих неточностях, привнесении непростительных декоративных «украшений» в аскетичный толстовский текст, наконец, в пропусках не только художественно важных и очень точных авторских деталей, эпитетов, реплик, но и целых сцен — центральных в поэтико-смысловой архитектонике романа. Критик дает десятки примеров такого рода, которые в концентрированном виде, действительно, производят впечатление убедительных доказательств «контрафактности» перевода Визева.

При этом существенно, что квалификация переводчика у Субербеля не вызывает никаких сомнений, а порукой его компетенции в русском языке, что характерно, служит именно польское происхождение. Критик констатирует: «Все же г-н де Визева пользуется в Париже солидной репутацией приличного человека. Его знание русского языка кажется несомненным: он поляк. Можно было доверять его литературному стилю: он сотрудиничает с “Revue des deux mondes”. Это — основательные гарантии» [16, p. 44].

Тем с большим пафосом критик задается вопросом, что же заставило Визева «провалить обязательства по кредиту, выданному на его имя», и «раскромсать, измять и перештопать» [taillader, tripoter, rapetasser] последний роман «самого благородного мыслителя нашего времени» [16, p. 44].

Наиболее острое возмущение у Субербеля вызывает, разумеется, пропуск ключевых сцен. Их число и характер действительно впечатляют. Из французского текста, который читал критик, выпали знаменитое остроконечное описание литургии с толстов-

скими отповедями православию в XXXIX и XL главах 1-й части; сцена подачи Нехлюдовым прошения о сектантах холодному и лицемерно-циничному чиновнику Топорову в XXVII главе 2-й части; выразительный фрагмент из XXXV главы 2-й части о пересечении партии осужденных с «богатой коляской» и чувствах, охвативших сидевших в ней членов семьи от этого тяжелого зрелища; наконец, длинный ряд эпизодов, которые в своей совокупности могут трактоваться как антиклерикальные, жестко критичные по отношению к государственным институтам, содержащие «неблагонадежные» отсылки к «скользким» событиям прошлого и политическим реалиям настоящего, а также погрешающие против кодекса «благопристойности» современного читателя из буржуазно-аристократических кругов.

Субербель уверенно связывает такие переводческие решения с последовательным католицизмом Визева, желающим таким образом цензурировать слишком радикальные толстовские религиозные взгляды, но прежде всего — с идеологическими установками газеты «Echo de Paris», клерикальной, консервативной, склонной к национализму. Эти обвинения звучали тем более хлестко, что в 1900 г. вследствие Реннского процесса 1899 г. в очередной раз обострились страсти вокруг дела Дрейфуса, которое идеологически «перегрело» и поляризовало французское общество. На этом фоне купирование «острых» мест при переводе радикально оппозиционного по отношению к официозу романа Толстого, очевидно, воспринималось как откровенно «антидрейфусарский», ретроградный жест. С едкой иронией критик бросает: «Подписчики “Echo de Paris” — это не только люди изысканных вкусов; их отличает ярый патриотизм, проявляющий себя в лояльности, которую они свидетельствуют в адрес императора Николая [leur patriotisme est ardent et se reconnaît au loyalisme qu'ils témoignent à l'empereur Nicolas]. Г-н де Визева и его газета и близко не позволили себе задеть щепетильные чувства своих читателей и отказались воспроизводить <...> суровые оценки царских властей, как, например, в толстовском заявлении, что “единственное приличествующее место честному человеку в России в теперешнее время есть тюрьма”. Они сокрыли то осуждение, какое автор на нескольких страницах своей книги высказывает в отношении официального преследования религиозных сект. И ни слова о бойне в Польше в переводе, подписанном поляком!» [16, p. 50].

Субербель несколько раз возвращается к тезису, что, приняв с виду неожиданное решение печатать идеологически не близкого себе, но чрезвычайно популярного автора, купировав у него все «вредоносное», право-клерикальная газета одновременно решала две задачи: сочленяла успешное коммерческое начинание с сознательной фальсификацией представлений о толстовских идеях. Однако на практике все оказалось сложнее. В какой бы мере ни был прав критик в своих подозрениях по поводу идеологической ангажированности «Echo de Paris» и католика Визева, оказалось, что причины вольного обращения с текстом «Воскресения» были не столько политическими, сколько собственно литературными. По крайней мере — не в меньшей степени последними, чем первыми.

Буквально в следующем номере «La Revue blanche» был помещен обмен открытыми письмами Визева и Субербеля. Дело в том, что переводчик решил объясниться со своим зоилом — и картина предстала несколько иной, хотя тоже весьма красноречивой.

Прежде всего Визева категорически опровергает предположение о том, что требование отдать перевод именно ему исходило в адрес Черткова как распорядителя толстовскими делами от самой «Echo de Paris» (за этим явственно слышался намек, что

газета сознательно хотела добиться согласия на привлечение к французскому изданию «Воскресения» идеологически близкого себе литератора). Визева подчеркивает, что получил предложение заняться переводом непосредственно от «одного из сыновей» писателя, не сразу его принял, а выполнив перевод, безуспешно пытался устроить плоды своих трудов в несколько иных газет. В конце концов лишь «Echo de Paris» приняла к публикации роман, так что «национализм» издания в этой истории роли не играл.

Далее выясняется, что большинство отмеченных Субербьедем купюр, включая изъятия «антиклерикальных» и «антимилитаристских» фрагментов, действительно были сделаны переводчиком, но при подготовке книжного издания в доме «Perrin», которое оказалось «сокращенным», в газете же их не было. Там эти эпизоды воспроизведены. Наконец, ряд обвинений в неточностях и ошибочном прочтении переводчик отводил ссылкой на соответствие своего текста авторской рукописи, по которой он работал и которую предлагал предъявить всем желающим. По всей видимости, в распоряжении Визева действительно была неокончателная рукописная редакция, отличная от текста с позднейшей правкой лондонского издания, знакомого Субербьеделю.

Впрочем, значимо в этой истории иное. В целом Визева отнюдь не отрицает, что его перевод далек от следования критериям строгой точности. Напротив, известную «вольность» обращения с источником он представляет своей сознательной установкой: «<...> я <...> всегда давал понять, что слишком буквальный перевод для меня – плохой перевод» [23, p. 131]. Признавая все же правоту обвинений в неточностях применительно к «двум, много к трем» [deux ou trois à peine] случаям, переводчик оправдывает их тем, что они мотивированы «желанием лучше донести мысль автора до французской публики» [23, p. 132].

Примечательно также, что, называя версию своего текста в книжном издании «Perrin» «исправленной, переработанной, сокращенной, совершенно отличной от полного перевода, опубликованного в “Echo de Paris”» [une traduction revue, remaniée, allégée, toute différente de la traduction complète qu’avait publié l’Echo de Paris], Визева объясняет, что убрал из нее те самые «антиклерикальные» и «антимилитаристские» фрагменты «из опасения растянуть и перегрузить роман» [par crainte d’allonger et d’allourdir le roman] [23, p. 132, 131]. Впрочем, он признается, что из газетной редакции своего перевода он изъяс-таки сцену посещения Нехлюдовым Топорова. Но опять же мотивирует это сугубо литературными, а не идеологическими причинами: эта «достаточно безобидная» [bien inoffensif] глава представляется ему производящей эффект «тормозящей действие» «вставки» [d’un hors-d’oeuvre arrêtant l’action] [23, p. 131].

Такое выразительное признание требует контекстного комментария, в котором нам поможет обращение к предисловию третьего тома «Иностранных писателей» Визева. Здесь критик, рассуждая об упадке романа на рубеже столетий, указывает исток кризиса жанра: «За границей, как и во Франции, роман болен, и за границей, как и во Франции, причина болезни — одна и та же, и она не имеет отношения к недостатку идейного обмена между странами. Причина эта просто в том, что по всей Европе романисты ныне потеряли вкус к рассказыванию [dans toute l’Europe, les romanciers ont désormais perdu le goût de conter; курсив мой. — В. П.]. Одни принялись описывать, вторые — проповедовать, а третьи — анализировать механизм мысли и чувства, и эти различные занятия заставили их позабыть, что единственный истинный предмет романа — это воссозданное перед глазами читателя живое действие [le seul objet véritable d’un roman était d’évoquer aux yeux du lecteur une action vivante]» [22, p. VIII–IX].

Итак, с точки зрения Визева, упадок романа обусловлен отсутствием вкуса к рассказыванию и во французской, и в иных европейских литературах (любопытно, что при желании рассуждения польско-французского критика можно воспринять как отдаленно предвосхищающие сетования Ю. Тынянова в «Сокращении штатов» на утрату «веселого героя веселых авантюрных романов» [4, с. 243]). Но оказывается, что, так сказать, степень ущерба здесь разная. Эстетическая изощренность французского романа, по мнению парижанина-поляка, делает его менее уязвимым: «<...> этот упадок столь же ощутим в иностранных литературах, сколь и в нашей. Или даже он там чувствуется бесконечно явственнее, поскольку добродетели, которые французские романисты постепенно теряют — чувство порядка и меры, сдержанность, простота, — это то, чего лучшие из иностранных романистов никогда не ведали, так что можно сказать: если немецкий или английский роман посредствен, он таков с большей очевидностью, чем роман французский [l'on peut dire qu'un roman allemand ou anglais, quand il est médiocre, l'est avec bien plus d'évidence qu'un roman français]» [22, р. VII].

Не трудно сочлениить эту диагностику жанрового кризиса в современном романе и трогательные проявления галльского литературного шовинизма у критика-поляка с той технологией обращения с текстом иностранного писателя, какую он продемонстрировал при подготовке отчасти газетной, но прежде всего «исправленной», книжной, версии «Воскресения». И реконструировать систему соответствующих мотивировок. Изнутри эстетических предпосылок Визева она может быть описана следующим образом. Роман Толстого, несомненно, среди прочих оказывается причастным ситуации общего жанрового упадка хотя бы потому, что его автор жертвует *рассказыванием* в пользу *описания* и *проповеди*, да и без «анализа механизма мысли и чувства» здесь также дело не обходится, пусть он дан и не столь развернуто, как в «Воине и мире» и «Анне Карениной». Ну а коль скоро это признаки жанровой «болезненности», то никак не осудительно применить и лекарство, убрав то, что «растягивает» и «перегружает» роман, умаляет «вкус к рассказыванию», мешает «воссозданию живого действия» и тормозит его развитие. Эффективность же этого лекарства обусловлена самим языком перевода и той более изысканной литературной культурой, какая за ним стоит. Отсюда и неизбежность, и эстетическая оправданность, по логике поляка-парижанина, установок на «коррекцию» исходного текста с целью «лучше донести мысль автора до французской публики». Убрать лишнее — и тем самым «оздоровить», «ороманить», «офранцузить» текст Толстого: такова суть книжного перевода Визева в качестве симптоматического литературного жеста.

Однако повторим, что культурная ситуация во Франции изменилась, и подобные жесты со стороны переводчика-поляка — в духе доброй старой галльской традиции *belles infidèles* — в «автохтонных» парижских литературных кругах теперь воспринимались как вопиющий анахронизм, вредоносный с точки зрения новых потребностей в выстраивании, так сказать, межнациональной и межкультурной коммуникации, выработке адекватных имагологических и рецептивных стратегий, конструировании образа *Другого* в современной культуре. Отсюда — едкая отповедь Визева со стороны Субербьеля в ответном письме: «В сухом остатке Вы ошиблись в выборе подобающей роли. Вас не просили помочь нам полюбить Толстого — это уже давно свершившийся факт. Вас просили укрепить наше близкое знакомство с этим великим умом и раскрыть нам его нынешний уклад мысли, эволюция которой еще не завершена [de resserrer notre intimité avec ce grand esprit et de nous révéler l'état présent d'une pensée dont l'évolution n'est pas encore terminée]. Все, что Вы прочли в “Воскресении”, нужно было передавать,

рискуя оказаться скучным. И если действительно существует антиномия — во что я не верю — между французским вкусом и эстетикой Толстого, Вам следовало продемонстрировать это противоречие. Ваш метод вульгаризации, который мог быть поддержан во времена, когда Вольтер переводил Шекспира, более не годится для нашей эпохи научной культуры» [23, p. 133].

История получила широкий и показательный с точки зрения изменений культурных механизмов в восприятии *Другого* резонанс во французских литературных кругах. Выразительный отклик на нее — с попутным повторением обвинений в идеологической ангажированности Визева — мы, в частности, встречаем на страницах журнала «La Plume» в статье критика Леона Базальжета под красноречивым названием «Traduttore traditore», обыгрывающим паронимазию слов «переводчик» и «предатель» в устойчивой итальянской языковой формуле: «Совсем недавно мы познакомились — и не без изумления — с особыми махинациями [tripatouillages], которые г-н Теодор де Визева <...> произвел с текстом Толстого. Мы узнали — и сомнений здесь быть не может, поскольку переводчик, о котором идет речь, смог лишь признать обоснованность утверждений своего критика, — что в этом переводе “Воскресения”, вызвавшем столько восхищенных вздохов в литературных салонах, вконец исчезло все противоречащее политическим, общественным и религиозным воззрениям г-на де Визева» [5, p. 457].

В финале своей статьи Базальжет помещает пространную экспрессивно-риторичную филиппику, в которой переводческие вольные манипуляции образца Визева связываются с закостенелой устойчивостью французской традиции культурного «аутизма»: «В конце концов не сочтут ли наивными мои требования точных переводов для страны, которую Бьёрнсон совсем недавно объявил — и не без некоторой очевидной обоснованности — совершенно неспособной к постижению зарубежных произведений и идей во всем их истинном характере, в полноте их оригинальности [tout à fait inapte à saisir dans leur réel caractère, dans leur integrale originalité, les oeuvres et la pensée du dehors]; для народа, столь глубинно эгоистичного и шовинистичного, что когда он соблаговоляет открыть двери перед каким-то писателем или художником, которому несчастная судьба ссудила родиться за границей, то оказывает ему честь “посвящения”; для публики, которая все, что по сути своей не является “достаточно французским”, воспринимает с подозрением и задней мыслью — за исключением, возможно, таких случаев абсурдного энтузиазма, как с пресловутым “Камо грядеши?”, не более польским, чем финским или мексиканским [en exceptant peut-être des enthousiasmes absurdes comme en fit naître ce quelconque *Quo vadis*, qui n'est pas plus polonais que finlandais ou mexicain]? <...> Пусть уж лучше нас оставят в неведении относительно заграницы, чем подсовывают ее под маской. Уважайте зарубежные шедевры или воздерживайтесь! Целомудрия или тишины, пожалуйста! Прежде всего мы требуем буквальности, подлинного и настоящего. Мы до тошноты устали от макияжа и парафраз. Псевдопереводы — под нож!» [5, p. 462].

Конечно, есть все основания поставить под сомнение подспудные оценки Базальжетом романа Сенкевича как «не более польского», чем любого другого, т. е. «денационализованного», лишённого оригинального лица, а потому и способного соответствовать «французскому вкусу» с его претензией на универсальность. Однако само наличие этих оценок и их концептуальные предпосылки в контексте, сопряженном с критикой Визева, более чем показательны с точки зрения рецепции в собственно французской литературной среде рубежа столетий «польских» моделей освоения парижского литературного рынка. В той мере, в какой подобные модели осознаются

как традиционно «галлоцентричные» или «универсалистские», они могут оцениваться как анахронистичные и чуждые внутреннему зову времени. К своему апогею французская Belle époque все более испытывает потребность в выявлении *аутентично-инонационального* как самоценного «причастно-внеаходимого» (если воспользоваться бахтинской терминологией) субъекта кросскультурного континуума единой литературы. В окончательном пробивании брони «галльской» национальной замкнутости на этом временном пороге отечественным классикам принадлежала едва ли не ключевая роль. Не случайно создатели новейшей академической «Истории переводов на французский язык» явственно заключают: «С появлением великих русских авторов начинается “глобализация” [“mondialisation”] французского литературного пантеона» [11, p. 804]. И пусть далее авторы книги добавляют, что иные славянские литераторы на парижском книжном рынке рядом с русскими отчасти «производят впечатление “бедных родственников” [à côté des grands auteurs russes ils font un peu figure de “parents pauvres”]» [11, p. 804]. Многие из них, и прежде всего поляки, во-первых, смогли состояться как собственно французские писатели, во-вторых, сыграли важнейшую роль литературных посредников между Россией и Францией и, в-третьих, своей активной, в том числе переводческой, деятельностью способствовали — порой и примерами *ex adverso* — принципиальной трансформации одной из ведущих культур Запада в сторону большей ментальной, цивилизационной и языковой открытости.

Эти процессы были не однонаправленными и не одномерными. Случай с Теодором Выжевским очень рельефно рисует нам одну из осложненных и диалектичных моделей культурного посредничества. Славянский автор, снискавший себе репутацию авторитетного парижского литератора, пытается адаптировать русский материал под традиционный французский эстетический канон и невольно способствует преодолению консервативной инерции этого канона со стороны не принявших данный эксперимент собственно французских писателей.

«Палимпсест культурных идентификаций» способен на неожиданные плоды.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Горький М. Собр. соч.: в 16 т. М.: Правда, 1979. Т. 16. 368 с.
- 2 Леонтьев К. О романах гр. Л. Н. Толстого. Анализ, стиль и веяние (критический этюд). М.: Тип. В. М. Саблина, 1911. 152 с.
- 3 Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: Гос. изд. худож. лит., 1951. Т. 30. 698 с.
- 4 Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М.: Высшая школа, 1993. 320 с.
- 5 Bazalgette L. Traduttore traditore. La Plume, 1901, juin (II). P. 456–462.
- 6 Bordeaux H. Théodor de Wyzewa. Genève: C. Eggimann et Cie, 1894. 30 p.
- 7 Delsemme P. Teodor de Wyzewa et le cosmopolitisme littéraire en France à l'époque du symbolisme. Bruxelles: Presses universitaires de Bruxelles, 1967. 2 vol.
- 8 Ewerbeck H. Préface du traducteur // Schleicher A. Les langues de l'Europe moderne. Traduit de l'allemand par Hermann Ewerbeck. Paris: Ladrance, 1852. VIII p.
- 9 Gide A. Les Livres. Les romans // La Revue blanche. 1900. № 5. P. 73–76.
- 10 Girolamo N. Di. Teodor de Wyzewa dal simbolismo al tradizionalismo, 1885–1887. Bologna: R. Pàtron, 1969. 192 p.
- 11 Histoire des traductions en langue française. XIX siècle. 1815–1914, sous la direction d'Yves Chevrel, Lieven d'Hulst et Christine Lombez. Lagrasse: Verdier, 2012. 1376 p.
- 12 Hoof H. van. Dictionnaire universel des traducteurs. Genève: Slatkine, 1993. 414 p.

- 13 *Horguelin P.* Anthologie de la manière de traduire: Domaine français. Montréal: éd. Linguatex, 1981. 230 p.
- 14 *Kopszak P.* Krytyka artystyczna Teodora de Wyzewy. Warszawa: Neriton, 2005. 175 p.
- 15 *Liverman D. E.* Téodor de Wyzewa: Critic without a country, Gèneve: Droz / Paris: Minard, 1961. 175 p.
- 16 *Souberbielle A.* Comment on traduit Tolstoï // La Revue blanche. 1900. № 5. P. 44–52.
- 17 *Tolstoï L., comte.* Les Évangiles. Traduits du russe par T. de Wyzewa et G. Art. Paris: Perrin, 1896. 219 p.
- 18 *Tolstoï L., comte.* Qu'est-ce que l'art? Traduit du russe et précédé d'une introduction, par Teodor de Wyzewa. Paris: Perrin, 1898. 270 p.
- 19 *Tolstoï L., comte.* Résurrection, Roman traduit du russe par Théodor de Wyzewa. Paris: Perrin et C<sup>ie</sup>, Libraires-Editeurs, 1900. 2 vol.
- 20 *Vogüé E. M. de.* Le Roman russe. Paris: Plon, 1886. 352 p.
- 21 *Wyzewa T. de.* Avant-propos du traducteur // *Tolstoï L., comte.* Qu'est-ce que l'art? Traduit du russe et précédé d'une introduction, par Teodor de Wyzewa. Paris: Perrin, 1898. XII p.
- 22 *Wyzewa T. de.* Écrivains étrangers (3-e série). Le roman contemporain à l'étranger. Paris: Perrin, 1900. 330 p.
- 23 [*Wyzewa T. de, Souberbielle A.*] A propos de la traduction de «Résurrection»: Deux lettres // La Revue blanche. 1900. № 6. P. 131–134.

\*\*\*

© 2018. Vadim V. Polonsky  
Moscow, Russia

**MEN OF LETTERS OF POLISH ORIGIN AS CULTURAL MEDIATORS  
BETWEEN RUSSIA AND FRANCE AT THE TURN OF THE XX CENTURY:  
THE CASE OF T. WYŻEWSKI<sup>4</sup>**

**Acknowledgements:** The research was supported by RFBR (project № 17-04-00438 “Conquering French public opinion by Russian writers and intellectuals of the XVIII-th - early XX-th centuries”).

**Abstract:** At the turn of the XX century highroad to the worldwide literary fame run through the forging of writer's reputation in cultural capital of the then West, France. Favorable socio-political circumstances for acculturation of the Russian literature emerged there at this time. Francophone Polish immigrants from Russian Empire played vital part in facilitating of the reception of Russian literature in this country. Cultural mediation's model they informed was to a large extent determined by the complex of “concerned alienation” towards imperial metropolitan culture. Acting as cultural mediators they came to be instrumental in penetration into Parisian literary market by Russian writers simultaneously contributing to the adapting of exotic literary “Russianness” towards conventional matrix of the “Latin conscience”. The paper looks at the study of a Polish author T. Wyżewski (French pen-name — Téodore de Wyzewa), critic, writer of the treatise “What is Art?” and translator of Tolstoy's novel

<sup>4</sup>The article contains materials of the author's proceedings paper prepared for the XVI International Congress of Slavists.

“Resurrection” as a representative example of cultural sample of this kind. The article explores aesthetic prerequisites of reduction of Tolstoy’s text by Wyzewa, bringing to the conclusion, that the Slavic author, with the reputation of respectable Parisian man of letters, seeks to attune Russian material to traditional French aesthetic canon — involuntarily contributing to the overcoming of the conservative inertia of the given canon on the part of the French writers that discarded such an experiment. Thus Polish model of the cultural mediation unintentionally reinforces tendencies of the French literary environment towards overcoming of the insularity and adapting authentic images of another nations’ culture.

**Keywords:** Russian-French literary connections, Polish francophonie, Wyzewa, Tolstoi, literary translation, imagology, cultural mediation.

**Information about the author:** Vadim V. Polonsky — DSc in Philology, Professor of the RAS, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya Str., 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: v.polonski@imli.ru

**Received:** January 12, 2018

**Date of publication:** June 15, 2018

**For citation:** Polonsky V. V. Men of letters of Polish origin as cultural mediators between Russia and France at the turn of the XX century: the case of T. Wyżewski. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2018, vol. 48, pp. 161–178. (In Russian)

## REFERENCES

- 1 Gorky M. *Sobranie sochinenij: v 16 t.* [Collected Works: in 16 vols.] Moscow, Pravda Publ., 1979. Vol. 16. 368 p. (In Russian)
- 2 Leontyev K. *O romanah gr. L. N. Tolstogo. Analiz, stil' i veyanie (kriticheskij ehtyud)* [On Count Leo Tolstoy’s Novels. Analysis, Style, and Tendency. Critical Essay]. Moscow, V. M. Sablin Publ., 1911. 152 p. (In Russian)
- 3 Tolstoj L. N. *Polnoe sobranie sochinenij: v 90 t.* [Complete Works: in 90 vols.] Moscow, Gos. izd. hud. lit. Publ., 1951. Vol. 30. 698 p. (In Russian)
- 4 Tynyanov Yu. N. *Literaturnyj fakt.* [Literary Fact]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1993. 320 p. (In Russian)
- 5 Bazalgette L. Traduttore traditore. *La Plume*, 1901, juin (II). P. 456–462. (In French)
- 6 Bordeaux H. *Téodor de Wyzewa.* Genève, C. Eggimann et Cie, 1894. 30 p. (In French)
- 7 Delsemme P. *Téodor de Wyzewa et le cosmopolitisme littéraire en France à l'époque du symbolisme.* Bruxelles, Presses universitaires de Bruxelles, 1967. 2 vol. (In French)
- 8 Ewerbeck H. Préface du traducteur. *Schleicher A. Les langues de l'Europe moderne.* Traduit de l'allemand par Hermann Ewerbeck. Paris, Ladrangé, 1852. VIII p. (In French)
- 9 Gide A. Les Livres. Les romans. *La Revue blanche*, 1900, no 5, pp. 73–76. (In French)
- 10 Girolamo N. Di. *Teodor de Wyzewa dal simbolismo al tradizionalismo, 1885–1887.* Bologna, R. Pàtron, 1969. 192 p. (In Italian)
- 11 *Histoire des traductions en langue française. XIX siècle. 1815–1914, sous la direction d'Yves Chevrel, Lieven d'Hulst et Christine Lombez.* Lagrasse: Verdier, 2012. 1376 p. (In French)
- 12 Hoof H. van. *Dictionnaire universel des traducteurs.* Genève, Slatkine, 1993. 414 p. (In French)
- 13 Horguelin P. *Anthologie de la manière de traduire: Domaine français.* Montréal, éd. Linguatex, 1981. 230 p. (In French)

- 14 Kopszak P. *Krytyka artystyczna Teodora de Wyzewy*. Warszawa, Neriton, 2005. 175 p. (In Polish)
- 15 Liverman D. E. *Téodor de Wyzewa: Critic without a country*. Genève, Droz / Paris, Minard, 1961. 175 p. (In French)
- 16 Souberbielle A. Comment on traduit Tolstoï. *La Revue blanche*, 1900, no 5, pp. 44–52. (In French)
- 17 Tolstoï L., comte. *Les Évangiles. Traduits du russe par T. de Wyzewa et G. Art*. Paris, Perrin, 1896. 219 p. (In French)
- 18 Tolstoï L., comte. *Qu'est-ce que l'art? Traduit du russe et précédé d'une introduction, par Teodor de Wyzewa*. Paris, Perrin, 1898. 270 p. (In French)
- 19 Tolstoï L., comte. *Résurrection, Roman traduit du russe par Théodor de Wyzewa*. Paris, Perrin et C-ie, Libraires-Editeurs, 1900. 2 vol. (In French)
- 20 Vogüé E. M. de. *Le Roman russe*. Paris, Plon, 1886. 352 p. (In French)
- 21 Wyzewa T. de. Avant-propos du traducteur. *Tolstoï L., comte. Qu'est-ce que l'art? Traduit du russe et précédé d'une introduction, par Teodor de Wyzewa*. Paris, Perrin, 1898. XII p. (In French)
- 22 Wyzewa T. de. *Écrivains étrangers (3-e série). Le roman contemporain à l'étranger*. Paris, Perrin, 1900. 330 p. (In French)
- 23 [Wyzewa T. de, Souberbielle A.] A propos de la traduction de “Résurrection”: Deux lettres. *La Revue blanche*, 1900, no 6, pp. 131–134. (In French)