

## Поэтика научного аргумента: переводоведение Умберто Эко как литература

Александр В. Марков

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, markovius@gmail.com*

*Аннотация.* Книга Умберто Эко «Сказать почти то же самое. Опыты о переводе» (2003) рассмотрена как произведение, обладающее чертами романного жанра: исследование природы желания, изучение границ театрификации, специфики жеста, наконец, речевой окраски героя, создает в этой книге иллюзию романного повествования. При этом Эко отчасти мистифицирует читателя: так, изучая трудности переводчиков при передаче наглядности театрального действия, он сам использует редуцированную наглядность в качестве аргумента при выборе стратегии перевода. Такая система мистификаций позволяет Эко совместить собственный опыт переводчика, в котором навыки эпидейктического красноречия надо было подчинить разделяемому читателями историзму, и опыт работы с переводчиками его романов на разные языки, где стратегии доместикации и форенизации определялись не ситуацией литературного процесса, а собственной историей каждого языка. Тем самым Эко создавал эпидейктическую картину языка, где архаизация, модернизация или устойчивое развитие выступали как романские характеры. Такое внедрение романских стратегий в научный мемуар позволило Эко увидеть романские моменты в истории мировой поэзии и создать семиотически непротиворечивую картину развития западных литератур.

*Ключевые слова:* Умберто Эко, перевод, переводоведение, аргументация, риторика, историческая поэтика романа

*Для цитирования:* Марков А.В. Поэтика научного аргумента: переводоведение Умберто Эко как литература // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2020. № 10. Ч. 2. С. 257–266. DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-257-266

## Poetics of scholarly argument. Translation studies by Umberto Eco as literature

Alexandr V. Markov

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
markovius@gmail.com*

*Abstract.* Umberto Eco's book *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione* (2003) is treated as a work with characteristics of the novel genre: the study of the nature of desire, the study of the limits of theatricalization, the specificity of gesture, and finally, the speech coloring of the hero, in the book creates the impression of a novel narrative. At the same time, Eco partly mystifies the reader: thus, while studying the translators' difficulties in conveying the visibility of theatrical action, he himself uses reduced visibility as an argument in choosing a translation strategy. Such a system of mystifications allows Eco to combine his own experience as a translator, in which the skills of epideictic eloquence had to be subordinated to the historicism shared by his readers, and his experience of working with translators of his novels into different languages, where the strategies of domestication and forenization were determined not by the situation of the literary process but by each language's own history. Thereby, Eco built an epideictic view of language, where archaization, modernization, or sustainable development acted as novel protagonists. Such introduction of novel strategies into the scholarly memoir allowed Eco to discern novel moments in the history of world poetry and to construct a semiotically consistent picture of the development of Western literatures.

*Keywords:* Umberto Eco, translation, translation studies, argumentation, rhetoric, historical poetics of the novel

*For citation:* Markov, A.V. (2020), "Poetics of scholarly argument. Translation studies by Umberto Eco as literature", *RSUH/RGGU Bulletin: "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, no. 10, part 2, pp. 257–266, DOI: 10.28995/2686-7249-2020-10-257-266

Книга Умберто Эко «Сказать почти то же самое»<sup>1</sup> проще всего может быть отнесена к жанру *научного мемуара*, в старинном

---

<sup>1</sup> Эко У. Сказать почти то же самое: Опыты о переводе / Пер. с итал. и прочих А. Коваля. СПб.: Symposium, 2006. Далее цитируется с указанием страницы в круглых скобках в тексте. Сверка с оригиналом и цитирование оригинала по официальному электронному изданию: *Eco Umberto. Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione. Prima edizione digitale 2012 da edizione*

смысле этого слова: записки об ученых впечатлениях, значимых для всего дальнейшего развития дисциплины. Мемуар – это определенная систематизация впечатлений, стоящая выше знаточества: он подразумевает постоянную коммуникацию, проверку не только значений, но и функционального смысла изучаемых явлений. Так и книга Эко – это сложно организованный отчет как о собственном переводческом опыте, так и о постоянном взаимодействии с переводчиками его романов на другие языки.

Эко перевел на итальянский два замечательных произведения французской литературы: мистическую повесть «Сильвия» (1853) Жерара де Нерваля и филологический перформанс «Упражнения в стиле» (1947) Рамона Кено. Оба произведения подвели черту под романтизмом и под сюрреализмом соответственно, превращая приемы, вроде «сна во сне» романтизма или «встречи зонтика с пишущей машинкой на операционном столе» сюрреализма в предмет иронического каталогизирования и нарочито расслабленного интереса опытного мастера. При этом драматизм романного типа сохранялся: оба произведения можно прочесть как серьезные энциклопедии образов и речевых стратегий, которые могут *перенаправить* (модернизировать) всю нашу действительность. В каком-то смысле и книга Эко построена как подводящее итоги произведение: стратегии перевода, *доместицирующая* и *форенизирующая*, уже привычны, уже освоены, и «переговоры» (с. 415) переводчика с текстом или переводимым автором могут быть только ввиду уже состоявшегося усвоения таких стратегий. На основании уже состоявшихся стратегий и происходит работа с текстом как «возможным миром», предметом активного *энциклопедического* интереса, вполне уже систематизированная в опирающемся на книгу Эко переводеведении [Гончаренко 2013, с. 174].

Ведь эти стратегии уже укоренены в местной истории языка: лишь изнутри местного языка можно говорить, что будет ощущаться как архаизм или как жаргонизм. Поэтому переговоры переводчика и автора/текста, для Эко – это не знакомство друг друга с достоинствами своих языков: оно будет всего лишь дополнительным переводом, все дальше уводящим от устойчивого семиотического функционирования языка. Переговоры – утверждение позиции переводчика как достаточно спокойного в своем интересе, как человека, который выносит свое суждение об общих порядках восприятия текста и культуры, а не о частных порядках

---

Tascabili Bompiani, novembre 2010. URL: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7512753/mod\\_resource/content/1/Dire%20quasi%20la%20stessa%20cosa%20-%20Umberto%20Eco.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7512753/mod_resource/content/1/Dire%20quasi%20la%20stessa%20cosa%20-%20Umberto%20Eco.pdf) (дата обращения 13.09.2019).

восприятия данного места в тексте. Как раз эти частные порядки уже стали предметом иронии каждого переводчика романов Эко, если переводчик хоть как-то понял эти романы; тогда как Эко, в качестве мастера, просто интересуется наличными приметам владения языком – как в переводе передается, что герой хорошо владеет языком и правильно высказывает свои мысли или же владеет им недостаточно и задерживается на внутренней речи. Это интерес не к семантическим решениям, но скорее к самой способности романа быть *авторerefлексивным для позиции героя*, отражать своим художественным миром то овладение героя речью, которое и позволяет герою действовать до самого конца романа.

Но стратегии Эко в этой книге не ограничиваются таким подражанием двум образцам, Нерваля и Кено, потому что тогда бы это был трактат о поэтике романов Эко. Тогда как задача Эко – выяснить, как перевод вообще возможен в ситуации, когда есть больше одного перевода: мы переводим с внутренней речи на внешнюю, потом эта внешняя речь переводится на другой язык, а там читатель должен тоже осуществить перевод, понять, что такая речь говорит о самом говорящем. Чтобы это не был искажающий перевод, Эко предполагает некоторую общую структуру желания для романа вообще. На примере романа Мандзони «Обрученные» (Эко, кстати, выполнил адаптацию этого романа для детей) автор показывает, как два главных персонажа «симметрично лишены объекта своих желаний» (с. 61). Структуры романа могут быть различными, но в любом случае такая лишенность объекта желаний может происходить на уровне *героев*, на уровне *действия*, как в модернистском романе, или даже на уровне *романа как идеологического образования* – именно это происходит в постмодернистских романах Эко. По тонкому наблюдению Оксаны Седых [Седых 2016, с. 64], таким отсутствующим объектом желания для романа Эко «Имя Розы» является «Комедия» Данте, написанная на момент действия произведения. У Данте дан тот синтез прошлого и будущего, который не столько для героев романа Эко, сколько для идеологической конструкции его романа – отсутствующий объект желания.

Эко далее противопоставляет такому отсутствию объекта желания работу образов в визуальных искусствах, например в кинематографе: «В кадре важны субстанции, которые мы назовем линейными и которые позволяют нам распознавать различные образы, но также цветовые явления, соотношения цвета и тени, не говоря уже о точных мифологемах, позволяющих нам распознать Христа, Пресвятую Деву, монарха» (с. 62–63). Эти контуры (*sostanze che diremo lineari* оригинала можно было бы перевести «сущности, которые мы бы назвали контурными», т. е. сущности, достоверность

которых подтверждается наличием их очерчивающей линии) требуют заливки нашим желанием; тогда как в случае литературного текста нет таких контурных субстанций, но есть только наша телесность, которая заявляет о своем дефиците прежде, чем какой-либо перевод был осуществлен. Это напоминает рассуждение В.В. Бибикина о переводе как не интеллектуальном, но прежде всего телесном навыке: «...иногда случается, что когда переводчику устной иностранной речи неожиданно говорится в потоке иноязычного текста фраза на том языке, на который он и переводит, то он часто просто повторяет ее, не заметив этого и будучи уверен, что им выполнен какой-то перевод» [Бибикин 1973, с. 9]. Только Бибикин, почитатель Данте и его богословия сбывшихся желаний, говорит об уже исполненном желании переводчика, а Эко – о всегда неисполнимом желании романа.

Такое несбывшееся и несбыточное желание как тему Эко находит в известной новелле Х.-Л. Борхеса «Поиски Аверроэса» (с. 197). В этой новелле герой, великий арабский философ, переводит «Поэтику» Аристотеля и при этом не может понять слова «трагедия» и «комедия». Аверроэс сталкивается с театром дважды: сначала мальчишки разыгрывают службу в мечети, но ни они, ни Аверроэс не знают, что это театр. Затем Аверроэсу рассказывают о странном китайском обряде или обычае, в этом рассказе вполне описав китайский театр и как действие, и как здание со сценой и зрительным залом. Здесь читатель сразу догадывается, что это театр, потому что читатель знает, что это театр, а собеседник Аверроэса трактует театр только как материал обряда, то есть как некоторое несбывшееся желание обряда, некоторое желание обряда стать чем-то. А Аверроэс не может квалифицировать этот обряд как театр, потому что для него как раз Аристотель описывает сбывшиеся желания – хулу и хвалу.

Получается, что в первой сцене мальчишки и Аверроэс как раз «симметрично лишены объекта желаний», они хотят видеть театр, но не могут его видеть – это классическая романная ситуация. Тогда как во второй сцене уже само действие лишено объекта желаний – китайский театр функционирует как полноценный институт, но он не может стать содержанием мысли Аверроэса. Эко, как создатель романа «Имя розы», где Борхес (Хорхе) становится одним из персонажей, явно хочет, чтобы уже и сам роман как идеологическая структура имел отсутствующее желание. Поэтому он начинает говорить об оптических метафорах Аристотеля, утверждая, что Аверроэс понял оптическую метафору как эпидейктическую, то есть создающую репрезентацию исключительно средствами традиционного красноречия с его иллюзиями сбывшихся желаний.

Речь о переводе слова *ὄψις*, которое в греческом языке многозначно – зрение, зримое, взор и даже лицо. «Аверроэс не может помыслить себе, что имеется в виду зримое представление действий, и переводит это слово, говоря о некоем типе аргументации, демонстрирующем доброкачественность “представленных” верований (опять же в моральных целях)» (с. 198). В оригинале «представленный» не заключено в кавычки: *credenze rappresentate* – это вовсе не верования, а явное воспроизведение английского *represented credentials* – репрезентируемые учетные данные, репрезентируемая достоверность, т. е. русский переводчик пытается представить Эко как критика софистики, который увидел в Аверроэсе софиста-иллюзиониста, способного делать слабый аргумент сильным.

Это было бы уместно, если бы Эко создавал психологические романы, где персонаж испытывал бы нехватку объекта желания и пытался бы возместить ее визуальными фантомами. Но Эко говорит совсем о другом: Аверроэс считает взгляд интеллектуальной и телесной формой. Он, как и Бибахин (апологет Аверроэса) видит во взгляде, осуществляющем перевод *credentials* в форму внутреннего опыта, телесный, а не интеллектуальный навык. Соответственно, вопрос только в том, кто именно испытывает нехватку объекта желания. Имеем ли мы дело с романом второго типа, модернистским, где нехватку желания испытывает сюжет, то есть все герои, сколько бы они ни общались, не могут понять, чего именно хочет культура, не могут схватить эрос культуры? Или же с романом третьего типа, постмодернистским, где идеологическая конструкция испытывает нехватку универсальной концепции бытия, где стал невозможен Данте?

Эко рассуждает так. Переводчик Аристотеля на латынь с греческого оригинала, Вильгельм из Мербеке, в целом справился с задачей. Он понял, что трагедия и комедия – это спектакли, а не гимны, то есть не заливка желанием какой-то воображаемой формы, воображаемого контура, но особая механика желания:

Но в конечном счете Средневековью были известны и игры жонглеров, и гистрионы, и священная мистерия, и потому оно обладало понятием о театре. Поэтому у Мербеке аристотелевский *opsis* превращается в *visus* («видение»), причем предполагается, что это относится к мимическому действию лицедея (*ypocrita*), то есть гистриона. Итак, здесь Мербеке приближается к верному лексическому переводу, поскольку он отождествил тот художественный жанр, который, несмотря на множество отличий, был знаком и классической греческой культуре, и латинской средневековой (с. 199).

Опять же, перевод «художественный жанр» для *genere artistico*, что лучше перевести как «род искусства», может несколько сбить с толку. Эко говорит, что Вильгельм из Мербеке нашел простой выход – он сосредоточился не на визуализациях драмы, а на том самом знакомстве, том самом телесном видении, которое предшествует аналитической работе. Именно тело как начальная точка желания и связывает эпохи, которые друг для друга выступают непереводимыми. Тогда перевод оказывается некоторым приближением к верному пониманию слова, т. е., по сути, к верной позе тела, которое при этом слове определенным образом смотрит на мир и осваивает мир. В этом смысле Вильгельм из Мербеке – союзник Умберто Эко по созданию идеологического романа, который желает отсутствующей внутри языка и его эффектов универсальной модели бытия, но не может ее достичь.

Эко, вспоминая о работе над переводом из Нерваля (с. 126–127), как раз говорит о главной трудности: Нерваль описывает театральную сцену как полнокровный социальный мир с четкими социальными ролями. На сцене можно разыграть любые желания и их исполнение или неисполнение. Тогда воспринимающие сцену, будь то философы или театралы, превращаются в призраков: их существование не подразумевается лексикой сценического действия, они только «публика», что-то случайное по отношению к механизмам действия; и любое осуществление эффектов языка при описании сцены из спектакля еще больше подрывает позицию зрителя.

Но как раз Эко допускает для Нерваля универсальную модель бытия: собственно театральные спецэффекты. Такие спецэффекты вовсе не подсвечивают желание, но позволяют актерам делать репрезентируемые ими желания понятными публике, а публике – испытывать такие желания, которые не нуждаются в репрезентации: например, желание прощаться с представленной на сцене сценой. Это желание одновременно томительно и сладостно – любимая актриса исчезает за кулисами, но мы понимаем, что как раз эта катастрофичность уничтожила театральную иллюзию, поселившуюся в нас самих, театральное отношение к нашим собственным аффектам и позволяет нам действительно приветствовать, прощаться и расставаться и в нашей жизни.

И здесь Эко верит, что переводчик, правильно описывая спецэффекты, «может добиться тех же самых эффектов» (с. 239), что и автор оригинала, т. е. эпидейктическое описание здесь вовсе не софистический прием, а некоторый способ изобразить собственное тело театра, по отношению к которому наше тело, тело зрителя в зале или тело читателя эпидейктического описания и выступает

как отсутствующий объект желания. А мы в момент просмотра спектакля или чтения этого описания и становимся присутствующим объектом:

Переводя Нервала, нельзя упускать из виду того, что он, будучи человеком театра, описывает многие сцены так, будто они происходят на подмостках (особенно это касается освещения). Актриса, любимая рассказчиком, появляется в первой главе, озаренная сначала огнями рампы, потом – светом люстры; но техники театрального освещения пускаются в ход также в первом хороводе на лугу, куда последние лучи солнца проникают сквозь листву деревьев, образующих кулисы; и, пока Адриенна поет, она остается выхваченной из темноты прожектором луны (и, между прочим, она удаляется со сцены, выходя из того, что мы сегодня называем «лучом театрального прожектора», сделав изящный реверанс, как актриса, прощающаяся с публикой) <...> В седьмой главе, когда рассказчик прибывает на бал в Луази, перед нами предстает шедевр режиссуры; мало-помалу липы затеняются снизу, а верхушки их голубеют, пока в этой борьбе искусственного освещения с занимающейся зарей сцену постепенно не заливают бледный утренний свет (с. 238–239).

Приведенный эпидейктический опыт Эко просто сокращает до исчезновения расстояния между зрительным залом как ситуацией восприятия — и нашей читательской ситуацией. Читая описание каждого спецэффекта, мы легко понимаем, это начало сцены, середина или конец, и соответственно, каков должен быть наш аффект, приветствия или прощания. Эко здесь и достигает того *романного эффекта*, который возжелен любому романисту: не просто представлять отсутствующее как присутствующее благодаря мощи эпидейктического красноречия, но и привлекать любовь зрителя и читателя к этому присутствию благодаря ласковому обхождению этого присутствия как раз с аффектами, ожиданиями и вообще *credentials* зрителя или читателя (а граница между ними окончательно стерта). Так же Эко, например, трактует образ крыш как моря в поэзии Поля Валери, считая, что это образ ласковой ряби как ответ на визуализацию *взгляда на город с высоты птичьего полета* (с. 200), т. е. чистый ответ ласковых впечатлений на *credentials* читателя поэзии, и позволяет поэзии в переводе звучать естественно, несмотря на некоторую темноту метафоры, звучать во всем своем присутствии.

Таким образом, Эко воспринимает в свои поздние научно-теоретические работы стратегии романа и делает это иногда полной мерой. Говоря о трудностях предшественников, в том числе

литературных, вроде борхесовского Аверроэса, которые не могли совместить эпидейктические эффекты и лексическую правильность перевода, Эко сам создает упрощенные эпидейктические эффекты, театрализацию и визуализацию переводимого текста. Это позволяет ему представить достоверность перевода не как вопрос только лексической точности, но и как вопрос осуществления функции понимания в романе – в какой момент роман структурируется вокруг нехватки, вокруг желания с отсутствующим предметом. Перевод – это способ расширить такую концепцию нехватки, представив ее не только как часть романых сюжетов, но и как часть риторических и идеологических структур. Эко, говоря о точности перевода, сообщает, что на точность работает и это желание со стороны структур, желание структур отвечать всем credentials читателя, а не только отдельным эмоциям или ожиданиям.

### *Литература*

---

- Бибихин 1973 – *Бибихин В.В.* К определению сущности перевода // Тетради переводчика. Вып. 10. М.: Международные отношения, 1973. С. 3–14.
- Гончаренко 2013 – *Гончаренко В.Н.* Умберто Эко о возможности сказать «почти то же самое» в контексте теории лингвистической относительности // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2013. № 2 (130). С. 173–176.
- Седых 2016 – *Седых О.М.* «Живой» музей как интертекст модернизма // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. 2016. № 1. С. 51–66.

### *References*

---

- Bibikhin, V.V. (1973), “On the definition of the essence of translation”, *Tetradī perevodchika* [Translator’s notebooks], iss. 10, Mezhdunarodnyye otnosheniya, Moscow, Russia, pp. 3–14.
- Goncharenko, V.N. (2013), “Umberto Eco about the possibility of saying ‘almost the same thing’ in the context of the theory of linguistic relativity”, *Tomsk State Pedagogical University Bulletin*, vol. 130, no. 2, pp. 173–176.
- Sedykh, O.M. (2016), “‘Living’ museum as an intertext of modernism”, *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 7. Filosofiya*, no. 1, pp. 51–66.

*Информация об авторе*

*Александр В. Марков*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская площадь, д. 6; markovius@gmail.com

*Information about the author*

*Alexandr V. Markov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; 6, Miusskaya Sq., Moscow, Russia, 125993; markovius@gmail.com