**Masarykova univerzita**

**Filozofická fakulta**

**Ústav slavistiky**

**Magisterská diplomová práce**

**Brno 2009 Evgeniya Tumanova**

**Masarykova univerzita**

**Filozofická fakulta**

**Ústav slavistiky**

**Ruský jazyk a literatura**

**Перевод драматического текста в теории и на практике**

**(на материале собственного перевода**

**пьесы Милана Кундеры «Якуб и его господин»)**

/ Překlad dramatického textu v teorii a praxi

(na podkladě vlastního překladu hry Milana Kundery Jakub a jeho pán) /

**Magisterská diplomová práce**

**Jméno autora: Evgeniya Tumanova**

**Vedoucí práce: prof. PhDr. Danuše Kšicová, DrSc.**

**Brno 2009**

*Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala*

*samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.*

…………………………………….…

Podpis autora práce

Zde bych velice ráda poděkovala paní prof. PhDr. Danuši Kšicové, DrSc. za cenné připomínky a rady, které mi při konzultacích poskytla.

**Содержание:**

|  |  |
| --- | --- |
| 1. Введение | 6 |
| 1.1 Актуальность проблематики работы | 6 |
| 1.2 Предмет, цель и задачи исследования | 6 |
| 1.3 Материал исследования | 7 |
| 2. Систематизация исследований по вопросам перевода драматического текста | 9 |
| 3. Явление перевода драматического текста в теоретической литературе | 15 |
| 3. 1 Драматический текст и театр | 15 |
| 3. 1. 1 Литературный перевод драматического текста | 16 |
| 3. 1. 2 Сценический перевод драматического текста | 19 |
| 3. 2 О драматическом диалоге | 21 |
| 3. 2. 1 Проявление языковых функций в драматическом диалоге | 21 |
| 3. 2. 2 О практикологии перевода драматического текста | 24 |
| 3. 3 Главные особенности перевода драматического текста | 25 |
| 4. Пьеса М. Кундеры «Якуб и его господин»: интерпретация текста | 27 |
| 4. 1 Общая характеристика родов литературы | 27 |
| 4. 2 Автор: его проявление и статус | 28 |
| 4. 3 Монологическая и диалогическая формы повествования | 32 |
| 4. 4 Особенности проявления в пьесе «Якуб и его господин» категорий времени и пространства | 34 |
| 4. 5 Пьеса М. Кундеры «Якуб и его господин» как вариация на роман Д. Дидро «Жак-фаталист и его хозяин» | 36 |
| 5. Пьеса М. Кундеры «Якуб и его господин»: перевод с чешского на русский язык | 41 |
| 6. Комментарий к переводу пьесы М. Кундеры «Якуб и его господин» | 76 |
| 6. 1 Идея «вечного возвращения» в тексте пьесы | 76 |
| 6. 2 Название пьесы и имена действующих лиц | 77 |
| 6. 3 Стиль и стилизация | 78 |
| 6. 4 Некоторые языковые игры в тексте пьесы | 80 |
| 7. Заключение | 83 |
| 8. Resumé | 86 |
| 9. Литература | 92 |
| 10. Приложение | 97 |

**1. Введение**

**1.1 Актуальность проблематики работы**

Известно, что исследовательская и творческая деятельности, связанные с переводом художественных текстов, находятся в непрерывном взаимодействии между собой, подтверждением чему является существование категорий «теоретизирующих практиков» и «практикующих теоретиков». В данной работе будут представлены оба названные виды деятельности, направленные на драматический текст.

В настоящее время не существует единого обобщающего труда, в котором бы был представлен комплексный подход к изучению проблем художественного перевода драмы. Актуальным поэтому представляется сделать краткий систематический обзор основных вопросов перевода драматического текста, освещаемых в многочисленных журнальных статьях и в монографиях исследователей (преимущественно чешского и словацкого происхождения[[1]](#footnote-1)). Такая систематизация может помочь упорядочению данных об особенностях перевода драматического текста, которые рассеяны по многим публикациям.

Установление основных особенностей перевода драмы будет иметь прикладное значение в данной работе, поскольку важной ее частью станет наш перевод пьесы Милана Кундеры «Якуб и его господин» (*Jakub a jeho pán*,1971), впервые осуществляемый на русский язык.

**1.2 Предмет, цель и задачи исследования**

Предмет настоящего исследования – особенности перевода драматического текста так, как они представляются в теоретической рефлексии (необязательно основанной на практической переводческой деятельности) и выявляются на практике.

Цель данной работы – охарактеризовать особенности перевода драмы на основе изученной теоретической литературы, касающейся данного вопроса, и собственного опыта перевода пьесы М. Кундеры «Якуб и его господин» с чешского на русский язык.

Исходя из цели исследования, в работе были поставлены следующие задачи:

1. систематизировать данные существующих исследований, посвященных проблематике перевода драматического текста;
2. сформулировать главные особенности перевода драмы в соответствии с особенностями генезиса драматического текста (на основе работ по теории перевода драмы, теории литературы и теории театра);
3. представить готовый перевод пьесы М. Кундеры «Якуб и его господин», основанный на выявленных в процессе исследования особенностях перевода драмы;
4. проанализировать процесс собственной переводческой деятельности, на ее основе составить комментарий к переведенному тексту.

**1.3 Материал исследования**

В качестве материала для практического исследования и перевода была использована пьеса М. Кундеры «Якуб и его господин».

Милан Кундера (\*1.04.1929, Чехословакия) – поэт, прозаик, драматург, публицист и переводчик. По окончании гимназии в г. Брно (1948 г.) несколько семестров учился на философском факультете Карлова университета в Праге, затем перевелся на факультет кино и телевидения АМУ (Академии музыкальных искусств), где позднее преподавал мировую литературу (с 1964 г. доцент). В 1975 переехал во Францию, работал в университетах в Ренн и в Париже. В конце 70-х гг. был лишен чешского гражданства, в 1981 г. получил французское гражданство. В настоящее время живет в Париже. Из его творчества наиболее известны романы «Шутка» (*Žert*, 1967), «Жизнь не здесь» (*Život je jinde*, 1969), «Вальс на прощание» (*Valčík na rozloučenou*, 1970), «Книга смеха и забвения» (*Kniha smíchu a zapomnění*, 1979), «Невыносимая легкость бытия» (*Nesnesitelná lehkost bytí*, 1984), «Бессмертие» (*Nesmrtelnost*, 1990) и сборник рассказов «Смешные любови» (*Směšné lásky*, 1963, 1965, 1968), написанные на чешском языке. На французском языке созданы романы «Неспешность» (*La Lenteur*, 1995), «Подлинность» (*L’identité*, 1998), «Неведение» (*L’Ignorance*, 2000) и две книги эссе - «Искусство романа» (*L’art du roman*, 1986) и «Нарушенные завещания» (*Les testaments trahis*, 1993). До сих пор из трех пьес, написанных М. Кундерой - «Хозяева ключей» (*Majitelé klíčů*, 1962), «Ерунда» (*Ptákovina*, 1969), «Якуб и его господин» (*Jakub a jeho pán*, 1971) - на русский язык была переведена только первая (1962).

Замечания по поводу истории пьесы «Якуб и его господин. Дань почтения Дени Дидро» входят в состав переведенного нами и прилагаемого к данной работе сценического комментария М. Кундеры к своей пьесе (см. в разделе 10. Приложение). Поэтому здесь считаем уместным лишь обратить внимание на жанровую особенность исследуемого текста: сам М. Кундера определяет его как театральную вариацию на роман Дени Дидро «Жак-фаталист и его хозяин» (*Jacques le Fataliste et son maître*, 1771 - 1773). Вопросы отношения пьесы «Якуб и его господин» ко всему творчеству М. Кундеры, диалога данной пьесы и романа Д. Дидро, определения места пьесы М. Кундеры в общем западно-европейском культурном контексте рассматриваются в разделе настоящей работы, посвященном интерпретации переводимого текста как непременной части переводческого процесса.

**2. Систематизация исследований по вопросам перевода драматического текста**

Вслед за Ладиславом Шимоном, подходы различных исследователей к изучению вопросов художественного перевода мы будем рассматривать в соответствии с характером их прямой неотнесенности или отнесенности к переводческой практике; на основании преобладания того или иного подхода каждое исследование можно классифицировать, соответственно, как «базовое исследование» (словац. «základný výskum») или «прикладное исследование» (словац. «aplikovaný výskum») [Šimon, s. 156]. Любое явление действительности может быть предметом теоретической рефлексии без ее непосредственного отношения к практической деятельности; в таком случае исследуются, как правило, онтологические свойства рассматриваемого объекта, связи и отношения между частями его структуры, а также взаимоотношения рассматриваемого объекта со средой его существования – все перечисленное входит в состав «базового исследования». В момент, когда исследование, преодолев границы своего объекта, начинает заниматься изучением средств, имеющихся в распоряжении объекта для его взаимодействия со средой – в этот момент появляется необходимость говорить о «прикладном исследовании».

К «базовым исследованиям» по общей теории перевода относятся, к примеру, работы «Теория художественного перевода» (*Teória umeleckého prekladu*, 1975) А. Поповича и, большей своей частью, «Искусство перевода» (*Umění překladu*, 1957) Йиржи Леви[[2]](#footnote-2).

«Базовые исследования» по переводу драмы исходят из двух основополагающих особенностей этого рода литературы: диалогической природы драматического текста и его особого отношения к действительности, опосредованного другим видом искусства, а именно – театром. Проблемы перевода драмы рассматриваются, в основном, в рамках теории литературной коммуникации, в следствие чего акцентируются вопросы рецепции драматического текста. К группе «базовых исследований» по теории перевода драмы относятся работы О. Ковачичовой, М. Лукеша, А. Моравковой, Я. Ференчика.

В прикладной сфере, согласно Л. Шимону, существуют следующие виды исследований: а) практикология[[3]](#footnote-3) перевода; б) критика перевода; в) комментарий к переводу.

*Ad a).* Практикология перевода (словац. «praxeológia prekladu» [Šimon, s. 156] [[4]](#footnote-4)) – исследовательская область, находящаяся между теорией и практикой, в рамках которой происходит обобщение частных наблюдений над практической переводческой деятельностью, представляет собой собрание инструкций для практики перевода. К этой группе относятся, в первую очередь, работы по лингвистической теории перевода, к примеру, «Введение в теорию перевода» А. В. Федорова, «Слово о переводе» В. Н. Комиссарова, «Теория перевода и переводческая практика» Я. И. Рецкера. Основываясь на результатах исследований в области сопоставительного изучения языков, касающихся различных сторон языковой системы (грамматического строя, лексики и фразеологии, стилистики)[[5]](#footnote-5) – с одной стороны, и на общности для ряда языков логико-семантических структур – с другой, устанавливаются закономерные соответствия лингвистических средств. При этом авторы теории подчеркивают функциональный характер таких соответствий, зависящий от контекстуальных значений, реализуемых в потоке речи.

Практикологические положения теории перевода драмы разрозненно появляются в статьях исследователей начала XX в.: соблюдение переводчиком принципов свободной произносимости, ясности, благозвучия, формулируются вначале Й. Выметалом применительно к оперным переводам [Vymětal, s. 499-534], а затем В. Тилле в отношении драмы [Tille, s. 541-548]; О. Фишер обращает внимание на важность мелодии сценического диалога, в частности, подчеркивает значение пауз [Fischer, s. 568-572]. Позднее принципы реализации драматического диалога на сцене были полно и систематизировано изложены в книге Й. Леви «Искусство перевода».

В рамках «базовых» и практикологических исследований формулируются принципы перевода, которые затем корректируются в процессе переводческой деятельности в их применении к конкретному художественному произведению и используются для критической оценки, определяющей качества переводных текстов.

*Ad б).* Критика перевода. «Критика переводной литературы является составной частью национальной культуры перевода, это мост, соединяющий переводческую теорию и практику, материал, из которого ткется история перевода».[[6]](#footnote-6)

Иерархию всех видов критической деятельности по отношению к художественным текстам с указанием места критики перевода Я. Ференчик представляет следующим образом [Ferenčík, s. 28-49]:

А) Критика прототекстов (термин «прототекст» употребляется в значении, традиционном для теории литературной коммуникации, где он обозначает первоначальный, оригинальный авторский текст, являющийся условием существования метатекста [Попович, c. 184]).

Б) Критика метатекстов (метатекст – в терминологии теории литературной коммуникации – это «модель прототекста, продукт связи, способ существования межтекстового инварианта между двумя текстами» [Попович, c. 184]).

а) Критика метатекстов безотносительно к переводу.

б) Критика перевода.

ба) Общественная критика перевода (наиболее важный вид переводческой критики) имеет две фазы: аналитическую и синтетическую. На основе появляющихся в завершении аналитической фазы заключений, сделанных из сравнительной интерпретации текстов оригинала и перевода, в процессе синтеза происходит оценка перевода как творческой деятельности, а затем формулируются критические обобщения и заключения методического, культурного, общественного и иного характера. Эта идеальная схема процесса работы критика переводного текста корректируется в соответствии с индивидуальными особенностями текстов и самого критика. Часто общественная критика облекается в форму публицистических жанров, как например, рецензия, сообщение о новой публикации, фельетон и т.п.

бб) Целевая критика перевода, в отличие от общественной, имеет прямое влияние на окончательный вид переводного текста, и принципиально не предназначена для публикации. К этому виду критики относятся различного рода рекомендации редакторов, или отзывы специалистов, предназначенные, к примеру, для учредителей премий или издательств.

Если в 1982 г. Я. Ференчик, формулируя цели общественной критики перевода, только выражал сожаление по поводу слабой развитости культуры критической оценки перевода в Словакии, то в 2004 г. Л. Шимон говорит уже о необходимости «воскрешения» критики, указывая однако, что это достаточно сложно в силу низкого престижа и малой оплаты труда критиков перевода. По выражению Л. Шимона, «критика перевода увязла в стенах вузов и появляется, по большей части, в семинарных и дипломных работах студентов транслатологических факультетов»[[7]](#footnote-7).

В случае с критикой перевода драматических текстов ситуация осложняется тем, что, как правило, в поле зрения критика текст драмы попадает не самостоятельно, а как составная часть театральной постановки. Статьи такого характера относятся уже к области театральной критики, в которой обычно даже не упоминается имя переводчика пьесы[[8]](#footnote-8).

*Ad в).* Комментарий к переводу. Как указывает Л. Шимон, в настоящее время стало актуальным «возвращение к филологическим корням литературоведения», «комментарий («к слову» и к вещи)»[[9]](#footnote-9) оказывается в центре внимания теоретиков, в частности, и теоретиков перевода. Комментарий к переводу обычно затрагивает следующие факторы, моделирующие перевод и переводную литературу:

1. национально-политическая система (история, экономическая ситуация, политическая ориентация, политические тенденции, идеология и др.);
2. социокультурная система (культура, культурная политика, характер культуры, идеологический фильтр, пропаганда, цензура, вероисповедание, литературные и культурные традиции в отношении к «другим» литературам и культурам, ангажированость, политика редакторов и издательств и др.);
3. литературная система (автор, читатель, антиципация читателя, его вкус и опыт, традиция, читательские/культурные стереотипы и др.) [Kusá, s. 16-17].

Основываясь на анализе влияния на переводной текст вышеперечисленных факторов, исследователь далее стремится дать в своем комментарии определение и оценку подхода к переводу текста, который был использован переводчиком; комментатор часто занимается сравнением авторской концепции и переводческой концепции-интерпретации произведения. На этой стадии комментарий, в сущности, становится критикой перевода (в том ее понимании, которое было предложено Я. Ференчиком [Ferenčík, s. 28-49]).

С целью предварить оценку читателя объяснением и защитой способа осуществленного перевода, комментарии часто публикуют в качестве предисловий к переводным текстам сами переводчики. Много таких предисловий к изданию переводных драматических текстов Й. Леви включил в книгу «Чешские теории перевода» (*České theorie překladu*, 1957)[[10]](#footnote-10).

Существуют также исследования, построенные на основе сравнения переводческих интерпретаций одного оригинала, разных подходов к его переводу. В рамках теории перевода драмы такие исследования проводил, к примеру, Олдржих Рихтерек, сравнивавший переводы драм А. П. Чехова на чешский язык, сделанные Б. Матезиусом, Л. Фикаром, Л. Сухаржипой и другими переводчиками [Richterek, s. 45-79].

Возвращаясь к названным выше социокультурным факторам перевода, отметим, что авторы статей, затрагивающие вопросы перевода драмы, часто говорят об «общественном заказе» («spolоčenská objednávka» [Ferenčík, s. 75]) переводов драматических текстов. Это связано с конститутивной особенностью драмы как составной части театральной постановки, реализуемой перед зрителем, в следствие чего драматический текст, по сравнению с художественными текстами других родов литературы, оказывается наиболее открытым для публичной коммуникации, наиболее активным в общественной жизни[[11]](#footnote-11) (вспомним, к примеру, указания В. Маяковского в предисловии к пьесе «Мистерия-буфф» на необходимость постоянной актуализации содержания этой пьесы). Поэтому, как правило, и речь действующих лиц в основе своей современна переводчику, а ее исторические приметы сведены к минимуму.

Л. Фелдек, кроме того, указывает на частые случаи заказа перевода определенного драматического текста режиссером [Feldek, s. 87]. Подробнее рассмотрение проблемы взаимоотношений переводчика драмы и режиссера включено в раздел 3. 1. 2 настоящей работы, где прослеживаются процесс создания и существование драматического текста и его перевода.

На выявление общих особенностей перевода драмы направлены исследования, которые основаны преимущественно на «базовом» или практикологическом (в значении, придаваемом этому понятию Л. Шимоном) подходах. На работах именно такого характера сосредоточится наше внимание в следующей главе.

**3. Явление перевода драматического текста в теоретической литературе**

Особенности перевода драматического текста определяются характером драмы как особого литературного рода; его конститутивными признаками являются: 1) (обычно) предназначенность текста для театральной постановки, то есть быть воспринимаемым иначе нежели в печатной форме [Ferenčík, s. 71; Lukeš: Drama jako zvláštní druh textu, s. 9; Hrabák, s. 263 и др.], 2) диалог как технически необходимое средство для существования драмы, «изображающей события в действии» [Аристотель, источник online].

**3. 1 Драматический текст и театр**

Первое положение, приведенное выше, стало основанием для дискуссий о характере драматического текста и о возможных видах его функционирования. Мнения исследователей по этому поводу сводятся, в сущности, к трем основным концепциям [Procházka, s. 189].

1. Драма не относится к словесному виду искусства, является лишь основанием для сценической постановки. Так, Отакар Зих в работе «Эстетика драматического искусства» (*Estetika dramatického umění*, 1931) развивает мысль о том, что драматический текст лишен эстетической функции, поскольку сам по себе не является произведением искусства, а лишь интегрированной частью большего целого – спектакля, который в единстве визуальной и акустической составляющих оказывается истинным драматическим произведением. Текст драмы, таким образом, понимается только как «потенциальное произведение искусства» («umělecké dílo potenciální» [Zich, s. 17]). Более того, в одной из антиномий О. Зих устанавливает обратную зависимость свойств драматического текста - поэтичности и драматичности (чем более поэтическим будет текст, тем менее приспособленным для драматической постановки он окажется). Обладание эстетической ценностью исследователь признает только за так называемыми книжными драмами, которые изначально ориентированы на читателя, однако «полнокровными» [Zich, s. 18] драмами такие тексты, по мнению О. Зиха, не являются.

Аналогично Ф. Мико не считает возможным рассматривать драматический текст как автономное художественное произведение, видит в драме неотделимую часть драматического образа, театра, который является специфически иным видом искусства, нежели литература [Miko, s. 109].

2. Драма – это самостоятельный вид литературного словесного искусства, причем театр служит только для его репродукции. Такое мнение было распространено в эпоху романтизма, когда отдавалось предпочтение субъективному восприятию художественного произведения, и считалось, что область «высокой» поэзии и философии театру недоступна. В настоящее время об этой концепции говорится скорее в рамках истории драматического искусства.

3. Драма выполняет обе функции, то есть может быть, с одной стороны, полноценным литературным произведением, и, с другой стороны, участвовать в создании театрального представления. Й. Велтруски указывает, что не только любой драматический текст является художественным произведением, но и что театр взаимодействует с произведениями всех трех литературных родов [Veltruský, s. 78].

М. Прохазка придерживается тех же позиций, однако высказывается более осторожно; для него ясно, что не все тексты, которые относятся к области драмы, могут считаться самостоятельными художественными произведениями (например, записи комедий дель арте). Утверждению об эстетической ценности каждого драматического текста должно было бы предшествовать всестороннее исследование этого текста (с языковой, литературной и других точек зрения) [Procházka, s. 191].

На представлении о двух возможных функциях, присущих драматическому тексту, основывается различение двух основных типов перевода драмы: литературный перевод, предназначенный для восприятия при чтении и сценический перевод, осуществляемый с сознанием того, что переводимый текст будет участвовать в инсценации. Понимание о будущем функционировании текста определяет не только подход к переводу определенного текста, но и различные критерии оценки перевода.

**3. 1. 1 Литературный перевод драматического текста**

Литературным переводом драмы является перевод, осуществляемый для его последующего книжного издания. Целью переводчика в этом случае является создание эстетически ценного литературного артефакта; жанровая специфика переводимого текста хотя и интересует переводчика, однако не больше, чем при работе с художественными произведениями других литературных родов.

Для внутреннего анализа перевода в рамках теорий коммуникации и информации воссоздается процесс генезиса переводных текстов. Коммуникационная цепочка, появляющаяся при переводе любого текста (то есть при передаче информации об оригинальном произведении) выглядит следующим образом:

АВТОР – ПЕРЕВОДЧИК – ЧИТАТЕЛЬ[[12]](#footnote-12).

Сам переводческий процесс, в соответствии со ставшей классичеcкой концепцией Й. Леви, делится на три фазы: понимание, интерпретация и перестилизация оригинала («pochopení», «interpretace» а «přestylizování předlohy» [Levý: Umění překladu, s. 51]).

Каждый перевод представляет собой интерпретацию, конкретизацию оригинального текста, в большей или меньшей степени основанную на интенциональных[[13]](#footnote-13) свойствах оригинала. При литературном переводе драматического текста, также как при переводе эпического или лирического текстов, интерпретация оригинала, осуществляемая переводчиком, является единственной и последней. Переводчик драмы, работающий без сотрудничества с драматургом или режиссером (при условии, что он сам не выполняет означенные функции) оказывается самостоятельным в выборе формальных средств, творческого подхода. В таком случае перевод имеет только информативню функцию (в отличие от занимательной, присущей сценическому переводу драмы [Ferenčík, s. 75]), и должен отвечать следующим основным требованиям, предъявляемым любому переводному тексту художественной литературы[[14]](#footnote-14):

1. Точность (верность или правдивость) – тождество информации, сообщаемой на разных языках [Рецкер, c. 7]. Этот принцип основывается на требовании сохранения в переводном тексте равновесия между «общим» и «исключительным» (касается, к примеру, национальной и временной специфики текста) [Levý: Umění překladu, s. 111-127], «интересом абсолютным и интересом относительным» [Malý, s. 388-389].
2. Адекватность (или целостность) – единство формы и содержания текста на новой языковой основе; при создании этого нового единства исключается буквальность, используется принцип функциональности [Рецкер, c. 4, 7; Ferenčík, s. 83].
3. Эстетическая ценность перевода как самостоятельного литературного артефакта [Levý: Umění překladu, s. 86-93].
4. Функциональная эквивалентность – способность переводного текста функционировать в культурном пространстве, формируемом национальной литературной и существующей переводной традициями [Kovačičová, s. 159].

Из требований верности и функциональной эквивалентности следует, что перевод драматического произведения должен быть осуществлен таким образом, чтобы он мог выполнять функцию, аналогичную функции оригинала. Это значит, что если переводчик имеет дело с текстом, предназначавшимся автором для инсценации, то при переводе ему следует иметь ввиду возможность постановки переводимого текста на сцене.

Эстетически полноценным может быть только самостоятельное произведение искусства, обладающее структурой, смысловое единство связей между элементами которой бесспорно, не нуждается в поддержке извне.

Процесс понимания любого предлежащего сознанию художественного текста описывается в работах герменевтиков с помощью понятия герменевтического круга: «Сначала значение целого смутно предвосхищается, затем в свете этого предвосхищения происходит понимание отдельных частей. Понимание частей накладывается на понимание целого, способствуя его спецификации в процессе подтверждения или коррекции первоначального понимания» [Западное литературоведение XX века, с. 102].

Герменевтический круг проявляется на протяжении всего переводческого процесса: так переводчик в функции читателя оригинального текста познает смысловое единство произведения; сформулированное понимание идеи переводимого текста, принятая переводчиком общая интерпретация влияет на выбор языковых и прочих средств при переводе каждой «единицы перевода» [Рецкер, с. 24-28]. При этом имеется ввиду перспектива развития действия и (возможно) характеров, а также герменевтический круг понимания текста – от целого к части и снова к целому – у будущего читателя. Таким образом создается вариант герменевтического круга в области переводческой деятельности.

При переводе драматического текста осознание такого характера работы имеет особое значение. Драме как литературному роду из-за *очевидной* фрагментарной структуры, создаваемой репликами действующих лиц и авторскими ремарками, бывает отказано в целостности. Однако это несправедливо. Целостность структуры, когерентность драматического текста может обеспечиваться разными средствами. Не всегда адекватным средством являются авторские ремарки: они могут участвовать в создании смысловых связей внутри произведения, однако само наличие ремарок в драме необязательно, так же необязательно и их стилистическое оформление в соответствии со стилем прямой речи (такое несоответствие, напротив, содействует впечатлению фрагментарности) [Procházka, 194-196]. Смысловое единство драмы создается взаимоотношением речи и ситуации, речи и говорящего. Каждая реплика, произнесенная персонажем драмы, является единицей смысла, обеспечивающей изменение общей драматической ситуации: как только реплика произнесена, она соотносится с контекстом бытия каждого действующего лица, пронизывает все уровни смысла данного произведения, видоизменяя их и приобретая сама новые оттенки значений[[15]](#footnote-15).

Переводчику драматического текста необходимо воссоздать конструкцию драмы, эксплицитное проявление которой возможно лишь отчасти в речи персонажей, сохранив при этом лаконичность и намечающий характер этой речи[[16]](#footnote-16).

**3. 1. 2 Сценический перевод драматического текста**

Осуществление сценического перевода драмы предполагает факт осознания переводчиком перед началом работы того, что переведенный текст непременно станет основой театральной постановки. Как указывает Л. Фелдек, переводчик драмы часто работает по конкретному заказу, то есть он осведомлен о театре, в котором будет осуществлена инсценация, о руководящем ею режиссере и даже о составе исполнителей [Feldek, s. 87]. Влияние убеждения о будущем сценическом функционировании текста на генезис переводной драмы во многом аналогично влиянию такого же убеждения на генезис оригинального произведения. Участие театра в создании драматического текста может быть косвенным и прямым [Lukeš: Drama jako zvláštní druh textu, s. 12]: косвенное происходит из собственного пассивного или активного тетрального опыта автора, из знаний о современном ему состоянии театра, прямое – из сотрудничества автора и участников создания конкретной постановки.

В процессе такого сотрудничества осуществляется транспозиция «текста пьесы» в «текст представления» (в семиотической терминологии [Kovačičová, s. 159]) или графического «прототекста» в аудио-визуальный «метатекст» (в текстологической терминологии [Lukeš: Drama jako zvláštní druh textu, s. 18]). При этом происходят два (обычно параллельных) процесса. Интенциональные возможности первоначального авторского текста реализуются в конкретном исполнении паралингвистическими (звуковая и кинетическая составляющие актерского выступления) и экстралингвистическими (сценография, музыка, освещение и др.) средствами. С другой стороны, при каждой постановке авторский текст претерпевает изменения под влиянием концепции режиссера, который может опускать определенные части текста различного объема – от отдельных слов до целых действий, менять последовательность композиционных частей драмы, перераспределять реплики между действующими лицами и др.; единственное, что традиционно запрещается в театральных кругах – это вписывать новые тексты, однако и этот запрет нарушается в большей или меньшей степени. Естественно появляющееся противоречие между авторским и режиссерским видением приводит к компромиссу, обычным проявлением которого является отделение друг от друга двух текстов – авторского и сценического [Lukeš: Drama jako zvláštní druh textu, s. 16]. Последний продолжает свое становление на каждом конкретном спектакле (репризе), образуя вместе с другими составляющими театральной постановки всегда новое «драматическое произведение»[[17]](#footnote-17) (в зависимости от исполняющих роли актеров, по-разному реагирующих зрителей, контекста эпохи).

Таким образом, драматический текст, реально функционирующий в театре, на всех этапах своего образования представляет собой открытую протеическую структуру. Это утверждение применимо не только к оригинальным, но и к переводным драматическим текстам. Главное отличие переводной драмы заключается в том, что основой для спектакля становится не первоначальное авторское произведение, а его интерпретация, сформулированная переводчиком: здесь работает общая для всей переводной литературы схема отношений, при которой автор имеет дело с действительностью и свободен при отборе фактов для своего произведения, в то время как переводчик находится в идейном пространстве, ограниченном интенциями оригинального текста. В связи с этим классическая цепочка участников коммуникации при передаче информации о первоначальном тексте драмы расширяется и выглядит следующим образом [Ferenčík, s. 73]:

АВТОР – ПЕРЕВОДЧИК (интерпретация-1) – ДРАМАТУРГ И РЕЖИССЕР (интерпретация-2) – остальные участники создания постановки: СЦЕНОГРАФ, КОМПОЗИТОР, АКТЕР (интерпретация-3) – ЗРИТЕЛЬ/СЛУШАТЕЛЬ

Приведенная цепочка отражает хронологическую последовательность возникновения каждой интерпретации на основании предыдущей (исключая, однако, описания случаев, когда драматический текст возникает непосредственно в процессе инсценации или варианта перевода-режиссуры[[18]](#footnote-18)). Иерархическая последовательность появляющихся интерпретаций иная: переводчик, подобно автору, уступает ведущую роль режиссеру, что означает, в конечном счете, меньшее влияние творческой переводческой деятельности на формирование сценического перевода драмы.

**3. 2 О драматическом диалоге**

Автору и переводчику драматического текста в их творческой деятельности доступен только лингвистический материал, искусная организация которого в диалог является средством создания интенциональной структуры драмы (как она была описана выше). Для определения особенностей драматического диалога представляется целесообразным рассмотреть два момента: 1. каким образом в диалоге проявляются языковые функции, в какой иерархии они находятся (анализ диалога с этой точки зрения основывается на данных теории коммуникации, относится к «базовым исследованиям» перевода драмы), 2. какие средства переводчику следует использовать в воссоздании конкретного драматического диалога (эта область исследования драматического диалога разрабатываются в рамках «прикладных исследований», а именно практикологией перевода).

**3. 2. 1 Проявление языковых функций в драматическом диалоге**

Р. Якобсон в статье «Лингвистика и поэтика» уточняет определения трех функций языка - эмотивной, конативной и референтивной - описанных ранее К. Бюлером, и добавляет к ним, в соответствии с действующими факторами описываемой им модели речевой коммуникации, следующие три - фатическую, метаязыковую и поэтическую функции [Якобсон, источник online]. Используя понятие о названных языковых функциях, М. Лукеш показывает возможность описания функций драматического диалога как одного из видов речевых сообщений [Lukeš: Zvláštnosti překladu dramatického textu, s. 24-29]. Далее мы попытаемся развить эту идею.

Коммуникативная (референтивная) функция языка, связанная с контекстом, в котором адресантом осуществляется сообщение адресату, в диалоге драмы приобретает несколько измерений. Утроенное явление коммуникации в связи с драматическим произведением стало буквально слышимым, когда И. Осолсобе переформулировал определение драматического произведения, данное О. Зихом[[19]](#footnote-19), с помощью терминологических средств теории коммуникации: «Драматическое произведение – это коммуникация коммуникаций о коммуникации»[[20]](#footnote-20). Существование любого произведения искусства основывается на его взаимодействии с реципиентом; неотделимой частью драматического произведения является языковое выражение актеров (в разделе 3. 1. 2. настоящей работы означенное как акустическая или звуковая составляющая актерского выступления) – материал коммуникации; на сцене представляются взаимодействия людей, стремящихся или отказывающихся от диалога. Полифоническое бытие появляющихся таким образом во всем театральном пространстве коммуникативных смыслов составляет сущность диалога в театре.

Исследователь драматического текста, установив многоуровневость коммуникативной функции диалога драмы, далее может анализировать структуру диалога, реализующего коммуникацию в ее третьем значении, представленном в концепции И. Осолсобе. Видимо, именно такое понимание диалога должно лежать в основе перевода драмы (литературного и сценического).

Я. Мукаржовский определяет диалог как «одну из двух основных форм речи, противоположность монологу, но отнюдь не сценическому монологу а такому языковому выражению, которое <...> свободно от того, чтобы учитывать мгновенную реакцию на себя, от телесного единства с актуальной ситуацией времени и пространства, в которой говорящие непосредственно находятся»[[21]](#footnote-21). Это апофатическое определение диалога акцентирует внимание на адресанте и адресате.

С фактором адресанта соотносится эмотивная или экспрессивная языковая функция, которая в драматическом диалоге проявляется как языковая характеристика действующих лиц, что при переводе драмы приводит к требованию сохранить линии каждого отдельного персонажа в условиях их постоянного скрещивания в общении данных персонажей. Эмотивная функция диалога в драме важна также потому, что, в следствие отсутствия дающего характеристики голоса автора, герои должны представлять себя самостоятельно. В связи с этим говорится об идиолекте или социолекте[[22]](#footnote-22), присущем каждому действующему лицу.

Направленность речи на адресата вводит конативную или апеллятивную функцию языка, учитывание которой при переводе драмы способствует сохранению открытости реплик персонажей для взаимопроницания смыслов. От качества выполнения драматическим диалогом этой функции зависит степень интенциональности текста драмы, а следовательно его целостность как произведения искусства. Апеллятивная функция диалога – выражаемая в грамматических формах звательного падежа, повелительного наклонения, синтаксической функции вопросительного предложения, которые отличаются своей фонологической характеристикой от прочих грамматических категорий – поддерживает возможности реализации текста в акустической форме. Этому же способствует и фатическая функция языка, реализуемая в диалоге и направленная на установление и поддержание контакта с собеседником.

Метаязыковая функция языка актуализируется, «если говорящему и слушающему необходимо проверить, пользуются ли они одним и тем же кодом» [Якобсон, источник online]. За исключением примеров непосредственного разрешения этого вопроса в репликах действующих лиц (высказывания типа: «Что ты имеешь ввиду?»), в драматическом диалоге метаязыковая функция оказывается имплицитной, наблюдение и открытие ее предоставляется, как правило, зрителю (читателю). В сущности, это – вопрос предрасположенности персонажей к диалогу, на которой основывается драматический сюжет. Зритель (читатель), воспринимая сценический диалог извне, имеет возможность оценить соотношение идиолектов (или в иных случаях социолектов) персонажей, авторскую игру с ними. Метаязыковая функция, следовательно, находится в тесном взаимодействии с эмотивной функцией диалога; поэтому для сохранения целостности впечатления от драматического текста при его переводе необходимо учитывать соотношение этих функций.

Поэтическая функция языка, соответствующая элементу сообщения в модели речевой коммуникации, в драматическом диалоге реализуется в отношении текста драмы и зрителя (читателя). Очевидное изменение модусов воздействия текста предстает в пьесах В. Шекспира, когда в них чередуются стихотворные и прозаические пассажи. Поэтическая функция, активнее проявляющаяся в речевых выражениях, организованных в стихотворную форму, присуща также и прозе – в соответствии с утверждением о наличии всех шести функций языка в любой речевой коммуникации.

Поэтическая функция драматического диалога в литературном переводе драмы проявляется сильнее, чем в сценическом переводе. Это происходит по причине ориентации переводчика на книжное издание, а следовательно осознания того, что текст станет единственым посредником в передачe смысла оригинала иноязычному читателю. Поэтическая функция сценического перевода драмы проявляется не столь эксплицитно, потому что она реализуется в созвучии с другими слагаемыми постановки.

**3. 2. 2 О практикологии перевода драматического текста**

Рассмотренные в предыдущем разделе эмотивная и апеллятивная функции диалога на практике связаны с требованиями свободной произносимости, ясности, благозвучия речи. Переводчик драмы, имеющий ввиду инсценацию пьесы, при создании текста диалогов действующих лиц учитывает возможности акустического (дыхательный и голосовой факторы) выражения актеров, поэтому теоретики перевода [Levý: Umění překladu, s. 161; Morávková, s. 51 и др.] советуют избегать в речи стечений сложно произносимых групп согласных, нагромождений односложных слов, долгих и усложненных синтаксических периодов и др. Перечисленные характеристики речи усложняют не только выражение говорящего, но и становятся помехами для восприятия слушающего. Напротив, облегчению восприятия текста на слух способствует использование сочетаний и связей слов из их традиционного ассоциативного поля.

Кроме того, в драматическом диалоге часто используются элиптические предложения, обеспечивающие взаимопроницание текстового и других слагающих сценической постановки (к примеру, жестикуляцией).

Очевидно, что практикология перевода драмы соотносится, прежде всего, со сценическим вариантом ее перевода, однако лаконическая природа драматического текста, а также необходимость учитывать возможность инсценации пьесы, приводит также и «литературного» переводчика к ориентации на практикологические факторы перевода драмы.

**3. 3 Главные особенности перевода драматического текста**

В соответствии с вышеописанными пониманием природы драматического текста и теоретическим осмыслением переводческой деятельности, главные особенности перевода драматического текста можно сформулировать следующим образом:

1. Особенности перевода драматического текста зависят от функциональной направленности переводной драмы. В соответствии с этим различаются литературный и сценический виды перевода драматического текста. Современная наука может изучать любой текст как речевое сообщение, а следовательно рассматривать функции языка, в нем проявляющиеся: коммуникативную, эмотивную, апеллятивную, фатическую, метаязыковую и поэтическую. Драматический диалог выполняет все перечисленные языковые функции, однако переводчик согласно своему намерению может использовать лингвистические средства таким образом, чтобы поддержать в большей степени некоторые из этих функций. При литературном переводе драмы акцентируется поэтическая функция, при сценическом переводе – апеллятивная и фатическая функции.

2. Для литературного перевода драмы в большей степени, чем для сценического, действительны основные требования, которым должен отвечать перевод художественных текстов иных литературных родов (верность, адекватность, эстетическая ценность, функциональная эквивалентность). Переводчик здесь является единственным и последним интерпретатором при передаче информации об оригинальном драматическом тексте читателю.

3. Драматический текст всегда претерпевает изменения в процессе подготовки спектакля, что приводит к отделению сценического текста драмы от первоначального авторского. Прямое участие театра в создании переводного драматического текста, а именно столь часто полагаемое необходимым сотрудничество переводчика и режиссера [Lukeš: Zvláštnosti překladu dramatického textu, s. 30; Morávková, s. 52; Feldek, s. 87 и др.], приводит к появлению сценического перевода пьесы. Спецификой этого вида перевода является а) небольшое влияние творческой переводческой деятельности на формирование сценического перевода, б) актуализация практикологических требований, предъявляемых к переводу драматического диалога, а именно требований свободной произносимости, ясности, благозвучия речи.

4. При литературном и сценическом переводах следует учитывать интенциональную структуру драмы (*намечание* конструкции драматического текста, перспективу развития действия, линии персонажей – с одной стороны, обеспечение переводчиком (вслед за автором) путей транспозиции «текста пьесы» в «текст представления» - с другой стороны).

На таком понимании перевода драматического текста мы основывались в нашей переводческой работе над пьесой М. Кундеры «Якуб и его господин» (перевод названной драмы представлен в пятом разделе настоящего исследования).

**4. Пьеса М. Кундеры «Якуб и его господин»: интерпретация текста**

Любойперевод художественного произведения представляет собой интерпретацию оригинального текста; при этом переводчик, сообразуясь с классическим требованием верности оригиналу, закономерно стремится к объективности своей интерпретации. В целях приближения к выбранной нами для перевода драме М. Кундеры «Якуб и его господин» представляется необходимым осуществление интерпретации этого текста с опорой на данные его литературоведческого анализа.

В основе одной из возможных интерпретаций пьесы М. Кундеры может лежать тот факт, что комедия «Якуб и его господин» - по определению самого автора - является «вариацией» или «свободной транскрипцией произведения прошлого»[[23]](#footnote-23) [Kundera: Jakub a jeho pán, s. 9; Кундера: Нарушенные завещания, с. 83], а именно романа Д. Дидро «Жак-фаталист и его хозяин». Роман и комедия обладают сходным тематическим материалом. Различия этих двух текстов касаются прежде всего формы художественного воплощения выбранной темы - мы имеем в виду отнесенность данных произведений к различным литературным родам: эпическому и драматическому. Рассматривая произведения в сопоставлении друг с другом, мы можем, с одной стороны, проследить происхождение и развитие идеи пьесы М. Кундеры (идеи «вечного возвращения», определяющей структуру и содержание комедии), с другой стороны, проанализировать особенности формального воплощения этой идеи.

**4. 1 Общая характеристика родов литературы**

Конститутивным признаком литературного рода является присущий ему способ художественного высказывания, определяемый позицией автора по отношению к окружающему миру. В «Поэтике» Аристотеля мы находим следующее определение: «Виды поэзии [различаются – Е. Т.] в зависимости от способов подражания: а) объективный рассказ (эпос); b) личное выступление рассказчика (лирика); с) изображение событий в действии (драма). <…> Ведь можно воспроизводить одними и теми же средствами одно и то же, иногда рассказывая о событиях, становясь при этом чем-то посторонним (рассказу), как делает Гомер; или от своего же лица, не заменяя себя другим; или изображая всех действующими и проявляющими свою энергию» [Аристотель, источник online].

Основой эпических и драматических произведений является сюжет, который также может появиться в лирике, но в преломленном субъективной тональностью виде. Для эпики и драмы (во всяком случае, в их первоначальном понимании) характерно стремление к объективному изображению *действительности*. Так, рассматриваемый в данном исследовании эпический жанр романа обычно определяется как *повествование*, «запечатляющее обширную область явлений, происшествий, социальных отношений и психологических ситуаций»[[24]](#footnote-24). В драматических жанрах действительность осуществляется в непосредственном совершении *действия*.

**4. 2 Автор: его проявление и статус**

Объективизм в эпическом произведении иного рода, нежели в драме: «Объективизм эпики основан на дистанции творца по отношению к предмету изображения, а не на сдержанности его, отказе от интерпретации и оценки» [Тамарченко, источник online]. Эпическое произведение – это прежде всего повествование, авторское высказывание, обрамляющее собой и связывающее в единое целое все прочие высказывания (собственно речь персонажей). Текст представляет собой систему, организованную автором; присутствие рассказчика ощутимо, даже если авторский субъект не выражен эксплицитно. «Размышляя о разграничении драмы и эпоса, Гете и Шиллер характеризовали повествователя, представленного в древних эпических произведениях, как говорящего «из-за кулис» (hinter einem Vorhang)».[[25]](#footnote-25) В эпоху Ренессанса, в связи с усилением внимания к личности, секуляризацией культурного сознания, происходит утверждение ценности авторства, повествователь выходит «из-за кулис», приобретает неповторимые черты личности. Изображение действительности в романе объективно (фабула составлена на основании правдоподобия, описывается то, «что могло бы произойти» [Аристотель, источник online]), однако наряду с изображением помещается его авторская интерпретация, наиболее явно выраженная в так называемых лирических отступлениях. В романе Дидро «Жак-фаталист и его хозяин» прямые авторские комментарии представляют действия героев с нужного автору ракурса, практически не оставляя читателю (или же переводчику) возможности иной интерпретации.

В отличие от эпической, «драматическая система объективно как бы не дает голоса автору. Автор открыто не присутствует на сцене <…>» [Томашевский, c. 508]. Авторская речь в драме дана только в так называемых авторских ремарках, являющихся обычно сухим руководством для актеров. Однако это не значит, что авторская точка зрения не выражается. В разное время существовали различные способы прямого авторского высказывания: в античной трагедии, к примеру, для этого использовался хор, в комедии XVIII в. – резонер. В современных драматических произведениях сложнее говорить о такой прямолинейности, авторская мысль рассеивается по всему тексту. В комедии «Якуб и его господин» также нет открытого выражения мнения автора (только в некоторых репликах *разных* героев появляется мысль о сходстве и повторяемости тех событий, которые им предписал переживать автор). «Введение героев в действие, способы разрешения конфликтов, выведение персонажей из действия – все это объявляет особенности авторского лица» [Кибиров, источник online]. Разумеется, такое утверждение справедливо для произведения любого литературного рода, однако, говоря о пьесе М. Кундеры, на это стоит обратить особое внимание.

Рассматривая соотношение между содержательным и идейным планами комедии «Якуб и его господин», следует вспомнить особенности жанра *exemplum*. Этот жанр, появляющийся в средневековых проповедях, характеризуется заменой морализирования на рассказ о некоем происшествии, который на конкретном примере раскрывает сущность религиозных заповедей [Žilka, s. 250]. Текст таким образом становится метафорическим распространением идеи, легшей в его основу. В XX в. родственными этому явлению стали тексты экзистенциалистов, обратившие (а не синтезировавшие) философское теоретизирование в литературную практику (философская мысль сменила религиозную, исчезло морализаторское внушение, поучение). Это же мы наблюдаем в пьесе М. Кундеры: идея «вечного возвращения» материализуется в трехкратной вариации одного сюжета (подробнее об этом в разделе 4. 5).

Возвращаясь к рассмотрению проявлений в романе и драме авторского субъекта, необходимо отметить, что его реализация взаимосвязана с категорией условности художественного произведения. Эта категория означает наличие конвенции между автором и читателем, которая закрепляет за читателем согласие воспринимать художественную действительность как соответствующую действительности реальной. Подобное соглашение, направленное на поддержание иллюзии правдоподобия изображаемого, в большей степени проявляется в произведениях, ориентированных на объективное изображение действительности. Условность касается прежде всего формы повествования, проявления в художественном произведении категорий времени и пространства.

Соотношение между жизнью и романом в «Жаке-фаталисте...» представлено иначе, нежели в произведениях современников Дидро[[26]](#footnote-26). Повествователь у Дидро не стремится убедить читателя в реальности описываемого: правдоподобие действия в романе намеренно разрушается заменой всезнающего повествователя на всемогущего (в рамках создаваемого текста), а также введением фигуры читателя. «Включение читателя в структуру художественного произведения означает укрепление диалога между автором и читателем <…> есть в этом элемент разрушения иллюзии, метатекстности. <…> Фиктивный читатель таким образом выполняет функцию катализатора обнажения творческих приемов и их защиты»[[27]](#footnote-27). Повествователь у Дидро неустанно подчеркивает свою роль демиурга художественной действительности, обсуждая с читателем предмет дальнейшего повествования:

<...> Mais si vous m’interrompez, lecteur, et si je m’interromps moi-même à tout coup, que deviendront les amours de Jacques? Croyez-moi, laissons là le poète... L’hôte et l’hôtesse s’éloignèrent... – Non, non, l’histoire du poète de Pondichéry. – Le chirurgien s’approcha du lit de Jacques... – L’histoire du poète de Pondichéry, l’histoire du poète de Pondichéry. – Un jour il me vint jeune poète, comme il m’en vient tous les jours... Mais, lecteur, quel rapport cela a-t-il avec le voyage de Jacques le Fataliste et de son maître?.. [Diderot : Jacques le Fataliste et son maître, s. 61][[28]](#footnote-28)

Введением в роман фигур автора и читателя Дидро открыто демонстрируют условность как онтологическое свойство любого художественного произведения, создающего иную – художественную – реальность.

С появлением в «Жаке-фаталисте...» автора и читателя происходит удвоение художественной реальности: мы различаем пространство, в котором происходит диалог автора и читателя, и пространство, в котором отыгрывается собственно романное действие (путешествие Жака и его хозяина, сопровождающееся взаимными рассказами историй). Второе пространство представляется дважды условным, поскольку его существование ставится под сомнение самим повествователем. Связь между миром автора-читателя и миром персонажей односторонняя, автор демонстративно управляет героями, которые, однако, этого не ощущают. Жак, к примеру, полагает, что его судьба давно написана в Великом Свитке.

В комедии «Якуб и его господин» происходит объединение мира авторов и мира персонажей в одно художественное пространство, в котором выстраивается строгая иерархия соподчиненных друг другу субъектов: определяющую роль имеет «господин там наверху» («pán tam nahoře»), которым было написано, что Дидро напишет роман, Кундера его перепишет, Господин и Якуб будут рассказывать и выслушивать истории, предписанные им тремя названными вышестоящими субъектами. Степень субъективной свободы уменьшается от верхних уровней к низшим, однако Якуб, Господин, Трактирщица и другие знают, что существуют в том же мире, что и их создатели могут обсуждать и осуждать их литературное мастерство. Например:

Pán:

Takovýhle nesmysl! Jakoby francouzský šlechtic chodil snad někdy po Francii pěšky! Kdo nás to vlastně přepisoval, Jakube?

Jakub:

Nějaký blbec, pane. Ale když už nás přepsal, tak si nic nepomůžem.

(3. jednání, 1. výstup [Kundera: Jakub a jeho pán, s. 98])

или

Mladý Otrapa:

<…> Co se tak chechtáš?

Jakub:

Vynadal jsem právě jednomu špatnému básníkovi, že je špatný básník, a on tě honem poslal, aby opravil svou špatnou báseň <…>.

(3. jednání, 5. výstup [Kundera: Jakub a jeho pán, s. 120]) [[29]](#footnote-29)

Об использовании и трансформации в пьесе М. Кундеры мотивов из романа Дидро будет подробнее сказано в разделе o вариации (раздел 4. 5). Сейчас важно обратить внимание на то, что четырехкратное умножение модели взаимоотношений «господин-слуга» становится отражением непременного повторения явлений в мире, в котором действует закон «вечного возвращения».

**4. 3 Монологическая и диалогическая формы повествования**

Для эпического и драматического произведений характерно различное распределение передающих форм - монологической и диалогической речи. Монолог – это высказывание одного непрерывно говорящего субъекта. На структуру монолога в литературном произведении существенным образом влияет то, является ли он главной передающей формой (единственной или доминирующей, видоизменяющей другие, входящие вместе с ним в состав целого). Доминирующее положение авторской речи в эпике, о котором говорилось в предыдущем разделе, обычно реализуется именно в главенствующей монологической форме повествования. Однако можно говорить скорее о преимущественности проявления и функции монологической формы, нежели о ее исключительности. Наряду с авторской речью в эпическом произведении имеется и уровень персонажей, реализующийся в диалоге, в репликах.

В рассматриваемом нами романе Дидро с введением фигур беседующих автора и читателя о беседующих Жаке и его хозяине (и не только), происходит изменение этой традиционной структуры. Б*о*льшая часть текста «Жака-фаталистa...» организвана как драматический текст – с делением на реплики персонажей. Таким образом, если обычно в романе доминирует монолог повествователя с возможным, но необязательным включением в него диалогов героев, то в романе Дидро, напротив, конструктивную функцию выполняют два названных диалога. Структура усложняется далее, когда реплики персонажей разрастаются до монологов, которые могут включать в себя новые диалоги и монологи. Умножение коммуникативной модели «адресант-адресат» у Дидро преследует свои цели: отношения, формирующиеся (а) между повествователем и читателем и (б) между персонажами, демонстрируют два различных подхода к созданию структуры повествования. Модель отношений (б) репродуцирует распространенную в эпоху Просвещения модель «романа-памяти»; эту модель Дидро высмеивает, показывая иной тип коммуникации между автором и читателем.

Смещение привычного соотношения между монологической и диалогической формами в сторону диалогической означает также предпочтение настоящего времени прошедшему. «В монологе может быть выражено либо субъективное душевное состояние говорящего (в поэзии: лирика), либо описаны события, хронологически отдаленные от текущего момента (в поэзии: эпика). Напротив, диалог тесно связан со «здесь» и «сейчас», актуальными для участников разговора, при чем говорящий имеет в виду непосредственную реакцию слушающего <…>».[[30]](#footnote-30) Итак, за монологической формой высказывания закреплено прошедшее время, за диалогической – настоящее. Дидро, используя возможности диалога, «структуру реального разговора»[[31]](#footnote-31), изображает настоящий момент.

Кажется, что причины подобного предпочтения можно было бы найти в основных идеях просветителей. Мировоззрение восемнадцатого века основывалось на вере в человеческий разум, на оптимистическом представлении о возможности совершенствования познания, представлении о человеческой свободе, в том числе и свободе выбора: «<…> человек может <…> с совершенной уверенностью предсказывать развитие событий, если он знаком с закономерностями их происхождения, и <…> основываясь на приобретенном опыте, может предвидеть со значительной вероятностью будущие события».[[32]](#footnote-32) Будущее, таким образом, предсказуемо, поскольку в эмбриональном состоянии оно заложено в каждом мгновении бытия. Автор, создающий художественную реальность, обладает знанием всех возможностей развития настоящего момента. Он может играть с читателем, иронизировать над собой и своим произведением, и тем не менее, он останется демиургом нового *неповторимого* мира. Ирония у Дидро не является уничтожающей, наоборот, она утверждает жизнь и субъективную волю человека; это тем более очевидно, поскольку над текстом и жизнью господствует детерминизм: каждое происшествие, с одной стороны, происходит в следствие понятных человеческих действий (вспомним эпизод о лошади палача), и, с другой стороны, само вызывает вполне логичные последствия.

События в пьесе «Якуб и его господин» также предопределены, однако природа детерминизма у М. Кундеры иная; в его основе лежит осознание непреложного повторения действий и слов, осуществленных и сказанных однажды.

Pán:

Nechám z něho udělat hodináře. Anebo stolaře. Stolaře. Udělá za život spoustu židlí a bude mít děti a ty budou vyrábět další židle a další děti, které zas budou plodit další spousty dětí a židlí… <…> … je mi někdy úzko z toho ustavičného opakování dětí a židlí a všeho…

(3. jednání, 4. výstup [Kundera: Jakub a jeho pán, s. 114]) [[33]](#footnote-33)

Непрестанное нежелаемое повторение всеми всего определяет пессимизм пьесы Кундеры, отличающий ее от жизнерадостности романа Дидро.

**4. 4 Особенности проявления в пьесе «Якуб и его господин» категорий времени и пространства**

Настоящее время в романе «Жак-фаталист и его хозяин» является своеобразным обрамлением для всех регрессий, связанных с воспоминаниями и рассказами многочисленных историй (так, описание путешествие Жака и хозяина отнесено к настоящему моменту, а все их рассказы к прошедшему). В романе совмещение настоящего и будущего времени привычно. Напротив, диалоговая природа организации драматического текста традиционно ограничивает драму на настоящее время. События прошлого могут *сообщаться* персонажем в так называемом «сценическом монологе» [Тамарченко, источник online], при условной предпосылке, что лица, находящиеся на сцене, его не слышат. Когда же автору становится необходимо *представить* прошлое на сцене, ему приходится выходить за рамки чисто словесного выражения, визуально организовывать пространство сцены. Свойства хронотопа, описанные М. Бахтиным: «Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем» [Бахтин, с. 234-235], - буквально материализуется. Так, в ремарках к пьесе Кундеры «Якуб и его господин» читаем, что на абсолютно пустой сцене находится возвышение («pódium»), на котором в течение пьесы отыгрываются события прошлого. Это своеобразное пространство памяти, в которое по очереди входят, поднимаясь по ступенькам, почти все действующие лица.

Подобная визуализация ментальных процессов (памяти и размышления) на сцене появляется у М. Кундеры еще в его первой пьесе «Хозяева ключей»[[34]](#footnote-34), где на время «видений» Йиржи исчезают декорации из предыдущих сцен, и «видение» отыгрывается в пустоте. Однако сами действия пьесы и изображение сознания Йиржи (всего он переживает четыре «vize») дается последовательно во времени, не симультанно. Поэтому хронологическое распределение пространства сцены на объективное и субъективное мы можем назвать театральной условностью, к которой прибегает драматург, чтобы средствами, доступными театру, показать то, что *показано* быть не может в силу своей абстрактности.

Представление времени в пьесе «Якуб и его господин» мы также могли бы счесть очередной театральной условностью, введенной автором, который рассчитывает на согласие зрителя или читателя соотнести пространство основной сцены с настоящим временем, а пространство возвышения на сцене со временем прошедшим. Однако это было бы упрощением, поскольку категория времени реализуется в пьесе не так схематично. Понимание, что настоящее и прошедшее времена проницаемы, приходит постепенно: в начале граница между временами представляется умозрительной, свободно и легко пересекаемой кем угодно из персонажей, а затем оказывается, что границы и вовсе нет (находящийся в пространстве прошлого шевалье Сент-Уэн, например, может перебивать Господина в настоящем – как например, в действии III, явл. 1). Создается художественное пространство времен «наподобие кукол в русской матрешке», так, что «стенки» времен почти соприкасаются[[35]](#footnote-35).

Мир неожиданно расширяется, границы распадаются, все существуют в одном временном пространстве, наполненном словами, которые также начинают освобождаться от своих носителей. Реплика одного действующего лица из одного диалога (между Господином и Сент-Уэном) становится ответом другому действующему лицу, из симультанно разыгрывающегося второго диалога (между Жюстиной и Молодым Чертом):

Saint-Ouen:

<…> Nic jiného než lump!

Justina:

Není to lump! <…>

(1. jednání, 5. výstup [Kundera: Jakub a jeho pán, s. 49])

Или же высказывания двух героев могут создавать впечатление разбитой на части одной реплики одного героя:

Pán:

Jak jste mohl?

Mladý Otrapa:

S takovým lumpem!

(1. jednání, 5. výstup [Kundera: Jakub a jeho pán, s. 48]) [[36]](#footnote-36)

Такое явление становится возможным при условии, что ситуации, в которых происходят два диалога, тождественны; именно это мы и наблюдаем у Кундеры. В явлении, из которого взяты примеры, выстроены две линии повторяющихся взаимоотношений (в прошлом Якуба и в прошлом Господина).

Различение прошедшего и настоящего времени теряет свое значение определения координат, «очков»[[37]](#footnote-37), добровольно надетых человеком с желанием упорядочить хаос действительности. В мире, где действует закон «вечного возвращения», время циклично, а не линейно. Деление времени на отрезки прошлого, настоящего, будущего не имеет смысла, поскольку событие прошлого с вариативными изменениями повторяется в настоящем и непременно произойдет в будущем.

**4. 5 Пьеса М. Кундеры «Якуб и его господин» как вариация на роман Д. Дидро «Жак-фаталист и его хозяин»**

В начале главы отмечалось, что М. Кундера определяет пьесу «Якуб и его господин» как вариацию на произведение «Жак-фаталист...» Д. Дидро. Термин вариация взят из теории музыки. В разделе о музыкальных формах, формальных схемах музыкальных произведений находим определение вариации (или темы с вариациями) как одной из основных разновидностей музыкальных форм, «в которой тема <…> несколько или много раз повторяется, претерпевая все новые и новые видоизменения»[[38]](#footnote-38). Искусство вариации заключается в постоянном возвращении к исходной точке, в умении сохранить основную идею, развить заложенные в ней потенциальные смыслы. Повторяющаяся тема может быть «оригинальной» (Франсуа Рикар для примера проводит музыкально-литературные аналогии: вариационная разработка темы в *опусе 44 Es dur* Бетховена и в «Книге смеха и забвения» М. Кундеры) или заимствованной из предшествующих произведений (в этом плане Ф. Рикар сближает вариации в *опусе 66* Бетховена на тему из «Волшебной флейты» Моцарта и «Якуба и его господина» [Kundera: Jakub a jeho pán, s. 127]). Подобно тому, как в музыке основой вариации становится обычно *одна* тема, в рассматриваемой пьесе М. Кундеры варьируется одна тема, заимствованная из романа Д. Дидро. Заметим, что это также находится в соответствии с природой эпического и драматического произведений: эпическая композиция состоит из многих фабул, «из любого эпического произведения можно составить несколько трагедий» [Аристотель, источник online].

Для своей пьесы Кундера выбрал из романа Дидро три истории, формально связанные двумя персонажами – Якубом и Господином. Важно то, что эти истории объединены одной идеей, или темой, разные проявления которой увидел М. Кундера в изображении любовных треугольников: Якуб – Жюстина – Чертов сын, шевалье Сент-Уэн – Агата – Господин, госпожа де ла Помере – маркиз Дезарси – Дочь. Истории Господина и его слуги отличаются друг от друга минимально, третья ситуация иная, однако тема предательства в любви и дружбе остается.

Трехкратным повторением тема разрабатывается, однако импровизация писателя ограничена заданными правилами игры. В первой части книги эссе «Нарушенные завещания» М. Кундера пишет, что «чем строже правила, тем интереснее игра»[[39]](#footnote-39) [Кундера: Нарушенные завещания, с. 25-26]; в ее пределах игрок абсолютно свободен.

Вопрос о соотношении свободы и ограниченности (предопределенности), задающих человеку пространство, в котором он существует, часто появляется в романах М. Кундеры. Кто или что ограничивает пределы человеческой свободы? В «Шутке», к примеру, определяющей силой становится История, ее неотразимым орудием – слово:

<…> celý můj životní příběh byl počat v omylu, špatným žertem pohlednice, tou náhodou, tím nesmyslem. <…> Ty omyly byly tak běžné a všeobecné <…>. Kdo se to tedy mýlil? Sama historie? <…> [Kundera: Žert, s. 319][[40]](#footnote-40)

Сильвия Рихтер, анализируя особенности миропредставления в романах М. Кундеры, описывает, как в «Шутке» человек становится субъектом предписанного текста [Richterová, s. 45]. Ограниченность литературной вариации на одну из тем существующего художественного произведения родственна такому вербальному детерминизму, о котором говорит С. Рихтер.

В настоящей работе в разделе об особенностях проявления автора говорилось, что субъекты, существующие в художественном пространстве пьесы находятся в отношениях иерархии. Так Кундера, «переписывая» Якуба и Господина, формально сохраняет без изменения любовные истории, описанные у Дидро: в этом плане Дидро для Кундеры выступает как «господин». Однако выбор мотива (темы) и его всесторонняя разработка всецело предоставлены новому автору, становящимся «господином» по отношению к выведенным персонажам. Основным понятием здесь становится «соподчиненность», а ключевым словом для выражения этого понятия – «господин»[[41]](#footnote-41).

В мире, представленном в пьесе М. Кундеры, не существует ничего единичного. Оказывается, что неповторимое человеческое действие отнюдь не индивидуально. Так и в романе «Бессмертие», написанном намного позже, читаем рассуждения о том, как жест оказывается оригинальнее человека: «Mnoho lidí, málo gest» [Kundera: Nesmrtelnost, s. 15][[42]](#footnote-42). В «Якубе и его господине» действие и слово, принадлежащие герою, могут повторяться не только кем-то другим, но и тем же героем. Например, совсем не нужно раздумывать, что заказать на ужин, остановившись на ночь в трактире «Большой олень», потому что трактирщица все равно не принесет ничего иного, как утку, картофель и бутылку вина, то есть то, что однажды уже было заказано[[43]](#footnote-43):

Hostinská:

Co si budou pánové přát?

Pán *(dívá se zalíbeně na Hostinskou)*:

Tot‘ otázka hodná zamýšlení.

Hostinská:

Nemusíte se zamýšlet, neboť bylo psáno, že si přejete kachničku, brambory a láhev vína…

1. jednání, 6. výstup [Kundera: Jakub a jeho pán, s. 55]) [[44]](#footnote-44)

Вспомним: «<...> не к новой жизни, не к лучшей жизни, не к жизни, похожей на прежнюю <…> вечно возвращаться к той же самой жизни» [Ницше, источник online][[45]](#footnote-45). Если в романе «Невыносимая легкость бытия» М. Кундера варьирует ницшевскую идею «вечного возвращения», то в комедии-вариации «Якуб и его господин» эта идея принимается недеформированно, в том виде, как она впервые появилась в книге «Так говорил Заратустра».

Как представляется, идея «вечного возвращения» имеет определяющее значение в рассматриваемой пьесе: являясь основной мыслью автора, она влияет на структуру произведения на всех уровнях – от организации диалогов - через повторение пяти (из шести по определению Аристотеля[[46]](#footnote-46)) составных частей каждой драмы - до жанрового определения произведения как вариации. Выше мы уже пытались описать некоторые влияния идеи «вечного возвращения» (и проистекающего из этого непреложного повторения) на основные категории художественного произведения – авторского субъекта, времени, пространства.

Философии мышления просветителей (XVIII век) вполне отвечала известная мысль Гераклита: «Все течет, все меняется». В конце XIX в. Ф. Ницше переформулировал это выражение на: «Все идет, все возвращается; вечно вращается колесо бытия» [Ницше, источник online].[[47]](#footnote-47)

Новизна будущего, свобода человеческого выбора из предоставленного ряда возможностей ставятся под сомнение. В XX в. эта свобода представляется ограниченной, а человек – отягченным своим прошлым. Поэтому, к примеру, в рамках парадигмы постмодернизма говорится об «усталости», о неверии в возможность придумать что-то новое, а также о деконструкции[[48]](#footnote-48) старых структур, направленной на их глубинное понимание. Подобная аналитическая деконструкция в пределах созданного в пьесе «Якуб и его господин» мира принципиально не может быть проведена. Прошлое у М. Кундеры стало константой, темой, определяющей настоящее и будущее. Единственная форма свободы, которая остается в этом мире, касается только разработки первоначального мотива, - что относится именно к искусству вариации.

Обоснованное в данном разделе понимание пьесы М. Кундеры «Якуб и его господин» как материализации всей художественной системой драмы ницшевской идеи «вечного возвращения» оказывало влияние на выполнение перевода этой пьесы на протяжении всего процесса работы над ним.

**5. Пьеса М. Кундеры «Якуб и его господин»: перевод с чешского на русский язык**

Действующие лица[[49]](#footnote-49):

Якуб

Господин

Агата

Трактирщица

Шевалье Сент-Уэн

Черт-отец

Чертов сын

Жюстина

Маркиз

Мать

Дочь

Мать Агаты

Отец Агаты

Комиссар

Сельский староста

Деревенские жители, Янек, слуги

Действие I

Явление 1

*Якуб и Господин выходят на сцену, делают несколько шагов. Якуб нечаянно взглядывает в сторону зрительного зала и в замешательстве останавливается.*

Якуб *(стараясь незаметно)*. Господин... *(Обращает внимание Господина на зрителей.)* Что это все так на нас пялятся?

Господин *(немного испугавшись, начинает оправлять костюм, будто опасаясь, что привлекает внимание каким-нибудь непорядком в одежде)*. Сделай вид, что не замечаешь их.

Якуб *(к зрителям)*. Не могли бы вы смотреть в другую сторону?... Ну, в чем дело?... Откуда мы пришли? *(Машет рукой, указывая за спину.)* Вон оттуда. Куда идем? *(С философской пренебрежительностью.)* Разве человек знает, куда идет? *(К зрителям.)* Может быть, вы знаете, куда идете?

Господин. Мне очень жаль, Якуб, но я думаю, что я знаю, куда мы идем.

Якуб. Думаете?

Господин *(печально)*. Думаю. Только мне не хочется посвящать тебя в мои скорбные хлопоты.

Якуб. Вы хотите, чтобы я вам напомнил, что случилось с Эзопом? Однажды господин послал его в бани. По дороге ему встретились менты. «Куда ты идешь?» – «Не знаю», - сказал Эзоп. – «Не знаешь? Ну раз не знаешь, пойдешь с нами». – «Вот видите, - сказал им Эзоп, - разве я ошибался, когда говорил, что не знаю, куда иду? Я направлялся в бани, а иду в кутузку». О господин, поверьте мне, человек никогда не знает, куда идет. Но, как говорил мой капитан, там наверху написано все.

Господин. И он был прав...

Якуб. Черт бы побрал Жюстину и этот грязный чердак, где она лишила меня невинности!

Господин. Зачем же проклинать даму, Якуб!

Якуб. Затем, что когда я потерял невинность, я надрался, отец разозлился, что я пьян, выпорол меня, в это время мимо шел полк, я нанялся в рекруты, произошло сражение и я получил пулю в колено. А за этой пулей последовала целая вереница случайностей. Не будь этой пули, я бы, например, никогда не влюбился.

Господин. Ты был влюблен? Ты никогда не говорил мне об этом!

Якуб. А я много о чем вам не говорил.

Господин. Так вот о том, как ты влюбился. Рассказывай.

Якуб. На чем я остановился? Ага, пуля в колено. Куча мертвых и раненых, я лежу под ними. На следующий день меня находят, кидают в телегу, чтобы отвезти в госпиталь. Телега трясется, и я ору от боли на каждой кочке. Вдруг остановка. Я прошу положить меня на землю. Мы на краю деревни, а перед домом стоит молодая женщина.

Господин *(довольно)*. Ну наконец-то!

Якуб. Она уходит в дом, возвращается с бутылкой вина и дает мне напиться. Меня хотят снова кинуть в телегу, но я хватаю женщину за юбку, потом теряю сознание и прихожу в себя уже у нее в доме. Вокруг меня стоят ее дети, муж, а она влажным платком отирает мой лоб.

Господин. Прохвост! Я уже знаю, чем это закончится!

Якуб. Ни черта вы не знаете, господин.

Господин. Этот человек пустил тебя в свой дом, и ты так его отблагодарил?

Якуб. Но, господин, разве мы виноваты в том, что мы делаем? Мой капитан говорил: «Все хорошее и плохое, что с нами случится внизу на земле, уже написано там наверху». Есть у вас средство стереть эти письмена? Скажите, господин: Могу ли я не быть? Могу ли я быть кем-то другим? А если уж я - это я, то могу ли я делать что-нибудь отличное от того, что делаю?

Господин. Меня интересует одна вещь. Ты такой прохвост потому, что так написано там наверху? Или это там наверху так написано потому, что было известно, что ты прохвост? Что есть причина и что – следствие?

Якуб. Я не знаю, господин, только не называйте меня прохвостом.

Господин. Человек, совративший жену своего благодетеля...

Якуб. И не называйте этого человека моим благодетелем. Вам бы следовало послушать, как он ругал жену за то, что она пожалела меня и взяла к себе в дом.

Господин. Вполне заслуженно... Якуб, как она выглядела? Опиши мне ее!

Якуб. Эта молодая женщина?

Господин. Да.

Якуб *(неуверенно)*. Среднего роста...

Господин *(не очень довольно)*. Хм...

Якуб. Но скорее высокого, чем низкого...

Господин *(удовлетворенно кивает головой)*. Высокого...

Якуб. Да.

Господин. Так, как я люблю.

Якуб *(показывая)*. Красивая грудь.

Господин. Пышнее грудь или задница?

Якуб *(неуверенно)*. Грудь.

Господин *(печально)*. Жаль.

Якуб. Вы любите, когда задница больше?

Господин. Да... Так, как было у Агаты... А глаза?

Якуб. Я уже не помню. Но у нее были черные волосы.

Господин. Агата была блондинкой.

Якуб. Я, господин, не виноват, что она не была как ваша Агата! Вам придется удовольствоваться ею такой, какая она была. Но у нее были красивые длинные ноги.

Господин *(мечтательно)*. Длинные ноги. Бальзам на сердце.

Якуб. И большая задница.

Господин. Большая задница? Правда?

Якуб *(показывает)*. Вот такая...

Господин. Ну ты и прохвост! Меня охватывает желание, ты ее так расписываешь! И ты ее, жену этого доброго человека...

Якуб. Нет, господин, с этой женщиной у меня ничего не было.

Господин. Что ж ты о ней толкуешь битый час? Зачем мы тратим на нее время?!

Якуб. Вы меня перебиваете, господин, это дурная привычка.

Господин. Я уже так ждал, как ты ее...

Якуб. Я говорю вам, что лежу с простреленным коленом, что мучаюсь от боли, а вы думаете только о распутствах. И еще впутываете туда какую-то Агату.

Господин. Не напоминай мне о ней, Якуб!

Якуб. Вы сами о ней вспомнили.

Господин. Случалось ли тебе когда-нибудь очень сильно желать женщину и постоянно получать от нее отказ?

Якуб. Да. Жюстина...

Господин. Жюстина? Это она лишила тебя невинности?

Якуб. Она.

Господин. Ты должен мне об этом рассказать.

Якуб. Только после вас, господин...

Явление 2

*На возвышении в глубине сцены уже некоторое время находятся несколько фигур. На лестнице сидит Чертов сын, рядом с ним стоит Жюстина. На противоположной стороне возвышения - другая пара: на стуле, принесенном шевалье Сент-Уэном, сидит*

*Агата, шевалье стоит пред ней.*

Сент-Уэн *(окликает Господина)*. Друг мой!

Якуб *(вместе с Господином оглядывается на зов; кивает в сторону Агаты).* Это она? (*Господин утвердительно кивает.*) А этот с ней?

Господин. Мой друг. Шевалье Сент-Уэн. Он меня с ней познакомил. *(Глазами показывая на Жюстину.)* А это твоя?

Якуб. Да. Только ваша мне нравится больше.

Господин. А мне, наоборот, твоя. Она не такая тощая. Не хочешь поменяться?

Якуб. Об этом следовало подумать раньше. Сейчас уже поздно.

Господин *(со вздохом)*. Сейчас уже поздно. А кто этот здоровяк?

Якуб. Чертов сын. Мой приятель. Мы оба хотели ее заполучить. Но по какой-то совершенно непонятной причине добился успеха он, а не я.

Господин. У тебя произошло то же, что и у меня.

Сент-Уэн *(переходит от Агаты к Господину, останавливается на краю возвышения)*. Друг мой, очевидно, ты вел себя неосторожно. Ее родители опасаются, как бы она не стала предметом сплетен.

Господин *(возмущенно, Якубу)*. Проклятые мещане! А против того, что я осыпал их дочь деньгами, они ничего не имеют?

Сент-Уэн. Нет, нет, они тебя уважают. Они только хотят, чтобы ты яснее высказался о своих намерениях. В противном случае, говорят, что ты должен перестать бывать у них.

Господин *(возмущенно, Якубу)*. И ведь он сам ввел меня к ним! Еще обнадеживал, обещал, что она будет уступчива!

Сент-Уэн. Друг мой, я только передаю их слова.

Господин *(Сент-Уэну)*. Ладно. *(Поднимаясь на возвышение.)* Тогда передай им в ответ вот что: затащить меня под венец у них не получится! А Агате скажи, что если она не хочет потерять меня, то ей следует быть поласковее. Я не желаю тратить время и деньги, которые в другом месте могу употребить с большей пользой!

*Сент-Уэн, выслушав Господина, кланяется и отходит по направлению к Агате.*

Якуб. Превосходно, господин! Вот таким вы мне нравитесь! Неужели вам и правда однажды случилось быть мужественным?

Господин *(Якубу, оставаясь на возвышении)*. Да, иногда это происходит и со мной. Я перестал бывать у них.

Сент-Уэн *(снова приближается к Господину)*. Я передал им все, как вы пожелали. Но мне кажется, что вы все-таки были немного чересчур суровы.

Якуб. Мой господин? Суровый?

Сент-Уэн. Придержи язык, слуга. *(Господину.)* Вся семья напугана вашим исчезновением: вы не приходите, не отвечаете на письма. А Агата...

Господин. А Агата?

Сент-Уэн. Агата плачет.

Господин. Плачет.

Сент-Уэн. Плачет. Дни напролет плачет.

Господин. Значит, вы, шевалье, думаете, что мне следовало бы их навестить?

Сент-Уэн. Это было бы ошибкой! Именно теперь нельзя идти на попятный. Если ты сам вернешься, то все проиграешь. В конце концов, хуже не будет, если ты научишь этих торгашей манерам...

Господин. А если они меня больше не позовут!

Сент-Уэн. Еще как позовут.

Господин. А если ждать придется слишком долго!

Сент-Уэн. Ты хочешь быть господином или рабом?

Господин. Но она плачет...

Сент-Уэн. Это лучше, чем если бы плакал ты.

Господин. А если они меня не позовут!

Сент-Уэн. Я же тебе говорю, что позовут. Но сейчас ты должен извлечь все выгоды из своего положения. Агата поймет, что отнюдь не так крепко держит тебя, и пусть постарается, примет меры... Но по совести, шевалье, ведь мы друзья: ты действительно ничего у нее не добился?

Господин. Нет.

Сент-Уэн. Ты хочешь быть деликатным.

Господин. Мне жаль, но это чистая правда.

Сент-Уэн. Неужели она ни разу не проявила слабости?

Господин. Нет.

Сент-Уэн. Боюсь, не вел ли ты себя несколько глуповато? Это свойственно честным людям.

Господин. Ну а вы, шевалье? Вы не хотели заполучить ее?

Сент-Уэн. Конечно, хотел. Столько попыток предпринял. Но потом появился ты, и для Агаты я мигом стал не заметнее воздуха! Мы остались друзьями, но не более того. Есть у меня одно утешение. Если с ней переспит мой лучший друг, это будет все равно, как если бы с ней спал я. Поверь, я сделаю все, чтобы ты наконец оказался в ее постели...

*После этих слов шевалье медленно уходит в глубь сцены к сидящей на стуле Агате.*

Якуб. Господин, вы обратили внимание, как внимательно я вас слушаю? Я вас ни разу не перебил. Если бы вы следовали моему примеру!

Господин. Ты хвастаешься, что не перебиваешь, только для того, чтобы снова перебить меня.

Якуб. Если я и вмешиваюсь в ваш рассказ, то только потому, что вы сами подаете плохой пример.

Господин. Будучи господином, я имею право перебивать своего слугу, когда захочу. Но мой слуга не имеет права перебивать меня.

Якуб. Господин, я вас не перебиваю, я с вами беседую, так, как вам всегда это было угодно. Я хочу высказать вам свое мнение. Ваш друг мне очень не нравится, и провалиться мне на этом месте, если я не прав, и он не хочет женить вас на своей любовнице.

Господин. Хватит! Ты больше не услышишь от меня ни слова!

*Господин рассерженно спускается с возвышения на сцене.*

Якуб. Господин! Прошу вас! Рассказывайте!

Господин. О чем? Ты, со своей хвастливой и совершенно неуместной проницательностью, уже все разгадал! Черт бы побрал эту твою чрезмерную находчивость!

Якуб. Полностью согласен с вами, господин, однако продолжайте. Если я что-то и угадал, то только направление рассказа, но, смею вас уверить, я не догадываюсь ни о великолепных деталях из ваших речей с шевалье де Сент-Уэном, ни о поворотах интриги.

Господин. Ты рассердил меня, и я молчу.

Якуб. Я прошу вас!

Господин. Если хочешь мириться, то рассказывать будешь ты, а я буду тебя перебивать, когда мне взбредет это в голову. Я хочу знать, как ты лишился невинности. И будь уверен, я не раз перебью тебя, и не посмотрю на то, что это твой первый половой акт!

Явление 3

Якуб. Пожалуйста, господин, вам это не возбраняется. Посмотрите. *(Указывает в сторону лестницы, по которой Жюстина с Чертовым сыном поднимаются наверх. Под лестницей стоит Черт-отец.)* Мой крестный Черт-отец – в своей тележной мастерской. Лесенка на чердак, на чердаке постель, на которой спит его сын Черт...

Черт-отец *(кричит наверх на чердак)*. Эй Черт, проклятый бездельник!

Якуб. Черт-отец спит в мастерской. Как только он засыпает, младший Черт слезает с чердака, впускает Жюстину и отправляется с ней наверх.

Черт-отец. Уже звонили к утренней, а ты все дрыхнешь? Что мне, подняться и согнать тебя вниз метлой?

Якуб. Ночью они так сильно утомились, что проспали.

Чертов сын *(сверху)*. Не сердись, отец!

Черт-отец. Заказчик ждет, когда ты принесешь ему ось. Пошевеливайся!

Чертов сын. Уже иду!

*Чертов сын спускается вниз, застегивая одежду.*

Господин. Значит, ей некуда было скрыться!

Якуб. Она была в ловушке, господин.

Господин *(смеется)*. Бедняжка, наверное, перетряслась от страха!

Черт-отец. Как влюбился в эту потаскуху, только и делает что храпит. Ну пусть бы она стоила этого! А то какая-то замарашка! Если бы это видела мать-покойница, эх и высекла бы она его розгой, а той бы глаза выцарапала в воскресенье перед церковью! А я, дурак, все терплю! Но с сегодняшнего дня этому конец! *(Сыну.)* Держи ось, отнеси ее заказчику!

*Чертов сын уходит с осью.*

Господин. А она сверху все слышала!

Якуб. Конечно.

Черт-отец. Черт подери, где моя трубка? Ну конечно, этот бездельник утащил ее к себе наверх...

*Поднимается по лестнице.*

Господин. А как же Жюстина? Как же она?

Якуб. Залезла под кровать.

Господин. А Чертов сын?

Якуб. Он отнес ось и прибежал ко мне советоваться. Я ему говорю: «Ты пока погуляй по деревне, а я уж как-нибудь выманю твоего папашу из мастерской, и тогда Жюстина сможет убежать. Только не торопи меня...»

*Якуб поднимается на возвышение. Господин смеется.*

Якуб. Почему вы смеетесь?

Господин. Нет, ничего.

Черт-отец *(спустившись тем временем с чердака)*. Крестничек! Как я рад! Что так рано?

Якуб. В этом-то и все дело. Не знаю, как попасть домой.

Черт-отец. Крестничек, крестничек, ты становишься распутником.

Якуб. Не отрицаю.

Черт-отец. Ты да мой балбес – два сапога пара. Ты же всю ночь где-то шлялся!

Якуб. Не отрицаю.

Черт-отец. Поди ночевал у какой-то потаскухи.

Якуб. Да. Только мой отец с этим шутить не любит.

Черт-отец. И он прав, ему следовало бы тебя выпороть, как мне бы следовало выпороть своего бездельника. Но сначала давай позавтракаем. Откупоренная бутылочка нам поможет что-нибудь придумать.

Якуб. Крестный, я не могу. Я валюсь с ног от усталости.

Черт-отец. Видать, вчера много выпил. Надеюсь, что она стоила этого. Ну ладно. Сына моего нет дома, так что можешь идти на чердак и завалиться в его постель...

*Якуб поднимается по лестнице.*

Господин *(кричит Якубу)*. Предатель! Подлец! Я так и знал!

Черт-отец. Ох уж наши дети, чертовы дети... *(Сверху слышится шум, приглушенные стоны... )* Снится ему что-то... видать, бурная у него была ночь!

Господин. Что ему снится! Ничего ему не снится! Он к ней пристает, она сопротивляется, но боится выдать себя и не может позвать на помощь! Мерзавец! Приволочь бы тебя в суд за изнасилование!

Якуб *(выглядывает сверху)*. Господин, я не знаю, изнасиловал я ее или нет, но, в конце концов, нам было не так уж плохо, только я должен был ей пообещать...

Господин. Ты еще ей что-то обещал, мерзавец!

Якуб. Что никогда не скажу об этом Чертову сыну.

Господин. Разумеется, ты пообещал, и вы сразу поладили.

Якуб. А потом еще раз поладили.

Господин. Ну и сколько же раз?

Якуб. Много, господин, и каждый раз очень хорошо поладили.

*Возвращается* *Чертов сын.*

Черт-отец. Где ты снова пропадал! Отеши еще вот этот обод, только выйди на улицу.

Чертов сын. Зачем на улицу?

Черт-отец. Чтобы не разбудить Якуба.

Чертов сын. Якуба?

Черт-отец. Ну да, он храпит на чердаке. О, отцовская доля! Господь плачет, глядя на нас! Все дети - прохвосты один хуже другого! Шевелись давай! Стоишь тут как пень!

*Чертов сын бросается к лестнице, собираясь лезть наверх.*

Черт-отец. Куда ты идешь? Дай поспать бедняге!

Чертов сын *(не своим голосом)*. Отец! Отец!

Черт-отец. Он валился с ног!

Чертов сын. Я должен туда подняться!

Черт-отец. А ну брысь, я сказал! Тебе нравится, когда тебе мешают спать?

Господин. И Жюстина это все слышала!

Якуб *(сидя наверху на лестнице)*. Так же, как вы меня!

Господин. Оо! Чудесно! Мой дорогой прохвост! А что делал ты?

Якуб. Я хохотал.

Господин. Висельник! А она?

Якуб. Рвала на себе волосы, возводила очи горе и ломала руки.

Господин. Якуб, вы жестокий человек, у вас каменное сердце.

Якуб *(спускаясь по лестнице, доверительно)*. Отнюдь, господин, я человек тонко чувствующий. Но свою чувствительность я берегу для более благоприятных моментов. Людям, растрачивающим чувствительность, где не нужно, не достает ее там, где в ней действительно есть необходимость.

Черт-отец *(Якубу)*. Смотри-ка! Сон пошел тебе на пользу! Свеж как младенец! *(Сыну.)* Принеси-ка из погреба бутылку. *(Якубу.)* Теперь ты, наверное, позавтракаешь с аппетитом?

Якуб.С огромным аппетитом.

*Черт-отец разливает вино из бутылки, поданной ему сыном, в три бокала.*

Чертов сын *(отклоняет бокал)*. Я не хочу пить с самого утра.

Черт-отец. Ты, и не хочешь пить?

Чертов сын. Нет.

Черт-отец. Я даже знаю, почему. *(Якубу.)* Это тоже проделки Жюстины. Его слишком долго не было, бездельника, он снова был у нее и, наверное, застал ее с кем-то. *(Сыну.)* Тем лучше для тебя, я ведь говорил, что она потаскуха! *(Якубу.)* А теперь он хочет отыграться на невинной бутылке.

Якуб. Я думаю, что вы угадали.

Чертов сын. Якуб, ты эти шутки брось.

Черт-отец. Ну, не хочет – как хочет... *(Поднимает бокал.)* Твое здоровье, крестничек!

Якуб (*поднимает бокал).* Будем здоровы! *(Чертову сыну.)* Выпей с нами, приятель, тебя что-то мучает, но, поверь мне, это все глупости...

Чертов сын. Я уже сказал. Пить не буду.

Якуб. Вы увидитесь, и все объяснится. Не беспокойся.

Черт-отец. Пускай эта девка его проучит!.. А мы с тобой сейчас пойдем к твоему папаше, загладим как-нибудь твои похождения. Все-то вы, ребята - паршивцы, негодники, все-то вы одинаковые!.. Ну, пошли...

*Черт-отец берет Якуба под руку, они уходят; Чертов сын поднимается на чердак; сделав несколько шагов, Якуб останавливается и спускается с возвышения к Господину; Черт-отец тем временем уходит со сцены.*

Господин. Замечательная история, Якуб. Она учит нас лучше разбираться в женщинах и в друзьях.

*На возвышении появляется Сент-Уэн и направляется в сторону Господина.*

Якуб *(меланхолично).* А вы полагали, что ваш друг пренебрег бы вашей любовницей или женой, если бы ему представился случай быть с ней?

Явление 4

Сент-Уэн. Друг мой! Друг сердечный! Пойдемте...

*Сент-Уэн останавливается на краю возвышения, протягивает руки к Господину, стоящему ниже на сцене. Господин поднимается к нему, Сент-Уэн берет его под руку,*

*оба прогуливаются.*

Ах, как это прекрасно, друг мой, иметь друга, с которым человек может дружить искренней дружбой...

Господин. Ваши слова трогают меня, шевалье.

Сент-Уэн. Я должен сказать, что из всех друзей вы, мой друг, самый дружелюбный друг, в то время как я, мой друг...

Господин. Вы? Вы тоже из всех друзей самый дружелюбный друг.

Сент-Уэн *(отрицательно качает головой).* Боюсь, что вы не знаете меня, друг мой.

Господин. Я знаю вас как самого себя!

Сент-Уэн. Если бы вы меня знали, то не захотели бы со мной знаться!

Господин. Не говорите так.

Сент-Уэн. Я гнусный человек. Да, я обязан вам признаться: я гнусный человек.

Господин. Я не допущу, чтобы вы наговаривали на себя в моем присутствии!

Сент-Уэн. Гнусный человек!

Господин. Нет!

Сент-Уэн. Гнусный человек!

Господин *(падает перед ним на колени).* Молчите, друг мой. Ваши слова разрывают мне сердце. Что вас так мучает? В чем вы вините себя?

Сент-Уэн. На моей жизни лежит одно пятно. Одно единственное, да... одно единственное... но...

Господин. Вот видите, только одно пятно, что вы имеете в виду?

Сент-Уэн. Одно пятно может замарать всю жизнь.

Господин. Однажды – все равно, что никогда. Одно пятно – все равно, что никаких пятен.

Сент-Уэн. О, нет. Это пятно – одно-единственное, но оно ужасно. Я, я, шевалье Сент-Уэн, предал своего друга! Да!

Господин. Бросьте вы! Как это могло с вами случиться?

Сент-Уэн. Мы с моим другом были приняты в одном доме, в котором жила симпатичная нам обоим девушка. Он был влюблен в нее, а она в меня. Он разорялся на нее, а я проводил с ней ночи. Я боялся ему признаться в этом. Но я должен это сделать. Когда мы с ним увидимся, я признаюсь ему во всем, я должен все рассказать, должен сбросить с себя это страшное бремя, которое уже не могу выносить...

Господин. Вы правильно поступите, шевалье.

Сент-Уэн. Вы советуете мне это сделать?

Господин. Да. Скажите ему все.

Сент-Уэн. Как он это примет, как вы думаете?

Господин. Он будет тронут вашей искренностью и раскаянием. Он обнимет вас.

Сент-Уэн. Вы думаете?

Господин. Обязательно.

Сент-Уэн. Вы бы тоже так поступили?

Господин. Я – да. Обязательно.

Сент-Уэн *(раскрывает объятия).* Обними же меня, друг мой!..

Господин. Что?!

Сент-Уэн. Обними меня. Тот друг, которого я предал – это ты!

Господин *(подавленно).* Агата?

Сент-Уэн. Да... Ах, вы нахмурились! Я возвращаю вам ваше слово! Да-да! Поступайте со мной, как вам будет угодно. Вы правы, то, что я сделал, нельзя простить. Гоните меня! Ненавидьте меня! Презирайте меня! О, если б знали вы, в кого превратила меня эта негодяйка! Как я терзался из-за той подлой роли, которую она заставила меня играть...

Явление 5

*(разыгрывается одновременно)*

*Чертов сын и Жюстина спускаются вниз по лестнице и вместе усаживаются на нижней ступеньке. Оба выглядят подавленно.*

Жюстина. Клянусь! Я клянусь тебе своими отцом и матерью!

Чертов сын. Я никогда тебе не поверю!

*Жюстина разражается рыданиями.*

Господин *(Сент-Уэну)*. Какая мерзавка! И вы! Шевалье, как вы могли! Вы...

Сент-Уэн. Не надрывайте мне сердце, друг мой!

Жюстина. Клянусь тебе, он ко мне даже не притронулся!

Чертов сын. Лгунья!

Господин. Как вы могли!

Чертов сын. С этим подлецом!

*Жюстина разражается рыданиями.*

Сент-Уэн. Как я мог? Вы удивляетесь? Говорю же, я – подлец! Мой друг – самый прекрасный человек, которого когда-либо рождала эта земля, но я подло предаю его. Сплю с девушкой, которую он боготворит. И вы еще спрашиваете, почему я это сделал? Потому что я подлец! Никто иной как подлец!

Жюстина. Он не подлец! Он твой друг!

Чертов сын *(свирепо)*. Друг?!

Жюстина. Да, друг, чтобы ты знал! Он даже не прикоснулся ко мне!

Чертов сын. Замолчи!

Сент-Уэн. Да, никто иной как подлец!

Господин. Нет, не клевещите на себя.

Сент-Уэн. Буду клеветать!

Господин. Несмотря на все происшедшее вы не должны сами на себя клеветать.

Жюстина. Он говорил, что любит тебя, и что у нас с ним ничего бы не было, даже окажись мы вдвоем одни на необитаемом острове!

Господин. Не терзайте себя больше.

Чертов сын. Он так сказал?

Жюстина. Да!

Сент-Уэн. Буду терзать.

Господин. Мы оба стали жертвами этого чудовища, вы и я! Она совратила вас! Вы были искренни. Вы обо всем мне рассказали. Вы остаетесь моим другом.

Чертов сын. Он сказал, на необитаемом острове?

Жюстина. Да!

Сент-Уэн. Я недостоин быть вашим другом.

Господин. Напротив, теперь, как никогда, вы достойны этого. Страдание очистило ваше сердце!

Чертов сын. Он, в самом деле, говорил тебе, что любит меня, и что не притронулся бы к тебе, даже окажись вы вдвоем на необитаемом острове?

Жюстина. Да!

Сент-Уэн. О, как вы благородны!

Господин. Обнимите же меня!

*Сент-Уэн и Господин обнимаются.*

Чертов сын. Он, в самом деле, тебе сказал, что не притронулся бы к тебе, даже окажись вы вдвоем одни на необитаемом острове?

Жюстина. Да!

Чертов сын. На необитаемом острове? Поклянись!

Жюстина. Клянусь!

Господин. Пойдемте, выпьем!

Якуб. Ах, господин, я не могу смотреть на вас!

Господин. Выпьем за нашу дружбу, которую не удастся разрушить никакой потаскухе!

Чертов сын. Даже на необитаемом острове. Я был к нему несправедлив. Это настоящий друг.

Якуб. Мне кажется, господин, что наши истории как-то странно похожи друг на друга.

Господин *(оторопел от неожиданности)*. Что?

Якуб. Я говорю, что наши истории как-то странно похожи друг на друга.

Чертов сын. Якуб – это настоящий друг.

Жюстина. Твой лучший друг.

Сент-Уэн. Нам нужно подумать, как отомстить! Эта негодяйка провинилась перед нами обоими, и мы отомстим ей вместе! Приказывайте, что я должен делать!

Господин (*заинтересовавшись рассказом Якуба, Сент-Уэну).* Потом, потом дорасскажем!

Сент-Уэн. Нет, сейчас! Я сделаю все, что вам будет угодно! Только скажите, чего бы вы хотели!

Господин. Хорошо, но только позднее. Сейчас я хочу посмотреть, чем все закончилось у Якуба.

*Господин спускается с возвышения.*

Чертов сын. Якуб!

*Якуб выскакивает на возвышенную часть сцены и идет к Чертову сыну.*

Благодарю тебя. Ты – мой лучший друг. *(Обнимает Якуба.)* А теперь обними Жюстину. *(Якуб колеблется.)* Ну же, не стесняйся! При мне ты можешь ее обнять! Я тебе приказываю! *(Якуб обнимает Жюстину.)* Мы втроем будем самыми лучшими друзьями до самой смерти... На необитаемом острове... Ты в самом деле бы к ней не притронулся? Даже на необитаемом острове?

Якуб. К жене моего друга? Ты с ума сошел?

Чертов сын. Ты – самый преданный друг.

Господин. Какой прохвост! *(Якуб, улыбаясь, поворачивается к Господину.)* Однако мой рассказ еще не окончен.

Якуб. Вы не удовлетворились простыми рогами?

Чертов сын *(счастливо)*. Преданнейшая женщина... преданнейший друг. Я счастлив как король!

*Чертов сын уводит со сцены Жюстину. Сент-Уэн на некоторое время еще задерживается, но потом уходит вслед за ними.*

Явление 6

Господин. У моей истории было продолжение. А потом ужасный конец. Самый скверный конец, который может быть у человеческой истории...

Якуб. А какой самый скверный конец может быть у человеческой истории?

Господин. А ты подумай.

Якуб. Я думаю... Какой самый скверный конец может быть у человеческой истории... Но мой рассказ тоже еще не окончен. Я лишился невинности и обрел преданнейшего друга. На радостях я надрался. Отец меня выпорол, мимо проходил полк, я нанялся в рекруты, попал в сражение, получил пулю в колено, меня положили на телегу, телега остановилась перед домом, на его порог вышла женщина...

Господин. Об этом ты уже рассказывал.

Якуб. Вы снова будете меня перебивать?

Господин. Продолжай.

Якуб. И не подумаю. Я не выношу, когда мне постоянно мешают.

Господин *(тоже обидевшись)*. Тем лучше. Молча, мы сделаем хотя бы несколько километров... Перед нами еще длинный путь... Черт побери, куда подевались наши лошади?

Якуб. Вы забываете, господин, что вы на сцене. Откуда здесь взяться лошадям?

Господин. Из-за какого-то дурацкого спектакля я должен ходить пешком. А ведь тот господин, который нас выдумал, предписал нам лошадей.

Якуб. Случаются накладки, когда слишком много господ создают одного человека.

Господин. Я часто думаю о том, как мы написаны, Якуб. Хорошо ли мы, вообще, написаны?

Якуб. Где, господин? Там наверху?

Господин. Там наверху было написано, что нас двоих напишет кто-то здесь внизу, и я думаю о том, как, собственно, этот кто-то внизу нас написал? Был ли у него, вообще, талант?

Якуб. Если бы у него не было таланта, то, наверное, он бы не писал.

Господин. Что-что?

Якуб. Я говорю, что если бы у него не было таланта, то он бы не писал.

Господин *(расхохотавшись)*. Твои слова доказывают, что ты всего-навсего слуга. Ты и правда думаешь, что у тех, кто пишет, есть талант? А как быть с молодым поэтом, который однажды посетил нашего с тобой господина?

Якуб. Я не знаю ни о каком молодом поэте.

Господин. Ты, я вижу, ничего не знаешь о нашем господине. Ты очень необразованный слуга.

*На сцене появляется Трактирщица, подходит к Якубу и Господину, кланяется им.*

Трактирщица. Добро пожаловать, господа.

Господин. Куда нам пожаловать, милостивая госпожа?

Трактирщица. В трактир «Большой олень».

Господин. Я никогда не слышал этого названия.

Трактирщица *(за сцену)*. Принесите стол! И стулья!

*На сцену выбегают два мальчика-официанта со столом и стульями, ставят их перед Якубом и Господином. Якуб и Господин усаживаются.*

Трактирщица. Было написано, что по дороге вы остановитесь в нашем трактире, поужинаете, выпьете, переспите ночь и выслушаете трактирщицу, которая на всю округу прославилась своей неуемной болтливостью...

Господин. Как будто мне мало болтовни своего слуги.

Трактирщица. Что будете заказывать, господа?

Господин *(одобрительно взглядывает на Трактирщицу)*. Над этим следует подумать.

Трактирщица. Вам не нужно думать, потому как было написано, что вы закажете жареную утку, картофель и бутылку вина...

*Уходит.*

Якуб. Господин, вы хотели мне что-то рассказать о молодом поэте.

Господин *(очарованный Трактирщицей, смотрит в ту сторону, где она скрылась)*. Поэте?

Якуб. О том молодом поэте, который пришел к нашему господину.

Господин. Ах, да! Однажды к господину, к тому, что нас создал, пришел молодой поэт. Поэты часто ему надоедали. Молодые поэты всегда и везде в избытке. Каждый год их появляется около четырехсот тысяч. И это только во Франции. Что уж говорить о менее развитых странах!

Якуб. Куда же их девают? Душат, усыпляют, топят?

Господин. Такое бывало. В старые добрые времена в Спарте. Там, как только рождался поэт, его сразу сбрасывали со скалы в море. А в нашем гуманном восемнадцатом веке всем разрешено жить до самой смерти.

Трактирщица *(приносит бутылку вина, разливает ее)*. Нравится?

Господин *(отпивая)*. Превосходное! Оставьте нам бутылку.

*Трактирщица уходит.*

Господин. Так вот, однажды является к нашему господину молодой поэт и достает из кармана лист бумаги. «Ах, как вы меня удивили, - говорит наш господин, - стихи, ну надо же!» - «Да, это стихи, мэтр, мои стихи, - отвечает поэт. - Будьте добры, скажите мне честно, чего они стоят, только скажите чистую правду». – «А вы не боитесь правды?» - спрашивает наш господин. «Нет», - дрожащим голосом отвечает поэт. Тогда наш господин ему говорит: «Друг мой, стихи ваши – совершенное дерьмо, и я уверен, из-под вашего пера никогда не выйдет ничего более ценного». - «Это печально, - говорит молодой поэт, - значит, мне всю жизнь придется писать плохие стихи». А наш господин говорит: «Предупреждаю вас, молодой поэт! Никто – ни боги, ни люди, ни лавки – никогда не прощали поэтам посредственности!» А поэт на это: «Я знаю, мэтр, но я ничего не могу с собой поделать. Это – позыв».

Якуб. Это – что?

Господин. Позыв. «У меня ужасно сильные позывы писать плохие стихи». – «Я вас предупредил!» - повторяет наш господин, и тогда молодой поэт говорит: «Я знаю, мэтр, что вы – великий Дидро, а я – плохой поэт, но нас, плохих поэтов больше, и мы всегда сможем перекричать вас! Да все человечество – сплошь одни плохие поэты! И публика – по духу, вкусу, убеждениям – состоит из плохих поэтов! Неужели вы думаете, что плохие поэты будут оскорблять плохих поэтов? Ведь идеалом плохих поэтов, которые суть человечество, несомненно, являются плохие стихи! А вдруг я стану великим и признанным поэтом именно благодаря тому, что пишу плохие стихи?

Якуб. Это сказал нашему господину молодой плохой поэт?

Господин. Слово в слово.

Якуб. Его речь не лишена убедительности.

Господин. Не лишена. В связи с этим мне пришла в голову кощунственная мысль.

Якуб. Я знаю, какая.

Господин. Знаешь?

Якуб. Знаю.

Господин. Ну так скажи.

Якуб. Не скажу. Она пришла в вашу голову, а не в мою.

Господин. В твою тоже, не ври.

Якуб. В мою тоже, но позднее, чем в вашу.

Господин. Так что же мне пришло в голову? Ну-ка!

Якуб. Вы подумали, что, возможно, наш общий господин тоже был плохим поэтом.

Господин. А кто может доказать, что он им не был?

Якуб. Вы полагаете, мы были бы лучше, если бы нас написал кто-то другой?

Господин *(задумчиво)*. Да, от этого многое зависит. Если бы нас написал по-настоящему великий писатель, какой-нибудь гений, то да.

Якуб *(помолчав, грустно)*. Вы понимаете, что это грустно?

Господин. Что грустно?

Якуб. Что вы такого плохого мнения о своем создателе.

Господин *(взглянув на Якуба)*. Я сужу создателя по его творению.

Якуб. Нам бы следовало любить господина, который нас написал. Нам же было бы лучше, если бы мы любили его. Жилось бы спокойнее и увереннее. А вы вот желаете другого создателя. Вы и правда кощунствуете, господин...

Трактирщица *(приносит блюда на подносе)*. Несу вам уточку, господа... А после ужина я буду рассказывать вам историю госпожи де ла Помере.

Якуб *(протестуя)*. После ужина я буду рассказывать, как я влюбился!

Трактирщица. Ваш господин решит, кто будет рассказывать первый.

Господин. Не я! Это было решено там наверху.

Трактирщица. Наверху было решено, что рассказывать буду я.

*Занавес*

Действие II

Явление 1

*На сцене ничего не изменилось; она абсолютна пуста, только впереди стоит стол, за которым Якуб и Господин заканчивают ужинать.*

Якуб. Все началось с того, что я лишился невинности. Потом я надрался, отец меня выпорол, в это время мимо шел полк...

*Входит Трактирщица.*

Трактирщица. Понравился вам ужин?

Господин. Великолепный!

Якуб. Первый класс!

Трактирщица. Еще бутылочку?

Господин. Разумеется!

Трактирщица *(кричит за кулисы)*. Еще бутылку!.. *(Обращается к обоим.)* Я обещала господам после ужина рассказать историю госпожи де ла Помере...

Якуб. Трактирщица! Черт побери! Я как раз рассказываю о том, как я влюбился!

Трактирщица. Мужчина легко влюбляется, а затем также легко оставляет возлюбленную. Это мы знаем. Поэтому сейчас вы послушаете кое-что о том, как такие герои бывают наказаны.

Якуб. Вы ужасно болтливы, трактирщица. У вас не рот а мoшна, набитая словами, и вы только и ждете момента вытряхнуть ее на кого-нибудь.

Трактирщица. У вас невоспитанный слуга, господин. Он думает, что бог весть какой остроумный, и перебивает даму.

Господин *(предупреждающе)*. Якуб, прошу вас...

Трактирщица. Итак, был один маркиз по имени Дезарси. Был он страшный юбочник, господа, и вообще человек потрясающего обаяния. Однако он не уважал женщин.

Якуб. Вполне справедливо.

Трактирщица. Вы меня перебиваете, господин Якуб!

Якуб. Госпожа трактирщица «Большого оленя», я с вами не разговариваю!

Трактирщица. Так вот, маркизу Дезарси приглянулась маркиза де ла Помере. Это была благонравная, богатая и гордая вдова. Маркизу понадобилось употребить все усилия и потратить много времени, чтобы маркиза сдалась и осчастливила его. Но прошло несколько лет, и маркиз заскучал. Вы знаете, господа, как это бывает. Сначала он предложил ей проводить больше времени в обществе. Потом он пожелал, чтобы она чаще устраивала вечера и звала гостей. Затем перестал приходить, даже когда она их приглашала. Каждый раз у него находились неотложные дела. Если же он все-таки являлся, то, обронив несколько слов, разваливался на диване, брал какую-нибудь книжку, потом через мгновение ее отбрасывал, забавлялся с ее псом, и засыпал в ее присутствии. Госпожа де ла Помере все еще любила его и ужасно мучилась! Но это была гордая женщина, и поэтому однажды она рассердилась и поклялaсь, что положит этому конец!

Явление 2

*С последними словами Трактирщицы на возвышении появляется маркиз; он приносит стул и разваливается на нем с безразличным видом.*

Трактирщица *(Маркизу)*. Друг мой...

Голос за сценой. Госпожа трактирщица!

Трактирщица *(за сцену)*. Что еще?

Голос за сценой. Ключ от кладовки!

Трактирщица. Висит на крючке!.. *(Маркизу.)* Друг мой, вы погружены в размышления...

*Поднимается на возвышение и подходит к Маркизу.*

Маркиз. Вы тоже погружены, маркиза...

Трактирщица. Вы правы. Я погружена в печальные мысли.

Маркиз. Что случилось, маркиза?

Трактирщица. Ничего.

Маркиз *(зевая)*. Это не правда. Скажите мне. Быть может, это хотя бы развеет нашу скуку.

Трактирщица. Вы скучаете?

Маркиз. Конечно, нет!.. Но бывают дни...

Трактирщица. Когда мы скучаем вдвоем...

Маркиз. О нет! Вы ошибаетесь, моя дорогая... Но бывают дни... Бог знает, из-за чего это...

Трактирщица. Милый мой, я уже давно хочу вам кое-что сказать. Но боюсь, что мои слова огорчат вас.

Маркиз. Разве вы можете меня огорчить?

Трактирщица. Небо знает, что я в этом не виновата.

Голос за сценой. Госпожа трактирщица!

Трактирщица. Ведь я запретила вам то и дело звать меня. Позовите моего старика!

Маркиз. Он ушел!

Трактирщица. Дьявол, так что вам нужно?

Голос. Пришел торговец сеном.

Трактирщица. Заплати ему и отошли прочь... *(Маркизу.)* Да, маркиз, я не виновата, и тем сильнее это меня мучает. По ночам я спрашиваю себя: «Разве маркиз уже не достоин моей любви? Разве я могу хоть в чем-то его упрекнуть? Может быть, он не верен мне? Нет, нет и нет. Почему же мое сердце изменилось, а его осталось прежним? Я не чувствую беспокойства, если он долгое время не посещает меня. Не чувствую и того сладкого волнения, когда он входит ко мне...»

Маркиз *(радостно)*. Это правда?!

Трактирщица *(закрыв глаза руками)*. О, маркиз, пощадите, не упрекайте меня. Или нет, не щадите, я заслуживаю ваших упреков... Но разве мне следовало скрывать это от вас?! Изменилась я, а не вы. Я глубоко уважаю вас. Но я не могу лгать себе. Любовь ушла из моего сердца. Это открытие ужасно, но я ничего не могу с этим поделать.

Маркиз *(радостно бросаясь к ее ногам)*. Вы прекрасны, вы самая прекрасная женщина в мире! О, как я рад! Я посрамлен вашей искренностью. Вы стоите настолько выше меня! Я так мелок по сравнению с вами! Ведь истории вашего сердца и моего - похожи как две капли воды. Только я не осмеливался вам в этом признаться.

Трактирщица. Это действительно так?

Маркиз. Слово в слово. И мы можем поздравить друг друга с тем, что это преходящее и обманчивое чувство покинуло нас одновременно.

Трактирщица. В самом деле. Какое бы было несчастье, если бы я продолжала любить вас, после того, как вы меня разлюбили.

Маркиз. Вы никогда еще не казались мне так великолепны, как сейчас. Если бы опыт не научил меня некоторой осторожности, я бы сказал, что люблю вас больше, чем когда-либо.

Трактирщица. Что же нам теперь делать, маркиз?

Маркиз. Мы никогда не изменяли и не лгали друг другу. Вы имеете полное право на мое уважение, да и я, надеюсь, что не лишился вашего. Мы можем стать отличными друзьями. Я буду вашим нежным поверенным, а вы моим. Мы будем советоваться друг с другом, мы будем помогать друг другу в любовных интригах. И кто знает, чем это может закончиться...

Якуб. Этого не знает никто.

Маркиз. ... может быть...

Голос за сценой. Жена!

Трактирщица *(раздраженно за сцену)*. Что еще?

Голос за сценой. Ничего.

Трактирщица *(Якубу и Господину)*. Когда в этом кабаке все утихомириваются, старик зовет меня к себе. Он оборвал нить моего рассказа, но я еще вернусь, господа!.. Старый недотепa... *(Спускается с возвышения.)* Вы должны посочувствовать мне, господа...

Явление 3

Господин. Я охотно вам посочувствую, госпожа трактирщица. *(Шлепает ее по заднице.)* Но в то же время я должен и похвалить вас, вы превосходная рассказчица. У меня промелькнула забавная мысль. Что бы было, если бы вы вышли замуж не за своего старика, которого вы только что назвали недотепой, а за моего Якуба. Я хочу сказать: что бы сделал муж, который неумолчно болтает, с женой, которая не закрывает рта.

Якуб. Он поступил бы тaкже, как поступили со мной, когда я жил у дедушки с бабушкой. Суровая была у них жизнь. Вставали, одевались, работали, обедали, потом снова работали, вечером бабушка шила, дедушка читал Библию, и за целый день никто из них не проронил ни слова.

Господин. А что делал ты?

Якуб. Бегал по дому с кляпом во рту!

Трактирщица. С кляпом?!

Якуб. Дедушка любил тишину. Поэтому первые двенадцать лет своей жизни я прожил с кляпом...

Трактирщица *(за сцену)*. Янек!

Голос за сценой. Чего?

Трактирщица. Две бутылки! Да не те, которые для постояльцев! Из тех, что в сене за бочками!

Голос. Понял!

Трактирщица. Господин Якуб, я изменила свое мнение о вас. Ваша история тронула меня. Я представила, как вы стоите с кляпом во рту, и как ужасно вам хочется разговаривать, и в этот момент я почувствовала огромную любовь к вам. Мы должны помириться с вами.

*Якуб и Трактирщица обнимаются. Янек входит на сцену с двумя бутылками, ставит их на стол, открывает и разливает содержимое в три бокалa.*

Трактирщица. Господа, уверяю вас, вы еще никогда не пили такого прекрасного вина!

Якуб. Госпожа трактирщица, вы должны были быть дьявольски привлекательной женщиной.

Хозяин. Грубиян! Госпожа трактирщица и сейчас дьявольски привлекательна.

Трактирщица. Сейчас я уже не та, какой была. Если б вы видели меня раньше! Ну да ладно. Вернемся к госпоже де ла Помере...

Якуб *(поднимает бокал)*. Но сначала выпьем за здоровье всех голов, которые вы вскружили!

Трактирщица. С удовольствием. *(Все чокаются и пьют.)* Но вернемся к госпоже де ла Помере.

Якуб. Но перед этим выпьем за здоровье господина маркиза, потому что я боюсь за него.

Трактирщица. И правильно делаете.

*Все снова чокаются и пьют.*

Явление 4

*С последними словами Трактирщицы на возвышении появляются Мать и Дочь.*

Трактирщица. Вы можете себе представить, как была взбешена маркиза? Она сообщает любовнику, что не любит его, а он прыгает от радости! Но это была гордая женщина, господа! *(Поворачивается к Матери и Дочери.)* Она нашла этих двух женщин. Она давно их знала. Мать и дочь. В Париж их привела тяжба о наследстве, которую они, однако, проиграли, были разорены, и мать была довольна, когда ей удалось открыть небольшой игорный дом.

Мать *(с возвышения)*. А что нам оставалось? Я делала все, чтобы дочь взяли в оперу. Но разве я виновата, что у этой дуры нет голоса!

Трактирщица. Игорный дом посещали господа, играли, ужинали, и кто-нибудь из них обязательно оставался на ночь, которую и проводил с дочерью или с матерью. Вобщем, эти женщины стали...

Якуб. Да, стали. Но все равно, давайте выпьем за их здоровье, они, кажется, довольно миловидны.

*Якуб поднимает бокал, Господин и Трактирщица чокаются с ним, все пьют.*

Мать *(обращаясь к Трактирщице)*. Я буду искренна с вами, маркиза. Положение наше весьма щекотливое, а занятие – небезопасное.

Трактирщица *(поднимается к ним на возвышение)*. Вы не слишком... этой своей профессией... не слишком сильно прославились?

Мать. К счастью, мне кажется, нет. Наш... игорный дом... находится в Гамбургской улице, это далеко, в предместье...

Трактирщица. Я полагаю, вы не очень привязаны к своей профессии. Наверное, вы даже будете рады, если я сделаю что-то, что изменит вашу судьбу к лучшему.

Мать *(с благодарностью)*. О госпожа маркиза!

Трактирщица. Но вы должны будете точно следовать моим указаниям.

Мать. Положитесь на нас.

Трактирщица. Возвращайтесь домой. Продайте все, что может хоть как-то напомнить о вашем прошлом занятии.

Якуб *(поднимая бокал)*. За здоровье мадемуазель. Она, кажется, грустит из-за того, что каждую ночь обязана принимать нового господина!

*Якуб чокается с Господином, оба пьют.*

Трактирщица *(обращается к Якубу с возвышения)*. Не насмехайтесь. Вы понятия не имеете, как иногда тянет блевать от этого. *(Женщинам.)* Для вас я сниму небольшую квартиру. Там будут только самые необходимые вещи. Жизнь ваша должна стать образцом скромности. Из дома вы будете выходить только в церковь. Появляться всегда вдвоем и никогда по отдельности. Вы выучите религиозный жаргончик ханжей. Сама же я посещать вас не буду. Я не достойна... общения с такими святыми женщинами... Можете идти!

*Женщины уходят.*

Господин. От этой женщины веет ужасом.

Трактирщица *(обращаясь с возвышения к Господину)*. О, вы еще не знаете ее!

Явление 5

*Из-за кулис со стороны, противоположной той, в которой скрылись женщины, появляется Маркиз. Он подходит к Трактирщице и осторожно прикасается к ее руке. Трактирщица с удивлением взглядывает на него.*

Трактирщица. Ах, маркиз! Как я рада вас видеть! Как ваши приключения? Как девочки?

*Маркиз берет Трактирщицу под руку, они медленно прогуливаются по возвышению; Маркиз наклоняется к Трактирщице и что-то шепчет в ответ на ее вопросы.*

Господин. Якуб, ты посмотри! Он и вправду рассказывает ей о своих интригах! Какой похабник! К тому же, это весьма неосмотрительно!

Трактирщица. Я восхищена вами. *(Маркиз снова ей что-то шепчет.)* Вы продолжаете пользоваться большим успехом у женщин!

Маркиз. Неужели вам нечего мне рассказать? *(Трактирщица отрицательно качает головой.)* А маленький граф, этот сморчок, карлик, что так настойчиво добивался вас...

Трактирщица. Я уже давно не приглашала его.

Маркиз. Ай-яй-яй! Отчего же карлик в изгнании?

Трактирщица. Он никогда мне не нравился.

Маркиз. Неужели он вам не нравился? Ведь это самый очаровательный карлик из карликов! Признайтесь, вы все еще меня любите!

Трактирщица. Я не говорю нет...

Маркиз. Может быть вы полагаете, что я могу вернуться к вам, и на этот случай хотите сохранить все преимущества добродетели?

Трактирщица. Вы боитесь?

Маркиз. Вы опасная женщина!

*Маркиз с Трактирщицей как на променаде описывают полукруг по возвышенной части сцены; затем на возвышении появляется другая пара – Мать и Дочь – они идут навстречу Маркизу с Трактирщицей.*

Трактирщица *(удивленно)*. Боже мой, не может быть! *(Оставляет Маркиза и спешит к женщинам.)* Неужели это вы?

Мать. Да, это я...

Трактирщица. Как ваши дела? Чем вы занимаетесь? Мы не виделись целую вечность!

Мать. Вы знаете о нашем несчастье. Живем мы скромно, вдали от общества.

Трактирщица. Я понимаю ваше пренебрежение к обществу, но позабыть о моей дружбе к вам...

Дочь. Милостивая госпожа, я несколько раз напоминала о вас матушке, но она мне всегда отвечала так: «Где уж госпоже де ла Помере помнить о нас».

Трактирщица. Какая несправедливость! Я очень рада, что мы встретились. Это мой друг, маркиз Дезарси. Его присутствие нам не помешает. Ах, как выросла мадемуазель!

*Далее они прогуливаются вчетвером.*

Господин. Послушай, Якуб, мне определенно нравится наша трактирщица. Готов поспорить, что она не родилась в трактире. Она совсем другой крови. Уж я в этом знаю толк.

Трактирщица. Мадемуазель сделалась настоящей красавицей!

Господин. Баба с воспитанием. Точно говорю.

Маркиз *(обращаясь к Матери с Дочерью)*. Побудьте еще немного! Не уходите!

Мать *(испуганно)*. Что вы, мы опоздаем на мессу...

*Мать с Дочерью откланиваются и уходят.*

Маркиз. Боже мой, маркиза, кто эти женщины?

Трактирщица. Это самые счастливые существа, которых я знаю. Вы видели, как они спокойны? Как выдержанны? Мне кажется, это поистине мудрый выбор - жить в уединении.

Маркиз. Маркиза, я не прощу себе, если наш разрыв в самом деле приведет вас к таким печальным заключениям.

Трактирщица. Вам скорее понравится, если открою двери маленькому графу?

Маркиз. Карлику? Конечно.

Трактирщица. Вы бы посоветовали мне сделать это?

Маркиз. Без колебаний.

Трактирщица *(спускаясь с возвышения, обращается к Якубу и Господину)*. Вы слышали его.

*Трактирщица берет со стола свой бокал и пьет. Потом она садится на краю возвышения, Маркиз подсаживается к ней. Трактирщица продолжает.*

Рядом с ней я понимаю, как я постарела. Когда я в первый раз увидела ее, она бегала еще с открытыми коленками.

Маркиз. Вы говорите о дочери этой дамы?

Трактирщица. Да. Сегодня я казалась самой себе увядшей розой рядом с расцветающей. Вы обратили на нее внимание?

Маркиз. Разумеется.

Трактирщица. Что о ней скажете?

Маркиз. Как с полотна Рафаэля.

Трактирщица. Какой взгляд.

Маркиз. Какой голос.

Трактирщица. Какая кожа.

Маркиз. Какая походка.

Трактирщица. Какая улыбка.

Якуб. Черт подери, маркиза, если вы будете продолжать, вам не выпутаться из этого!

Трактирщица *(Якубу)*. Разумеется, что он не выпутается! *(Встает, берет бокал и пьет.)*

Маркиз. Какая фигура!

*Маркиз со вздохом поднимается и, снова описывая полукруг по возвышенной части сцены, отходит в дальнюю ее часть.*

Трактирщица *(Якубу и Господину)*. Попался на крючок.

Якуб. Ваша маркиза – порядочная стерва, госпожа трактирщица.

Трактирщица. А маркиз? Как смел он разлюбить ее!

Якуб. Госпожа трактирщица, вам, как видно, не известна история о Ноже и Ножнах.

Господин. Ты мне ее никогда не рассказывал!

Явление 6

*Маркиз, снова описав полукруг по возвышению на сцене, возвращается к Трактирщице и умоляющим голосом обращается к ней.*

Маркиз. Не видели ли вы, маркиза, ваших друзей?

Трактирщица *(обращаясь к Господину и Якубу)*. Видите, как клюнул!

Маркиз. С вашей стороны это не хорошо... Они так бедны, а вы никогда не пригласите их даже на обед...

Трактирщица. Я их приглашала, но напрасно. Не удивляйтесь. Если пойдут слухи, что они бывают у меня, люди начнут говорить, мол госпожа де ла Помере покровительствует им, и они лишатся тех малых подаяний, на которые живут.

Маркиз. Что я слышу! Они живут подаянием?

Трактирщица. Да, из подаяний, поступающих в их приход.

Маркиз. Как вы могли допустить, чтобы ваши друзья жили подаянием!

Трактирщица. Ах, маркиз, мы с вами слишком суетны, нам не дано понять эти праведные души. Не от всякого они согласятся принять помощь, а только из чистых, незапятнанных рук.

Маркиз. Вы знаете, я едва поборол искушение навестить их.

Трактирщица. Своим посещением вы погубили бы их. Мадемуазель так красива – можете себе представить, какие бы ужасные пошли слухи?

Маркиз *(со вздохом)*. Это жестоко...

Трактирщица. Да, жестоко. Жестоко...

Маркиз. Вы насмехаетесь надо мной!

Трактирщица. Нет, скорее хочу уберечь вас от беды! Ибо вы, маркиз, стоите на пути к огромному несчастью! Не сравнивайте эту девушку с другими женщинами! Вам не удастся соблазнить ее!

*Удрученный Маркиз, огибая возвышение, отходит назад.*

Якуб. Какая сердитая эта маркиза.

Трактирщица. Вы чересчур снисходительны к мужчинам, господин Якуб. Неужели вы забыли, как госпожа де ла Помере любила маркиза! Она до сих пор по уши влюблена в него! Каждое слово маркиза разрывает ей сердце! Неужели вы не понимаете, то, что она готовит, станет адом для них обоих?

*Маркиз, снова описав полукруг по возвышению, возвращается к Трактирщице. Трактирщица оглядывает его с ног до головы.*

Трактирщица. Боже мой, маркиз, что за вид!

Маркиз *(лихорадочно ходит по сцене)*. Я одержим ею. Я больше этого не вынесу. Я не могу спать, не могу есть. Я две недели пил как бочка, потом две недели был набожен как святой отец, только для того, чтобы увидеть ее в церкви... Маркиза, устройте мне возможность видеть ее... *(Трактирщица вздыхает.)* Мы же с вами друзья!

Трактирщица. Я бы с радостью помогла вам, маркиз, но это действительно очень сложно. Я могу навлечь на себя подозрение в сговоре с вами...

Маркиз. Прошу вас!

Трактирщица *(передразнивая его)*. Прошу вас!.. Какое мне, собственно, дело до ваших любовных похождений! Почему я должна из-за них осложнять себе жизнь? Выпутывайтесь как хотите, вы сами все запутали.

Маркиз. Умоляю, маркиза. Если вы покинете меня, мне конец. Если вы не хотите помочь мне, то подумайте о них! Я сошел с ума! Я способен на все, я проникну к ним в дом, и Бог знает, что натворю!

Трактирщица. Будь по вашему... Дайте мне время все обдумать... и подготовить...

*В задней части сцены появляются слуги. Они приносят стол, вокруг него расставляют стулья. Маркиз удаляется...*

Явление 7

Трактирщица *(сзади на сцену выходят Дочь и Мать, Трактирщица обращается к ним)*. Проходите, проходите. Вы сядете за стол вместе со мной, будем есть.

*Все трое усаживаются за стол в задней части сцены. – Таким образом, на сцене теперь два стола: один внизу, там, где находятся Якуб и Господин, второй на возвышении.*

Когда придет маркиз, мы будем ужасно удивлены. Только ничего не перепутайте.

Якуб *(кричит Трактирщице)*. Госпожа трактирщица! Эта дама слишком кровожадна!

Трактирщица *(стоя у стола на возвышении, обращается вниз, к Якубу)*. А маркиз, господин Якуб? Он, что ли, ангел?

Якуб. А с какой стати ему быть ангелом? Или, по вашему, у человека нет другого выбора – или чудовище или ангел? Знай вы сказку о Ноже и Ножнах, вы бы лучше разбирались в этом.

*На возвышении появляется Маркиз, подходит к столу, дамы изображают удивление.*

Маркиз. Простите, мне кажется, я помешал вам!..

Трактирщица *(тоже удивлена)*. Это правда... мы не ожидали, что вы придете, маркиз...

Господин. Комедиантки!

Трактирщица. Но раз уж вы пришли, садитесь с нами...

*Маркиз целует дамам руки, затем садится...*

Якуб. Эта игра выглядит неинтересно. Расскажу-ка я вам тем временем сказку о Ноже и Ножнах.

Маркиз *(вступает в разговор с дамами)*. Я полностью согласен с вами, милые дамы. Что такое наши удовольствия? Только пыль и дым. Вы знаете, кем я больше всего восхищаюсь?

Якуб *(своему Господину, который заинтересовался словами Маркиза)*. Не слушайте его, господин!

Маркиз. Не знаете, милые дамы? Святым Симeоном Столпником. Это мой покровитель.

Якуб. Сказка о Ноже и Ножнах – это наука всех наук, основа всех учений.

Маркиз. Вы только представьте себе, милые дамы! Святой Симеон провел сорок лет своей жизни на столбе высотой сорок метров, моля Бога, чтобы тот дал ему силы простоять сорок лет на столбе сорок метров...

Якуб. Не слушайте его, господин!

Маркиз. ... и мог там молиться Богу, чтобы тот дал ему силы, и он простоял сорок лет на столбе высотой сорок метров...

Якуб. Послушайте же меня! *(Господин наконец поворачивается к Якубу.)* Однажды Нож и Ножны страшно повздорили. Нож говорит: «Ножны, дорогая, вы просто уличная девка; каждый день новый нож находит у вас убежище». А Ножны отвечают Ножу на это: «Вы негодяй, дорогой Нож! Каждый день вы меняете ножны!»

Маркиз. Вы только представьте себе это, милые дамы. Сорок лет жизни на столбе высотой сорок метров.

Якуб. Этот спор происходил за столом. И тот, кто сидел между ними, сказал: «Дорогие Ножны и Нож! Вы правильно делаете, что меняете ножи и ножны, и допустили страшную ошибку, обещая друг другу не изменять. Черт подери, Нож, разве вы не знаете, что Господь сотворил вас, чтобы вы побывали во многих ножнах?»

Дочь. А этот столб на самом деле был высотой сорок метров?

Якуб. И разве вы, Ножны, не знаете, что были сотворены для многих ножей?

*Господин, переставший интересоваться Маркизом и слушавший Якуба, громко смеется.*

Маркиз *(с любовной истомой)*. Да, дитя мое, сорок метров.

Дочь. А голова у святого Симеона не кружилась?

Маркиз. Нет. У него голова не кружилась. И знаете, почему, дитя мое?

Дочь. Не знаю.

Маркиз. Потому что он со своего столба никогда не смотрел вниз. Его глаза были непрерывно обращены к Богу, наверх. У того, кто смотрит наверх, никогда не будет кружиться голова.

Все дамы вместе *(с удивлением)*. Да! Это верно!

Господин. Якуб!

Якуб. Да.

Маркиз *(прощается с дамами)*. Было честью для меня...

*Уходит.*

Господин *(с явным удовольствием)*. Твоя сказка безнравственна, Якуб, поэтому я ее не принимаю, отзываю и делаю, таким образом, недействительной.

Якуб. Но она вам понравилась!

Господин. Не в этом дело. Кому бы она не понравилась. Разумеется, она мне понравилась.

*Слуги уносят с возвышения стол и стулья. Якуб и Господин снова оборачиваются к возвышению, на котором вновь появившийся Маркиз приближается к Трактирщице.*

Явление 8

Трактирщица. Ну как, маркиз, есть ли другая женщина во Франции, которая бы сделала для вас то же, что и я?

Маркиз *(опускаясь пред ней на колени)*. Вы мой единственный друг...

Трактирщица. Оставим это. Что ваше сердце?

Маркиз. Или эта девушка будет моей, или я умру.

Трактирщица. Я постараюсь спасти вам жизнь.

Маркиз. Знаю, что вы рассердитесь, но все же я признаюсь вам. Я послал им письмо. И шкатулку с драгоценностями. Но они мне все вернули.

Трактирщица *(строго)*. Любовь портит вас, маркиз. Чем перед вами провинились эти прекрасные женщины, за что вы хотели их опозорить? Неужели вы рассчитываете купить невинность за горстку драгоценных камней?

Маркиз *(продолжая стоять на коленях)*. Простите меня.

Трактирщица. Я вас предупреждала. Но вы же не хотите слушаться.

Маркиз. Моя дорогая. Я хочу попытаться еще раз. Я отдам в их распоряжение оба дома – в городе и в деревне. Я разделю с ними все свое состояние.

Трактирщица. Как пожелаете... Но помните, что честь не продается. Я знаю этих женщин.

*Трактирщица покидает стоящего на коленях Маркиза. Мать появляется в противоположной стороне сцены, идет навстречу Трактирщице, затем также падает перед Трактирщицей на колени.*

Мать. Госпожа маркиза, разрешите нам принять предложение! Такое имущество! Такое состояние! Такое счастье!

Трактирщица *(стоящей на коленях Матери)*. Вы думаете, я все это делала для того, чтобы осчастливить вас?! Вы сейчас же напишите отказ на все предложения маркиза!

Якуб. Чего еще хочет эта женщина?!

Трактирщица *(Якубу)*. Чего хочет? Уж конечно, не благодетельствовать каким-то двум проходимкам. Что ей в них, господин Якуб?! *(Матери.)* Или вы послушаетесь меня, или я быстро отправлю вас назад в ваш бордель!

*Трактирщица отворачивается от Матери, оказываясь таким образом вновь лицом к коленопреклоненному Маркизу.*

Маркиз. Ах, друг мой, вы были правы. Они ото всего отказались. Я погиб. Что мне делать?.. Ах, маркиза, знаете, на что я решился? Я женюсь на ней.

Трактирщица *(с притворным удивлением)*. Друг мой, это серьезное решение. Мы должны все обдумать.

Маркиз. Обдумывать нечего. Несчастнее, чем сейчас, я уже не буду.

Трактирщица. Не торопитесь, маркиз. Теперь, когда решается ваша жизнь, мы не можем поступать опрометчиво... *(Делает вид, что размышляет вслух.)* Конечно, это целомудренные женщины, их нравы безупречны... Наверное, вы правы... Бедность не порок...

Маркиз. Прошу вас, навестите их. И сообщите им о моем намерении.

Трактирщица *(поворачивается лицом к Маркизу, протягивает ему руки; Маркиз поднимается с колен; они стоят друг напротив друга; маркиза улыбается)*. Хорошо. Обещаю вам это сделать.

Маркиз. Спасибо.

Трактирщица. Чего бы только я для вас не сделала.

Маркиз *(с видимым облегчением)*. А скажите мне, мой единственный настоящий друг, почему бы вам не выйти замуж?

Трактирщица. А за кого, маркиз?

Маркиз. За маленького графа.

Трактирщица. За карлика?

Маркиз. Он богат, остроумен...

Трактирщица. А кто мне поручится за его верность? Вы?

Маркиз. Ох, ну без супружеской верности вы проживете.

Трактирщица. Нет, нет, для меня это оскорбление. К тому же я мстительна.

Маркиз. В таком случае я помогу вам отомстить! Это будет забавно! Знаете что? Все вместе мы снимем какой-нибудь дворeц, и я уверен, из нас выйдет шикарный любовный квадрат.

Трактирщица. Да, это было бы забавно.

Маркиз. А если ваш карлик будет нам мешать, мы засунем его в какую-нибудь вазочку на вашем ночном столике.

Трактирщица. Ваше предложение мне очень нравится. И все-таки замуж я не выйду. Единственный мужчина, за которого я могла бы выйти...

Маркиз. Это я?

Трактирщица. Теперь я могу в этом признаться.

Маркиз. А почему вы не сказали мне об этом раньше?

Трактирщица. Как видно, я поступила правильно. Ваша избранница подходит вам гораздо лучше!..

*В глубине сцены появляется Дочь в белом платье, она медленно и торжественно идет по направлению к Маркизу.*

Маркиз *(увидев ее, как зачарованный идет ей навстречу)*. Маркиза, я до смерти буду вам благодарен...

*Маркиз и Дочь медленно приближаются друг к другу, обнимаются и в этом объятии застывают.*

Явление 9

*Трактирщица, не сводя глаз с обнявшихся Маркиза и Дочери, пятится к противоположному концу возвышения.*

Трактирщица *(кричит)*. Маркиз! *(Кажется, что до Маркиза слабо доходит звук голоса Трактирщицы, он не выпускает Дочь из объятий.)* Маркиз! *(Маркиз чуть поворачивает голову в сторону Трактирщицы.)* Вы довольны свадебной ночью?!

Якуб. Бог мой! Еще как!

Трактирщица. Я рада. А теперь слушайте. Вам принадлежала благородная женщина, которой вы не умели дорожить. Этой благородной женщиной была я. (*Якуб смеется.*) Я отомстила вам, женив вас на женщине, которую вы заслуживаете. Пойдите в гостиницу, что в Гамбургской улице, и спросите там, чем зарабатывала на хлеб ваша жена! Ваша жена и ваша теща!

*Трактирщица дьявольски смеется. Дочь бросается к ногам Маркиза.*

Маркиз. Бессовестная... бессовестная...

Дочь *(у ног Маркиза)*. Господин, бейте, топчите меня...

Маркиз. Уйдите, бессовестная...

Дочь. Делайте со мной, что хотите...

Трактирщица. Бегите, маркиз! Бегите на Гамбургскую улицу! И не забудьте приделать там памятную доску: «Здесь работала шлюхой маркиза Дезарси!»

*Трактирщица дьявольски смеется.*

Дочь *(лежит у ног Маркиза)*. Смилуйтесь, господин...

*Маркиз отталкивает Дочь ногой, Дочь хватается за ногу Маркиза, но тот уходит...*

Якуб. Но, трактирщица! Ведь на этом история не заканчивается!

Трактирщица. Как это! Посмейте добавить еще что-нибудь!

*Якуб выскакивает на возвышение и встает на место ушедшего Маркиза; Дочь хватает его за ногу...*

Дочь. Господин маркиз, ради Бога, разрешите мне хотя бы надеяться, что вы когда-нибудь сможете простить меня!

Якуб. Встаньте.

Дочь *(остается на полу, обхватив в его ноги)*. Делайте со мной, что хотите. Я подчинюсь любому приказу.

Якуб *(искренним, прочувствованным тоном)*. Я говорю вам, чтобы вы встали... *(Дочь не осмеливается встать.)* Многие честные девушки поддались разврату. Разве однажды не может случится обратное? *(С нежностью.)* К тому же я уверен, что окружавший разврат никогда не коснулся вас. Встаньте. Разве вы не слышите? Я простил вас. Даже в самые страшные минуты унижения я не переставал видеть в вас свою жену. Будьте целомудренны, будьте верны мне, будьте счастливы и сделайте все, чтобы был счастлив и я. Ничего другого я от вас не хочу. Встаньте, жена моя! Встаньте, госпожа Дезарси!

*Дочь встает, обнимает Якуба и как безумная целует его.*

Трактирщица *(кричит с другой стороны возвышения)*. Она шлюха, маркиз!

Якуб. Заткнитесь, госпожа де ла Помере! *(Дочери.)* Я простил вас. И знайте, что я ни о чем не жалею. Вон та госпожа *(показывает на Трактирщицу)* не отомстила мне, а оказала огромную услугу. Ведь вы моложе ее, красивее и в сто раз преданнее. Мы с вами уедем в деревню и проведем там несколько чудесных лет... *(Ведет Дочь по возвышению, затем оборачивается к Трактирщице.)* И скажу вам, госпожа трактирщица, у них все было чудесно. Потому что нет в этом мире ничего надежного, вещи меняют свой смысл так, как ветер дует. А ветер дует, и вы даже не замечаете этого. А ветер дует, и счастье обращается несчастьем, месть наградой, девушка легкого поведения преданной женой, с которой никто не может сравниться...

Явление 10

*В то время, как Якуб произносит последнюю реплику, Трактирщица спускается с возвышения и присаживается к столу, за которым сидит Господин. Господин обнимает Трактирщицу за талию, оба пьют вино...*

Господин. Якуб, мне не нравится твой финал этой истории! Дочь совсем не заслужила стать маркизой! Она мне ужасно напоминает Агату! Обе они – бесстыжие мошенницы.

Якуб. Господин, вы ошибаетесь!

Господин. Это я ошибаюсь?

Якуб. Сильно ошибаетесь!

Господин. Какой-то Якуб будет указывать мне, господину, ошибаюсь я или нет?

*Якуб оставляет Дочь и спрыгивает с возвышения вниз. Во время следующего диалога Дочь скрывается со сцены.*

Якуб. Я совсем не какой-то Якуб. Вспомните, вы даже называли меня своим другом.

Господин *(лаская Трактирщицу)*. Когда я захочу назвать тебя другом, будешь другом. А когда я назову тебя каким-то Якубом, будешь каким-то Якубом. Потому что там наверху - ты знаешь, где - там наверху, как говаривал твой капитан, там наверху написано, что я – твой господин. И я приказываю тебе сейчас же отозвать тот финал, который ты придумал. Он не нравится ни мне, ни госпоже де ла Помере, пред которой я преклоняюсь *(целует Трактирщицу)*, поскольку это – благородная дама с большой задницей...

Якуб. Вы, господин, действительно думаете, что Якуб смог бы когда-нибудь отозвать рассказанную им историю?

Господин. Если господину будет угодно, Якуб свою историю отзовет!

Якуб. И не подумаю, господин!

Господин *(не переставая ласкать Трактирщицу)*. Если Якуб будет перечить, господин отправит его спать в хлев к козам!

Якуб. Не пойду.

Господин *(целует Трактирщицу)*. Пойдешь.

Якуб. Не пойду.

Господин *(с воплем)*. Пойдешь!

Трактирщица. Господин, можете вы кое-что сделать для дамы, которую целуете?

Господин. Все, что даме будет угодно.

Трактирщица. Тогда перестаньте сердиться на своего слугу. Он действительно очень дерзок, но я думаю, что именно такой вам и нужен. Там наверху было написано, что существовать друг без друга вы не можете.

Господин *(Якубу)*. Ты слышал, слуга? Госпожа де ла Помере говорит, что я никогда от тебя не избавлюсь.

Якуб. Избавитесь, господин, потому как я иду спать в хлев к козам.

Господин *(встает)*. Ты никуда не пойдешь!

Якуб. Пойду!

Господин. Не пойдешь!

Якуб. Пойду!

*Медленно отходит.*

Господин. Якуб! *(Якуб медленно, очень медленно удаляется.)* Якуб! *(Якуб удаляется...)* Миленький! *(Господин бежит за Якубом, хватает его за руку.)* Ладно тебе, ты же слышал. Что я без тебя буду делать?

Якуб. Хорошо. Но чтобы избежать новых споров, нам следует раз и навсегда договориться о правилах.

Господин. Я – за!

Якуб. Значит так: поскольку там наверху написано, что я для вас незаменим, я буду злоупотреблять этим при каждом удобном случае.

Господин. Там наверху этого не написано!

Якуб. Это было предначертано в тот самый миг, когда господин сотворил нас. Он решил, что у вас будет титул, а у меня сущность. Что вы будете отдавать приказания, но я буду определять, какие. Что у вас будет власть, а у меня влияние.

Господин. В таком случае, мы сейчас же поменяемся с тобой местами.

Якуб. Этим вы ничего не добьетесь. Потеряете титул, и не приобретете сущности. Лишитесь власти, и не добьетесь влияния. Останьтесь тем, кто вы есть, господин. Если вы будете хорошим и послушным господином, то проживете неплохо.

Трактирщица. Аминь. Уже давно за полночь, и там наверху написано, что мы много выпили и теперь пойдем спать...

*Занавес*

Действие III

Явление 1

*Сцена совершенно пуста, Господин и Якуб стоят в ее передней части.*

Господин. И вообще, куда делись наши лошади?

Якуб. Перестаньте вы с этими глупыми вопросами, господин.

Господин. Чепуха! Когда такое было, чтобы французский дворянин ходил по Франции пешком! Кто нас переписывал, Якуб?

Якуб. Какой-то болван, господин. Но раз уж он нас переписал, мы ничего не можем с этим поделать.

Господин. Пусть пропадут пропадом все переписчики. Да будут они посажены на кол и поджарены на медленном огне. Да будут кастрированы. Да отрежут им уши! У меня болят ноги!

Якуб. Господин, переписчиков обычно не жарят, все им верят.

Господин. Ты думаешь, поверят и тому, кто переписал нас? И никто не посмотрит в книжку, какие мы на самом деле?

Якуб. Многие вещи переписываются, господин, не только мы двое. Все, что когда-либо случилось на свете, было уже сто раз переписано, и никому даже в голову не пришло посмотреть, что произошло на самом деле. Люди уже столько раз были переписаны, что теперь даже не знают, кто они.

Господин. Ты пугаешь меня. Значит эти *(указывает в сторону зрителей)* в конце концов поверят, что у нас не было даже лошадей, и что мы по нашей истории прошли как какие-то пешеходы?

Якуб. Эти? Эти поверят и не в такую чепуху.

Господин. Ты сегодня что-то слишком десператный. Нам стоило еще немного побыть у «Большого оленя».

Якуб. Я не был против.

Господин. Все равно... Эта женщина родилась не в трактире. Точно тебе говорю.

Якуб. А где?

Господин. Не знаю. Но не в трактире. Потому что... как она говорит, как она держится, нет, научиться этому невозможно...

Якуб. Мне кажется, господин, что вы влюбились.

Господин *(пожимая плечами)*. Если так написано там наверху... *(Помолчав.)* Это мне напоминает, что ты все еще не закончил рассказ о том, как влюбился ты!

Якуб. Вы сами вчера отдали предпочтение истории госпожи де ла Помере.

Господин. Вчера я отдал предпочтение прекрасной женщине. Тебе никогда не понять, что такое бонтон. Но сейчас, когда мы вдвоем, я перед всеми отдаю предпочтение тебе.

Якуб. И я благодарю вас, господин. Слушайте. Когда я лишился невинности, я надрался. Когда я напился вдрызг, отец меня выпорол. Когда отец меня выпорол, я нанялся в рекруты...

Господин. Ты повторяешься, Якуб!

Якуб. Я? Повторяюсь? Господин, я не знаю ничего более позорного, чем повторять самого себя. Вам не стоило мне этого говорить. Клянусь, что до конца представления я не скажу больше ни слова.

Господин. Якуб, прошу тебя...

Якуб. Просите, правда просите?

Господин. Ну да.

Якуб. Ну ладно. На чем я остановился?

Господин. Отец тебя выпорол, ты нанялся в рекруты, потом попал в один домик, где тебя приютили, и где была очень красивая женщина с большой задницей... *(Запнувшись.)* Якуб... послушай, Якуб... Скажи мне честно... только совершенно честно, понимаешь... У этой женщины действительно была большая задница, или ты так говоришь, чтобы доставить мне удовольствие...

Якуб. Господин, ну зачем вам знать лишнее?

Господин *(меланхолично)*. Не было у нее такой большой задницы, ведь так?

Якуб *(нежно)*. Не спрашивайте об этом, господин. Вы же знаете, что я не хочу вам лгать.

Господин *(меланхолично)*. Значит ты мне солгал, Якуб.

Якуб. Не сердитесь на меня за это.

Господин *(тоскливо)*. Миленький мой, я не сержусь. Знаю, что ты солгал, любя меня.

Якуб. Да, господин. Я же знаю, как вам нравятся женщины с большой задницей.

Господин. Ты очень хороший. Ты хороший слуга. Слуги должны быть хорошими и говорить господам то, что господа желают слышать. Поэтому никакой лишней правды, Якуб.

Якуб. Не волнуйтесь, господин. Мне не по душе лишняя правда. Лишняя правда – это самая дурацкая вещь, которую я знаю.

Господин. Что ты имеешь в виду?

Якуб. Например, что мы все умрем. Или что наш мир прогнил. Как будто это не всем известно. Вы знаете людей, которые гордо поднимаются на сцену для того, чтобы крикнуть: «Наш мир прогнил!» Аплодисменты в зале, но Якубу это не интересно, Якуб об этом знал еще за двести, четыреста, восемьсот лет до них, и поэтому в то время, как они кричат: «Мир прогнил», - Якуб предпочитает для своего господина...

Господин. ... для своего прогнившего господина...

Якуб. ... для своего прогнившего господина выдумать несколько женщин с очень большими задницами, которые господин так любит...

Господин. Только я и тот наверху знаем, что ты самый лучший слуга из всех слуг, служивших когда-либо...

Якуб. Поэтому ни о чем не спрашивайте меня, не доискивайтесь правды, а слушайте: У нее была большая задница... подождите, а о ком я говорю?

Господин. О той в домушке, где тебя приютили.

Якуб. Ага. Я лежал там около недели, и лекари все это время так усиленно хлестали хозяйское вино, что мои благодетели желали побыстрее от меня отделаться. К счастью, один из лекарей жил и имел практику в замке неподалеку, его жена похлопотала за меня, и они взяли меня к себе.

Господин. Значит, с той красивой женщиной у тебя действительно ничего не было.

Якуб. Нет.

Господин. Очень жаль. Но ничего. А жена лекаря, которая ходатайствовала за тебя, какая она была?

Якуб. Блондинка.

Господин. Как Агата.

Якуб. Длинные ноги...

Господин. Как у Агаты. А задница?

Якуб. Вот такая, господин!

Господин. Совсем как Агата! *(Возмущенно.)* Ах, эта проклятая девка! Я бы поступил с ней совсем иначе, не так, как маркиз Дезарси со своей маленькой мошенницей! Совсем по-другому, чем Чертов сын с Жюстиной!

*Сент-Уэн некоторое время уже находится на возвышении и с интересом прислушивается к разговору между Якубом и Господином.*

Сент-Уэн. Почему же вы этого не сделали?

Якуб. Вы слышите, как он смеется над вами? Я с самого начала говорил, что он подлец, помните, господин, еще когда вы первый раз рассказывали о нем...

Господин. Допустим, но пока еще он не сделал ничего такого, что ты устроил своему другу Черту.

Якуб. И все-таки очевидно, что он подлец, а я – нет.

Господин *(в замешательстве)*. А ведь правда. Он, как и ты, спал с женщиной своего лучшего друга. И все же он подлец, а ты нет. Как так?

Якуб. Я не знаю. Но мне кажется, что в этом парадоксе скрыта глубинная тайна человеческого бытия.

Господин. Ну, разумеется! Я даже знаю, какая! То, что вас отличает, это не ваши поступки, а ваши души! Ты, когда наставил своему лучшему другу Черту рога, ты с горя надрался...

Якуб. Не хочу вас разочаровывать, но я надрался не от горя, а от радости.

Господин. Ты надрался не от горя?

Якуб. Это гнусно, господин, но это так.

Господин. Якуб, можешь сделать мне одно одолжение?

Якуб. Для вас – все, что угодно.

Господин. Давай условимся, что тогда ты надрался с горя.

Якуб. Как вам будет угодно, господин.

Господин. Мне так угодно.

Якуб. Пусть будет так, господин, я надрался с горя.

Господин. Благодарю тебя. Мне хочется, чтобы ты как можно сильнее отличался от этого мерзавца *(оборачивается к Сент-Уэну, который все еще стоит на возвышении)*, который, кстати, не удовольствовался тем, что наставил мне рога...

*Господин поднимается на возвышение.*

Явление 2

Сент-Уэн. Друг мой! Нам нужно подумать, как отомстить! Эта негодяйка провинилась перед нами обоими, и мы отомстим ей вместе!

Якуб. Да, я припоминаю, мы закончили на этом. Ну а вы, господин? Что вы ответили этому негодяю?

Господин *(поворачивается к Якубу, жалобно-патетическим голосом)*. Что я? Смотри на меня, Якуб, смотри на меня, мальчик мой, и оплакивай мою судьбу! *(Сент-Уэну.)* Послушайте, шевалье, вот что я решил. Если вы хотите, чтобы я забыл вашу измену, вам придется выполнить одно условие...

Якуб. Прекрасно, господин! Главное, не уступайте ему ни в чем!

Сент-Уэн. Я готов на все. Что вы хотите? Чтобы я прыгнул из окна? (*Господин улыбается и молчит.)* Повесился? *(Господин молчит.)* Утопился? *(Господин молчит.)* Вонзил себе в грудь этот нож? Да! Да! *(Распахивает рубашку, приставляет нож к груди.)*

Господин. Бросьте нож. (*Отнимает нож у Сент-Уэна.)* Пойдемте, для начала выпьем, а потом я открою вам мое страшное желание, и если вы не выполните его, я не прощу вам ваше предательство. *(Господин берет бутылку, оставшуюся, видимо, после предыдущих сцен.)* Скажите, Агата прелестна, не правда ли?

Сент-Уэн. Я бы очень хотел, чтобы вы обладали тем же знанием, что и я.

Якуб *(Сент-Уэну)*. У нее длинные ноги?

Сент-Уэн *(тихо, Якубу)*. Совсем нет.

Якуб. Но красивая большая задница?

Сент-Уэн *(тихо, Якубу)*. Расплюснутая.

Якуб *(Господину)*. А вы мечтатель, господин, но за это я люблю вас еще больше.

Господин *(Сент-Уэну)*. Вот мое условие. Мы выпьем вдвоем эту бутылочку, и ты расскажешь мне об Агате. Какова она в постели. Что говорит. Как это делает. Как дышит. Как это с ней. Будешь рассказывать, будем пить, а я буду себе это все представлять... *(Сент-Уэн молча смотрит на Господина.)* Так что, ты согласен? Скажи что-нибудь! *(Сент-Уэн молчит.)* В чем дело? Ты меня вообще слушаешь?

Сент-Уэн. Да.

Господин. Ты согласен?

Сент-Уэн. Ага.

Господин. Почему же ты не пьешь?

Сент-Уэн. Я смотрю на тебя.

Господин. Это я вижу.

Сент-Уэн. Мы с тобой одного роста. В темноте нас не отличить.

Господин. Что ты имеешь ввиду? И почему не начинаешь рассказ! Я хочу уже представить себе это! Черта с два, шевалье! Я больше не выдержу! Я должен это слышать!

Сент-Уэн. Вы, друг мой, просите, чтобы я рассказал вам об одной ночи с Агатой?

Господин. Ты не знаешь, что такое страсть! Да, я прошу тебя об этом! Или я хочу слишком многого?

Сент-Уэн. Напротив. Этого мало. Что ты скажешь, если я, вместо *рассказа* о ночи, дам тебе *саму ночь*?

Господин. Саму ночь? Мне?

Сент-Уэн *(достает два ключа)*. Маленький – от дома, большой – от комнаты Агаты. Я делаю это каждый вечер, друг мой, уже шесть месяцев. Я прогуливаюсь вдоль улицы, пока на окне не появится горшок с базиликом. Потом открываю дверь в дом, тихо ее закрываю, тихо поднимаюсь наверх, тихо открываю дверь в ее комнату. Рядом с ее комнатой есть уборная, там я разоблачаюсь. Ее комнатка уже открыта, и в темноте она ждет меня в своей постели.

Господин. И вы уступите свое место мне?

Сент-Уэн. С превеликим удовольствием. Но я хочу попросить вас о маленьком одолжении.

Господин. Говорите же!

Сент-Уэн. Можно?

Господин. Разумеется, ничто мне не доставит большего удовольствия, чем возможность сделать вам приятное.

Сент-Уэн. Вы самый лучший друг на свете.

Господин. Не хуже вас. Что же я могу для вас сделать?

Сент-Уэн. Мне бы хотелось, чтобы вы остались у нее до утра. А утром я бы пришел, как ни в чем не бывало, и застал бы вас!

Господин *(смущенно смеется)*. Чудесно! Только не жестоко ли это?

Сент-Уэн. Да нет. Даже весело. Я бы разделся в уборной, и застал бы вас...

Господин. Голый! Хе-хе, какой вы распутник! Вы думаете, получится все это провернуть? У нас только одни ключи...

Сент-Уэн. В дом мы войдем вместе. Вместе разденемся в уборной, и вы пойдете к ней. Когда захотите, дадите знак – и я просто присоединюсь к вам!

Господин. Чудесно! Божественно!

Сент-Уэн. Вы согласны?

Господин. Разумеется! Только...

Сент-Уэн. Только?

Господин. Только понимаете... нет, нет, я совершенно согласен... Но, вы понимаете, первый раз, когда это будет в первый раз, я бы хотел лучше один... а в следующий раз мы могли бы...

Сент-Уэн. Я вижу, вы хотите отомстить за нас несколько раз.

Господин. Это сладкая месть...

Сент-Уэн. Сладкая. *(Указывает Господину назад, где лежит Агата. Господин как зачарованный приближается к ней, Агата протягивает к нему руки...)* Тише, осторожнее, все спят! *(Господин ложится к Агате, она его обнимает...)*

Якуб. Я рад за вас, господин, но боюсь, что это может плохо кончиться.

Сент-Уэн *(обращается с возвышения вниз к Якубу)*. Дорогой мой, по всем неписанным правилам слуга должен радоваться, когда его господина оставляют в дураках.

Якуб. Мой господин – добряк и слушается меня. Я не люблю, когда другие господа, не такие добрые как он, водят его за нос.

Сент-Уэн. Твой господин – дурак, и удел ведомого за нос – как раз для него.

Якуб. В некотором смысле мой господин, наверное, действительно глуп. Но я вижу в его глупости привлекательную мудрость, которая едва ли найдется в вашей хитрости.

Сент-Уэн. О слуга, любящий своего господина! Смотри же, как твой господин кончит в этой истории!

Якуб. Сейчас ему хорошо, и я рад за него!

Сент-Уэн. Подожди еще!

Якуб. Я говорю, что ему пока хорошо, и этого достаточно. Разве мы можем иметь что-то большее, чем моменты, когда нам «пока хорошо»?

Сент-Уэн. Он дорого заплатит за эту минуту счастья!

Якуб. А что, если ему в эту минуту так ужасно хорошо, что этого не перевесят и все неприятности, которые вы ему готовите?

Сент-Уэн. Заткнись, слуга! Если я действительно дал этому болвану больше счастья, чем неприятностей, я на самом деле всажу себе в грудь этот нож. *(Кричит вглубь сцены.)* Эй! Поторапливайтесь! Уже утро!

Явление 3

*Нарастают шум и крики. Толпа людей вбегает на сцену и обступает то место, где, обнявшись, лежат Господин и Агата. Кроме прочих здесь находятся Отец и Мать в ночных рубашках, а также полицейский Комиссар.*

Комиссар. Успокойтесь, дамы и господа. Происшедшее очевидно. Господин застигнут на месте преступления во время совершения оного. Но, насколько мне известно, это дворянин и порядочный человек. Я надеюсь, что он сам пожелает исправить содеянное, и дело не дойдет до принуждения именем закона.

Якуб. Боже мой, господин, вас уже поймали.

Отец Агаты *(силой удерживает Мать, пытающуюся ударить Дочь)*. Брось, все, что ни делается, все к лучшему...

Мать Агаты *(Господину)*. Ай-яй-яй, вы казались таким приличным человеком, кто бы мог подумать...

Комиссар. Пойдемте, господин.

Господин. Куда вы меня ведете?

Комиссар *(уводя Господина)*. В тюрьму.

Якуб *(пораженно)*. В тюрьму?

Господин *(Якубу)*. В тюрьму, миленький...

*Комиссар удаляется, люди вокруг возвышения тоже исчезают, Господин стоит один на возвышении, к нему подбегает Сент-Уэн.*

Сент-Уэн. Друг мой, это ужасно! Вы в тюрьме! Как такое могло случиться! Я был у Агаты, но там меня не желают слушать, потому что знают, что вы мой друг, и обвиняют меня во всех своих несчастьях. Агата чуть не выцарапала мне глаза, ее, конечно, можно понять...

Господин. Послушайте, ведь вы единственный, кто может помочь мне выпутаться из этой истории.

Сент-Уэн. Каким образом?

Господин. Достаточно рассказать о нашем уговоре.

Сент-Уэн. Да, я пригрозил этим Агате. Но я не могу так поступить. Вы только представьте себе, какую тень это бросило бы на нас обоих... И все же, это вы во всем виноваты!

Господин. Я виноват!?

Сент-Уэн. Да, вы виноваты! Если бы вы согласились провернуть то похабное дельце, которое я предлагал, Агата была бы застигнута с двумя мужчинами, и все бы закончилось простым анекдотом. Но вы оказались слишком эгоистичны, друг мой! Вы не захотели делиться!

Господин. Шевалье!

Сент-Уэн. Это правда, друг мой. Вы поплатились за свой эгоизм.

Господин *(укоризненно)*. Друг мой!

*Сент-Уэн быстро разворачивается и уходит со сцены.*

Якуб *(кричит на Господина)*. Черт подери, когда вы уже перестанете называть его другом! Всем уже давно понятно, что этот мерзавец заманил вас в капкан, а потом пошел и сдал вас, только вы этого до сих пор не видите! Да меня поднимут на смех, если узнают, как глуп мой господин.

Явление 4

Господин *(поворачивается к Якубу и во время последующего разговора спускается с возвышения)*. Если бы только глуп, миленький. Еще и несчастен – вот, что главное. Из тюрьмы-то меня выпустили, но я должен был возместить моральный ущерб за поруганную честь...

Якуб *(утешительно)*. Но ничего, господин, все могло закончиться гораздо хуже... Представьте что было бы, если бы этот подлец ее обрюхатил.

Господин. Ты угадал.

Якуб. Что!?

Господин. Это правда.

*Последующий диалог между Якубом и Господином лишен всякого комедиантства, оба героя по настоящему печальны.*

Якуб. Она была беременна? *(Господин согласно кивает головой, Якуб подходит и обнимает его.)* Господин, мой маленький, милый господин. Теперь я понимаю, что такое самый скверный конец истории.

Господин. Меня обязали заплатить не только за поруганную честь этой потаскухи, но еще и взять на себя расходы, связанные с родами, а потом за пропитание и воспитание какого-то выродка, который является отвратительно верной копией моего друга шевалье Сент-Уэна.

Якуб. Теперь я понимаю. Самый скверный конец, который может быть у человеческой истории – это выродок. Грустная точка в конце приключения. Клякса в конце любви. Сколько ему сейчас лет?

Господин. Десять. Все это время я продержал его в деревне. Я хочу туда заехать по дороге, заплатить в последний раз за его содержание и отдать этого балбеса учиться.

Якуб. Вы помните, как меня вначале спрашивали *(указывает в сторону зрителей)*, куда мы идем, и я им ответил: «Разве человек знает, куда он идет?» А вы все это время совершенно определенно знали, куда мы идем, мой маленький и печальный господин.

Господин. Я отдам его в ученики к часовщику. Или к столяру. К столяру. За свою жизнь он сделает множество стульев, у него будут дети, которые также будут делать стулья и детей, которые тоже будут плодить детей и стулья...

Якуб. Мир будет заставлен стульями, и это будет ваша месть.

Господин *(с грустью и отвращением)*. Трава не вырастет, цветы не расцветут, всюду будут одни дети и стулья.

Якуб. Дети и стулья, только дети и только стулья, это ужасный образ будущего. Какое счастье, господин, что мы умрем в свое время.

Господин. Я надеюсь, Якуб, потому что меня иногда пугает это непрестанное повторение детей, и стульев, и всего... Знаешь, я понял это вчера, когда слушал историю о госпоже де ла Помере. Это ведь все одна и та же история. Ведь госпожа де ла Помере является простым повторением шевалье Сент-Уэна. А я - всего лишь другая версия твоего бедняги Черта, а Черт – всего лишь другое издание надутого маркиза. А Жюстина – это та же Агата, а Агата – это та же потаскушка, на которой в конце концов женился маркиз.

Якуб. Да, господин, и так по кругу. Вы знаете, мой дедушка, тот, который затыкал мне рот кляпом, по вечерам читал Библию, но даже и ею был недоволен, он говорил, что и Библия постоянно повторяется, и утверждал, что тот, кто повторяется, дурачится над тем, кто его слушает. И я вот думаю, господин, что тот, кто это все писал наверху, тоже очень много повторялся, а раз повторялся, значит, наверное, дурачился над нами... *(После этих слов Господин замолкает, Якуб хочет его как-нибудь утешить.)* Только ради Бога, господин, не печальтесь, я постараюсь развлечь вас; знаете, что, мой маленький господин, я расскажу вам, как я однажды влюбился.

Господин *(меланхолично)*. Рассказывай, миленький.

Якуб. Когда я лишился невинности, я надрался.

Господин. Да, это я уже знаю.

Якуб. Ой, не сердитесь. Я сразу же перейду к жене лекаря.

Господин. Это в нее ты влюбился?

Якуб. Нет.

Господин *(внимательно оглядываясь вокруг)*. Тогда еще быстрее перейди от нее к делу.

Якуб. Почему вы так спешите, господин?

Господин. Что-то говорит мне, что у нас уже не так много времени.

Якуб. Господин, вы пугаете меня.

Господин. Что-то говорит мне, что тебе следовало бы рассказывать быстрее.

Якуб. Хорошо, господин. Около недели я лежал в доме лекаря, а потом однажды отправился на прогулку.

*Якуб, увлеченный собственным рассказом, стоит, повернувшись лицом к зрителям. Господин, разглядывающий местность, становится все более беспокойным.*

Была прекрасная погода, и я еще сильно хромал...

Господин. Мне кажется, Якуб, что это та самая деревня, в которой живет мой бастард.

Якуб. Господин, вы перебиваете меня на самом интересном месте! Я еще хромал, колено еще болело, но погода была прекрасная, я вижу все это как сейчас.

*На самом краю сцены, в ее нижней части, появляется шевалье Сент-Уэн. Он не видит Господина, но Господин видит его и наблюдает за ним. Якуб, повернувшись лицом к зрителям, всецело поглощен своим рассказом.*

Была осень, господин, разноцветная листва деревьев, небо без облачка, и я шел по дороге в лесу, и мне навстречу шла девушка, и я очень рад, что вы теперь меня не перебиваете, был прекрасный день, и девушка тоже была прекрасна, сейчас не перебивайте меня, господин, она шла мне навстречу, медленно-медленно, и я смотрел на нее, и она смотрела на меня, и личико ее было красиво и печально, господин, ее личико было так красиво и так печально...

Сент-Уэн *(наконец замечает Господина, испуганно)*. Это вы, друг мой...

*Господин выхватывает шпагу, вслед за ним обнажает шпагу и Сент-Уэн.*

Господин. Да, это я! Твой друг, твой лучший друг, какой у тебя когда-либо был! *(Бросается на Сент-Уэна, сражаются.)* Что это ты тут делаешь? Пришел проведать сынка? Пришел посмотреть, насколько он упитан? Хорошо ли я кормлю его?

Якуб *(с опасением наблюдает за дуэлью)*. Господин! Господин! Осторожнее с ним!

*Однако дуэль не затягивается, шевалье Сент-Уэн падает пораженный. Якуб над ним наклоняется.*

Якуб. Кажется, мертв. Ох, господин, я думаю, этого не должно было случиться!

*Якуб стоит, наклонившись над телом Сент-Уэна, на сцену сбегаются деревенские жители.*

Господин. Якуб, беги! Спасайся!

*И сам убегает со сцены...*

Явление 5

*Якубу бежать не удается. Несколько деревенских жителей схватывают его, связывают ему руки за спиной. Якуб, связанный, стоит в передней части сцены, Сельский староста окидывает его взглядом.*

Сельский староста. Ты попался, приятель, мы тебя арестуем, будем судить и наконец повесим. Что ты на это скажешь?

Якуб *(со связанными за спиной руками)*. Я могу сказать только то, что говаривал мой капитан: все, что случится здесь на земле, уже написано там наверху...

Сельский староста. Истинная правда...

*Медленно уходит со сцены с остальными деревенскими жителями, Якуб, таким образом, остается на сцене один.*

Якуб. Другой вопрос, чего стоит то, что было написано там наверху. Ах, мой господин. Ну какой смысл в том, что меня повесят из-за того, что вы влюбились в эту дуру Агату? Вы так и не узнаете, как я влюбился. Эта красивая печальная девушка работала служанкой в замке, и я потом попал в тот же замок, и тоже стал слугой, видите, и вы уже никогда этого не узнаете, потому что меня повесят, а ее звали Дениза, и я ее очень любил, после нее я уже никого и не любил, но мы были знакомы всего четырнадцать дней, представьте себе, господин, всего четырнадцать дней, четырнадцать дней, потому что мой тогдашний господин, мой и Денизин господин, продал меня комтуру ла Буле, тот меня передал своему старшему брату, который потом отдал меня своему племяннику, прокуратору в Тулузе, тот через какое-то время отдал меня графу де Трувий, он подарил меня маркизе Беллуа, это та, которая убежала с англичанином, из-за чего тогда был скандал, но еще перед этим, она успела рекомендовать меня капитану Марто, да, мой господин, тому самому, который говорил, что все уже написано там наверху, он передал меня господину Гериссанту, который поместил меня у мадемуазель Изелин, у той, которую вы содержали, господин, и которая вам надоедала, потому что была она тощая истеричка, но в то время, как она вам надоедала, я развлекал вас своей болтовней, и вы полюбили меня, и вы бы продолжали меня кормить и на старости лет, потому что вы мне это пообещали, и я верю, что вы бы исполнили свое обещание, потому что мы бы не расстались друг с другом, мы были сделаны друг для друга, Якуб для господина, господин для Якуба. И чтобы такая глупость нас разлучила! Черт подери, какое мне дело до того, что вы вспороли брюхо этому подлецу! Почему я должен болтаться на виселице, только из-за того, что вы добряк и что у вас плохой вкус! Ну и глупостей понаписали там наверху! О, мой господин, этот наверху, который нас всех написал, должен быть страшно плохим, ужасно плохим, чудовищно плохим поэтом, предводителем, королем плохих поэтов!

Чертов сын *(с последними словами Якуба появляется на передней части сцены, внизу; пытливо всматривается в Якуба, потом обращается к нему).* Якуб!

Якуб *(не смотрит на него)*. Идите к черту!

Чертов сын. Якуб, это ты?

Якуб. Идите все к черту! Я разговариваю со своим господином!

Чертов сын. Черта с два, Якуб, ты что, не узнаешь меня?

*Встряхивает Якуба, поворачивает его к себе лицом.*

Якуб. Черт...

Чертов сын. Почему ты связан?

Якуб. Потому что меня хотят повесить.

Чертов сын. Повесить? Ого! Друг мой! К счастью, на свете еще есть друзья, которые не забывают своих друзей! *(Развязывает Якуба; потом снова разворачивает его к себе лицом, они обнимаются; еще в объятии Черта Якуб начинает громко смеяться.)* Почему ты смеешься?

Якуб. Я только что отругал одного плохого поэта за то, что он плохой поэт, и он быстренько послал мне тебя, чтобы исправить свое плохое сочинение, и говорю тебе, Черт, даже самый отвратительный поэт не выдумал бы более веселого конца для своего отвратительного сочинения!

Чертов сын. Друг, ты утомился и не знаешь, что несешь, но это не важно. Я всегда помнил о тебе. Помнишь чердак? *(Смеется и хлопает Якуба по спине, Якуб тоже смеется.)* Видишь его? *(Указывает назад, в сторону лестницы.)* Парень, это не чердак! Это часовня! Это храм нашей верной дружбы! Ты даже не знаешь, какое дал нам счастье. Тебя взяли в рекруты, помнишь, а через месяц мы поняли, что у Жюстины... *(Многозначительно замолкает.)*

Якуб. Что у Жюстины?

Чертов сын. Что у Жюстины...

*Делает многозначительную паузу*.

Будет... *(Пауза.)* Не догадываешься?.. Ребенок!

Якуб. Через месяц после того, как меня взяли в рекруты, вы это поняли?

Чертов сын. С этим уже мой папочка ничего не мог поделать, должен был дать согласие, и я женился на Жюстине, а через девять месяцев...

*Делает многозначительную паузу.*

Якуб. И кто это был?

Чертов сын. Мальчик!

Якуб. И как он, удался?

Чертов сын *(гордо)*. Дружище! Ему уже десять лет! В честь тебя мы назвали его Якубом! Знаешь, он чем-то тебя напоминает. Ты должен зайти к нам! Жюстина будет в восторге!

Якуб *(оглядывается назад)*. Мой маленький господин, наши истории как-то уж очень смешно похожи...

*Чертов сын весело провожает Якуба за сцену.*

Явление 6

Господин *(с несчастным видом появляется на пустой сцене, кричит)*. Якуб! Миленький! *(Оглядывается кругом.)* С тех пор, как я тебя потерял, сцена пуста как мир, а мир пуст как пустая сцена. Чего бы я не дал за то, чтобы ты снова рассказал сказку о Ноже и Ножнах. Она, конечно, похабная. Поэтому я бы сразу ее отозвал, сделал недействительной, а ты бы потом мог мне рассказывать ее снова и снова как совсем новую... Якуб, миленький, если бы я мог так же отозвать всю эту историю с шевалье Сент-Уэном... Вот только твои прекрасные сказки могут быть отозваны, а мою дурацкую историю отозвать нельзя, я в ней застрял, торчу в ней без тебя и без тех прекрасных задниц, которые являлись по первому зову, исходившему из твоего сладкотреплящегося рта... *(Мечтательно цитирует, как будто отрывок из стихотворения в ритме александрина.)* Задница круглая как луна полная!.. *(Продолжает обычным голосом.)* И все же ты был прав. Человек никогда не знает, куда он идет. Точно так, как Эзоп шел в бани. Я думал, что встречусь со своим бастардом, а в то время навсегда разошелся с моим Якубом...

Якуб *(приближается с противоположной стороны)*. Мой маленький господин...

Господин *(оборачивается, в радостном удивлении)*. Якуб!

Якуб. Вы же помните слова трактирщицы, этой благородной бабы с большой задницей: мы друг без друга не можем быть. *(Господин растроганно бросается обнимать Якуба. Якуб унимает его пыл.)* Ну хватит, хватит, скажите лучше, куда мы пойдем!

Господин. Разве же мы знаем, куда мы идем?

Якуб. Этого не знает никто.

Господин. Никто.

Якуб. Ведите же меня.

Господин. Как я могу вести тебя, когда мы не знаем, куда идем?

Якуб. Так было написано там наверху: вы мой господин, и ваше предназначение – вести меня.

Господин. Да, только ты забыл, что написано сразу за этим. Несмотря на то, что господин будет отдавать приказания, Якуб будет определять, какие. Я жду.

Якуб. Хорошо. В таком случае я хочу, чтобы вы вели меня... вперед.

Господин *(растерянно оглядывается вокруг)*. Ага. А это где?

Якуб. Я открою вам великую тайну. Это древняя уловка человечества. Вперед – это куда угодно.

Господин *(оборачивается кругом).* Куда угодно?

Якуб *(размашисто чертит в воздухе круг)*. Куда ни посмотрите – везде это то самое вперед!

Господин *(меланхолично)*. Но это же чудесно, Якуб! Чудесно.

*Вертится вокруг себя.*

Якуб *(так же меланхолично)*. Да, господин, мне тоже это нравится.

Господин *(после небольшой паузы, грустно)*. Ну что же, Якуб, вперед!

*Пересекая сцену по диагонали, удаляются.*

*Занавес*

Прага, 1971

**6. Комментарий к переводу пьесы М. Кундеры «Якуб и его господин»**

**6. 1 Идея «вечного возвращения» в тексте пьесы**

Наш перевод пьесы, представленный в пятом разделе настоящей работы, относится к литературной разновидности перевода драматического текста. В основе его лежит интерпретация автора данного исследования комедии М. Кундеры «Якуб и его господин», согласно которой центральной идеей названного произведения является идея «вечного возвращения». Ранее описывалось, каким образом эта идея оказала влияние на структуру целой пьесы и на основные литературные категории в ней. В разделе работы, касающемся комментария перевода конкретных элементов драматического текста, остается указать частные проявления названной идеи в тексте пьесы.

Речь на сцене имеет иллокутивный характер; упрощая понятие иллокуции, получаем равенство слова действию. В соответствии с законом «вечного возвращения» действия в пьесе повторяются, что находит отражение в идентичности реплик персонажей. По этим причинам важным для нас при переводе являлось одслеживание повторяющихся высказываний действующих лиц.

Комедия «Якуб и его господин» содержит три действия, каждое из них открывается разговором Якуба и Господина, точнее – началом рассказа Якуба о том, как он потерял невинность. Пять раз в пьесе звучит реплика Якуба: «<...> когда я потерял невинность, я надрался, отец разозлился, что я пьян, выпорол меня, в это время мимо шел полк, я нанялся в рекруты <...>» (ср. действие I, явл. 1, 6; действие II, явл. 1; действие III, явл. 1, 4), а в последнем действии Господин повторяет это высказывание для того, чтобы напомнить Якубу, где он остановился в своем рассказе (действие III, явл. 1).

Реплика вводит персонажей в контекст действия, так, Сент-Уэну достаточно повторить свои слова: «Эта негодяйка провинилась перед нами обоими, и мы отомстим ей вместе!» - чтобы рассказ-представление истории Господина был продолжен (ср. действие I, явл. 5 и действие III, явл. 2). Кроме того, действующие лица, данные в состоянии живого общения, могут оставлять темы разговора, чтобы позднее к ним вернуться. При возвращении к ранее обсуждавшейся теме персонажи часто повторяют уже сказанное (ср. реплики о «самом скверном конце человеческой истории» (действие I, явл. 6; действие III, явл. 4), о лошадях на сцене (действие I, явл. 6; действие III, явл. 1), об авторе и переписчиках (действие I, явл. 6; действие III, явл. 1)).

**6. 2 Название пьесы и имена действующих лиц**

Название оригинала драмы М. Кундеры *Jakub a jeho pán. Pocta Denisi Diderotovi* происходит от наименовния романа Д. Дидро, традиционный перевод которого на чешский язык звучит как *Jakub fatalista a jeho pán*. При сравнении нашего перевода названия пьесы «Якуб и его господин. Дань почтения Дени Дидро» с русской традицией перевода названия того же романа как «Жак-фаталист и его хозяин» (перевод Г. Ярхо, 1984 г.) видно, на сколько они отличны, однако это имеет свое объяснение. Для русской переводной литературы является обычным принцип сохранения оригинального звучания личных имен в целях передачи национального колорита текста-оригинала (очевидно, что Г. Ярхо также руководствовался этим принципом). Пьеса Кундеры самостоятельна, автор о ней говорит, что это «самое чешское»[[50]](#footnote-50) произведение, которое он когда-либо написал. По этим причинам мы сохраняем чешское имя Якуб, лишь транслитерируя его азбукой.

Чешское слово *pán* многозначно, в чешско-русском словаре под редакцией Л. В. Копецкого и Й. Филипца приводятся следующие значения этого слова [Чешско-русский словарь: II, s. 9]: 1. человек, мужчина, *арх*. господин, 2. *ист*. дворянин, землевладелец, барин (в России), пан (в Польше), 3. хозяин, 4. лицо, 5. *(в танце)* партнер, кавалер, 6. *религ*. господь. Из перечисленных вариантов мы выбрали слово *господин* по следующим причинам. В переводимой пьесе чешское *pán* может быть по-разному интерпретировано в различных контекстах, и именно русское *господин* способно быть реализованно во всех них. Первое значение (а) – антонимическое к слову *слуга*. В разделе 4. 2 настоящей работы, касающемся проявления категории автора в пьесе, было показано, каким образом модель отношений «господин – слуга» воспроизводится четырехкратно; важно также, что лексема *господин,* будучи этимологически идентичной, в современном русском языке фонетически не тождественна слову *Господь* (б), перевод словосочетания *«pán tam nahoře»* как *«господин там наверху»* не будет прямолинейно вызывать у возможного читателя мысль о Боге. Слово *господин* выполняет также функцию обращения (в), поэтому не могла быть использована лексема *хозяин*: госпожа де ла Помере не может обратиться к маркизу как к хозяину. В современном русском языке, в отличие от чешского и французского языков, отсутствуют лексические средства, которые бы выступали в функции нейтрального обращения к мужчине, женщине, девушке. Как представляется автору данного исследования, обращение *господин*, пришедшее на смену обращению *товарищ*, в течение последних двадцати лет перестало восприниматься в качестве чужеродного, иронического, однако в памяти сохраняются бывшие отрицательные коннотации, и слово не может быть признано нейтральным. Обращение *господин* не принято бытовой среде носителей языка, но широко используется в рамках публицистической и деловой стилистических разновидностей русского языка. Основываясь на данной тенденции нейтрализации, поддержанной историческим употреблением слова *господин* в функции обращения, мы сочли возможным употребление лексемы *господин* в той же функции в переводимой пьесе, тем более, что последняя определенным образом коррелирует с историческим контекстом XVIII в.

Имена действующих лиц для своей пьесы-вариации Кундера берет без изменений из чешского перевода романа Дидро. В нашем переводе этой комедии имена также сохранены в соответствии с переводом «Жака-фаталиста...» Г. Ярхо. Исключение касается только чешского имени Якуба и однажды произнесенного имени слуги Янека (действие II, явл. 3) – второстепенного персонажа, введенного Кундерой. Кроме того, следует обратить внимание на имена Черта-отца и Чертова сына. Во французском тексте романа они выглядят как Bigre le Père и Bigre le Fils (дословный перевод: Черт-возьми-Отец и Черт-возьми-Сын. *Bigre* означает ругательство, точнее проклятие (*черт возьми* [Французскo-русский словарь, c. 92]), прекрасно субституционально выраженное Г. Ярхо в русском переводе словом *черт*. В чешском переводе романа «Жак-фаталист и его хозяин» разбираемые персонажи названы Starý Otrapa и Mladý Otrapa, что означает *негодяй*, *бродяга* [Чешско-русский словарь: I, s. 571]. В этом случае во избежание путаницы при выявлении тем, которые Кундера отобрал из романа Дидро для своей вариации, нам казалось важным следовать принципу соответствия имен в романе и пьесе. *Черт-отец* и *Чертов сын* были взяты без изменения, задействованы в играх слов и значений, часто появляющихся в тексте комедии. К примеру, были намеренно созданы контексты, в которых оказывается неясным, ругается ли Якуб или называет своего друга Черта (также оксюморон) по имени (см. действие III, явл. 5).

**6. 3 Стиль и стилизация**

В комедии «Якуб и его господин» используются резко контрастирующие элементы чешского литературного и нелитературного языков (spisovná a obecná čeština). Лингвистические средства различных уровней этих языковых образований создают стилистическую полифонию. Особенностью чешского языка является возможность создания впечатления нелитературной, разговорной речи с помощью морфологических и звуковых средств. Русский язык для этого не располагает соответствующим материалом, поэтому в процессе работы над переводом пьесы мы использовали возможности лексической или синтаксической систем русского языка. Приведем примеры: *tam* *vodtamtud* переведено как *вон оттуда*, где наречие *вон* имеет разговорный характер, маркирующий речь подобно протетическому *v* в чешском выражении; *takovýhle* переведено как *вот такой*, где частица *вот* не является ярким просторечным элементом, но зато экспрессивная функция этой частицы в данном контексте усиливает возможности транспозиции «текста пьесы» в «текст представления», поскольку вызывает ассоциацию с жестом показывания (оба примера взяты из действия I, явл. 1).

Определяющую роль в переводе играл субститутивный переводческий подход. Субституция применяется в случае, когда элемент структуры оригинального текста, обладающий смысловыми или формальными особенностями, но являющийся носителем значения, общего как минимум для двух языков, нельзя сохранить, о нем можно только сообщить [Levý: Umění překladu, s. 116]. В нашем переводе субституции помогали мелодия, ритм реплик. К примеру, у чешского *no tak* переводится общий смысл, определяемый контекстом произнесения реплики, поэтому из трех вариантов, рассматривавшихся при переводе (*брось, давай же, ладно тебе*) был выбран вариант *ладно тебе*, который более соответствовал примиряющему духу всего высказывания Господина (действие II, явл. 10). Чувство языка, знание разговорной речи, разумеется, субъективны, основаны на способности переводчика драматического текста представлять и слышать диалоги действующих лиц. В исследовании, стремящемся к объективному описанию переводческой практики, сложно ссылаться на ее субъективные моменты. Однако именно они содержат в себе творческий потенциал. Поэтому мы утверждаем, что слово, особенно нагруженное эмоцией разговорной речи и экспрессией реализации ее на сцене, ведет перевочика, находит самостоятельно свой эквивалент и определяет выбор последующих элементов в соответствии с собственными интенциями. (Данный факт может служить практическим доказательством необходимости ориентации переводчика на устную форму реализации драматического диалога.)

Те же замечания касаются многочисленных пейоративных лексических элементов в пьесе. Предметное значение таких языковых средств, как правило, не может быть точно определено в самом языке, в котором они функционируют, поскольку эти элементы предназначаются, прежде всего, для выполнения экспрессивной языковой функции. Соответственно, для них нельзя найти строгого эквивалента в целевом языке перевода. Чешские *lump, padouch* переведены как *мерзавец*, *подлец* или *негодяй*, *lotr* как *балбес*, *бездельник* или *разгильдяй*, *běhna*, *coura* как *потаскуха*, *шлюха*, *krucifix*, *hergot* как *черт подери*, *черт возьми*, *черта с два* и др. – всегда в соответствии с требованием их благозвучия относительно целой реплики, вхождением и поддержанием ритма данной реплики персонажа.

Возвращаясь к контрасту высоких литературных и нелитературных языковых элементов в пьесе, необходимо сказать, что их распределение происходит не в целях характеристики персонажей, но для определения ситуации, в которой они оказываются. Использование книжной лексики в пьесе осуществляется в целях стилизации фрагмента текста писателя XX в. под текст автора эпохи Просвещения. Все действующие лица способны выражаться языком благородного общества XVIII в. (исторический план, раскрываемый в рассказах Трактирщицы о госпоже де ла Помере и Господина о себе и Сент-Уэне) и языком скорее пренебрегающих литературной нормой, чем малообразованных людей XX в. (реализуется в истории Якуба и Господина, которая приобрела в пьесе Кундеры вневременной план). В разделе 4. 4 настоящей работы было показано, как Кундера объединил прошлое и настоящее время в единое сценическое пространство. В соответствии с этим персонаж, переходящий из одного времени в другое, может использовать две языковые системы поочередно в одной реплике. Пример из действия II, явл. 2:

Трактирщица *(Якубу и Господину)*. Когда в этом кабаке все **утихомириваются**, **старый** зовет меня к себе. Он оборвал нить моего рассказа, но я еще вернусь, господа!.. **Старый недотепa**... *(Спускается с возвышения.)* Вы должны посочувствовать мне, господа...

Жирным шрифтом выделены слова с яркой просторечной окраской, подчеркиванием – слова и (в первом случае) целый оборот, маркирующие возвышенную литературную речь.

На таком оксюморонном сочетании элементов высоколитературного и обиходного языков основывается игровая, смеховая атмосфера пьесы Кундеры «Якуб и его господин».

**6. 4 Некоторые языковые игры в тексте пьесы**

В комедии Кундеры много словесных игр, при переводе которых единственно возможным оказывался субститутивный подход. В следствие этого в значении реплик персонажей произошли некоторые изменения. Приведем примеры.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Вариант 1  Друг мой, стихи ваши не стоят *ломанного гроша*, более того, я уверен, что никогда никто *не даст* за них *большего*. | Оригинал  Milý příteli, nejenže vaše verše *stojí* za hovno, ale nikdy nebudou *stát* za nic lepšího. [Kundera: Jakub a jeho pán, s. 56] | Вариант 2  Друг мой, стихи ваши совершенное *дерьмо*, и я уверен, *из-под* вашего пера никогда *не выйдет* ничего более ценного. (действие I, явл. 6) |

Игра слов в оригинале основана на том, что Кундера возвращает устойчивому словосочетанию *stoji za hovno*, имеющему в современном чешском языке значение *отсутствия ценности*, его первоначальную сему *стоимости* путем актуализации последней с помощью ключевого слова при расширении контекста (*стоить*). В переводе указанного пассажа на русский язык не получилось сохранить семы ценности и стоимости при грубости, просторечности выражения об экскрементах. В нашем первом варианте перевода предполагалось смещение семантики от грубой отрицательной оценки стихов к нейтральной игре слов в рамках заданной Кундерой редукции метафоры ценности на общее значение стоимости. Этот вариант не соответствовал оригиналу по своей стилистической окраске, лишался яркости высказывания. Поэтому он был позднее заменен пассажем, приведенным выше в третьем столбце. Восстановление прямого значения стоимости из метафорического смысла ценности было отстранено. Появилась новая игра слов, основанная на кундеровской теме экскрементов; ключевым словом в этом варианте стал предлог *из-под*.

Другой пример изменения значения реплики при сохранении наличия игры слов:

|  |  |
| --- | --- |
| Saint-Ouen *(vytahuje dva klíče)*: Malý je od domu, velký je od Agátina pokoje. <...> Před jejím pokojem je **oblékárnа**, tam **se** **svleknu**. Její pokojík je už otevřen a ona na mně čeká ve tmě ve své posteli.  (Kundera: Jakub a jeho pán, s. 107) | Сент-Уэн *(достает два ключа)*. Маленький – от дома, большой – от комнаты Агаты. <...> Рядом с ее комнатой есть уборная, там я **разоблачаюсь**. Ее комнатка уже открыта, и в темноте она ждет меня в своей постели.  (действие III, явл. 2) |

В оригинале мы чувствуем противоречие в значениях выделенных слов: в помещении, название которого произошло от глагола *одеваться*, происходит обратное действие – Сент-Уэн *раздевается*. В русском языке мы не нашли слово со значением *комната*, которое бы содержало в себе сему *одевания*. В этом случае речь снова идет о субститутивном переводе. *Раздеваюсь* было заменено на *разоблачаюсь* – глагол, значение которого может быть воспринято в переносном смысле, а именно снятие маски, открытие настоящего лица персонажа.

В процессе работы над переводом несколько раз возникла возможность языковой игры там, где в оригинале она отсутствует. В соответствии с игровым духом пьесы «Якуб и его господин» мы считали возможным вводить новые игры слов в текст. Так, к примеру, в реплике Якуба об Эзопе («Якуб. Вы хотите, чтобы я вам напомнил, что случилось с Эзопом? Однажды господин послал его в бани <...>». Действие I, явл. 1), у возможного читателя несомненно появится ассоциация с русским выражением *послать кого-то в баню*. «Использование» названного просторечного выражения по отношению к древнему баснописцу создает тот же комический эффект, описанный выше в разделе 6. 3.

Возможность игры смыслами представилась также при переводе реплики Черта-отца:

|  |  |
| --- | --- |
| Starý Otrapa: Ty naše děti, ty **zatracené** děti…  (Kundera: Jakub a jeho pán, s. 41) | **Черт**-отец. Ох уж наши дети, **чертовы** дети...  (Действие I, явл. 3) |

Это один из примеров включения имени Черта в семантическую систему пьесы. Приведенная реплика может быть понята таким образом, что не только Чертов сын, но и Якуб является сыном Черта-отца. Эта возможность органически входит в контекст существования персонажей в пространстве пьесы, где друзья и любовники предают друг друга. В этом случае действие настоящего (Чертов сын не знает, что воспитывает ребенка Якуба) получают аналогичный фон прошлого (Якуб как внебрачный сын Черта-отца).

Широкое использование языковых игр в тексте художественного произведения представляет собой один из наиболее характерных признаков стиля М. Кундеры, реализованного, в частности, в его пьесе «Якуб и его господин». Эту особенность мы пытались воспроизвести с помощью субститутивого переводческого подхода.

**7. Заключение**

Итак, предметом наблюдения в настоящем исследовании стали особенности перевода драматического текста. При формулировании этих особенностей широко использовалась теоретическая литература и собственная переводческая практика автора работы.

В качестве «рабочей» классификации исследований по теории драмы была принята классификация исследований по общей теории перевода, предложенная Ладиславом Шимоном. В основе данной классификации лежит принцип дифференциации научных текстов в зависимости от их прямой неотнесенности/отнесенности к переводческой практике. Данный принцип позволяет разграничить «базовые» и «прикладные» исследования (практикология, критика и комментарий перевода). Однако границы между подходами и целями в «прикладных» исследованиях не всегда могут быть точно установлены, различаются у разных теоретиков. Кроме того, нельзя говорить о прямой и исключительной отнесенности некоторой статьи или монографии к одной из названных исследовательских категорий, оба подхода могут сменять друг друга в пределах одной публикации. (Подобный синтетический характер имеют, как правило, исследования по истории перевода.) Краткий обзор существующих исследований по вопросам перевода драматического текста позволил далее суммировать особенности перевода этого вида текстов.

Традиционное выделение двух видов функционирования драматического текста приводит исследователей к различению двух основных способов перевода драмы – литературного и сценического. Перевод, выполняемый для книжного издания, обязывает переводчика воссоздать полноценный литературный артефакт, сообразуясь с требованиями, предъявляемыми к переводу любого художественного произведения: верности, адекватности, сохранению эстетической ценности, функциональной эквивалентности. Неверным, однако, было бы понимание существа перевода драмы как создание нового литературного артефакта – и только. В этом случае была бы велика вероятность того, что переводчик оригинальное многофункциональное произведение превратит в книжную драму (Lesedrama). Из требований функциональной эквивалентности и верности оригиналу – *этических* по своей сущности – следует необходимость восстановления текста на иной языковой основе таким образом, чтобы переводная драма могла функционировать в новом культурном пространстве аналогичным способом, что и оригинал в своем контексте культуры. Исключая жанровую разновидность книжной драмы, можно утверждать, что любой драматический текст пишется с учитыванием его возможного участия в сценической постановке. Знание и понимание театрального искусства неизменно оказывают влияние на создание драмы (так называемое «косвенное участие театра»), закладывая в драматический текст особые интенции, неприсущие эпическим и лирическим произведениям. Интенциональность драмы основывается на имплицитном характере конструкции текста, которая в нем должна быть только обозначена, но не названа, а также в обеспечении автором возможности перевода содержания текста из графической формы в акустико-визуальную. Невнимание переводчика к интенциональной структуре драмы может привести к разрушению целостности произведения, к искажению его сущности. Таким образом становится очевидным, что учитывание переводчиком возможности инсценации переводимой им драмы необходимо с точки зрения *онтологии* текста.

Рассмотрение драматического текста как одной из разновидностей речевого сообщения помогает точнее определить разницу между литературным и сценическим переводами. Природа драматического текста выражается в выделении апеллятивной функции языка (из шести языковых функций, выполняемых каждым речевым сообщением – коммуникативной, эмотивной, апеллятивной, фатической, метаязыковой и поэтической). В литературном переводе драмы, сильнее чем в сценическом, проявляется поэтическая функция. Это происходит по причине ориентации переводчика на книжное издание, а следовательно осознания того, что текст станет единственым посредником в передачи смысла оригинала иноязычному читателю. Поэтическая функция сценического перевода драмы не столь эксплицитна, поскольку она реализуется в созвучии с другими слагаемыми постановки.

О сценическом переводе драмы в данной работе говорилось только в рамках обзора общих вопросов перевода драматического текста. Это объясняется следующим образом. Мы видели, что в результате «прямого участия театра» в процессе подготовки спектакля драматический текст всегда претерпевает изменения (ведущую роль здесь играет концепция режиссера). Работая над нашим переводом пьесы М. Кундеры «Якуб и его господин», мы не сотрудничали с театральными деятелями, следовательно представленный в работе текст комедии является ее литературным переводом.

В основе перевода пьесы, приведенного в пятом разделе настоящего исследования, лежит интерпретация произведения М. Кундеры только с точки зрения переводчика. Основой для интерпретации комедии «Якуб и его господин», в свою очередь, стал тот факт, что пьеса является вариацией на роман Д. Дидро «Жак-фаталист и его хозяин». Роман и комедия при сходном тематическом материале отличаются его воплощением (эпическая и драматическая формы). Основной идеей комедии «Якуб и его господин» стала ницшевская идея «вечного возвращения», которая, как было показано, определила структуру и жанровые особенности произведения, а также проявление в нем основных литературных категорий (авторского субъекта, хронотопа).

Формулирование общей концепции произведения является важным, поскольку именно на ее основе далее осуществляется выбор каждой единицы перевода (согласно логике герменевтического круга переводческой деятельности). Так, наша интерпретация пьесы Кундеры как художественного воплощения идеи «вечного возвращения» привела к необходимости проследить повторяемость реплик персонажей на протяжении всех трех действий пьесы (что было описано в рамках комментария конкретных особенностей переведенного нами текста). Дословное во многих случаях повторение действующими лицами однажды сказанного при иллокутивном характере речи на сцене открывает дополнительные возможности транспозиции «текста пьесы» в «текст представления».

Доказательством неотъемлемой ориентации на устную форму реализации драматического диалога в процессе перевода драмы является также факт субститутивного перевода реплик на основании воспроизведения их мелодии и ритма. Именно на чувствовании музыкальности отдельных реплик и на общем чувстве языка основан творческий потенциал переводчика.

Таким образом, положение о необходимости для переводчика в процессе работы иметь ввиду возможность сценической реализации драматического текста, сформулированное нами на основании изучения теоретической литературы, получило свое подтверждение, уточнение и реализацию на практике – при осуществлении нами перевода пьесы М. Кундеры «Якуб и его господин».

**8. Resumé**

Výklad mnohotvárných problémů, které se týkají překladatelské činnosti, se stal cílem magisterské diplomové práce, jejíž tématem je *Překlad dramatického textu v teorii a praxi (na podkladě vlastního překladu hry Milana Kundery Jakub a jeho pán*). Na základě zkoumání teoretických studií, týkajících se příslušného problému, a vlastní překladatelské praxe se autorka snažila formulovat pojetí překladu dramatického textu. Ta část práce, která je věnována rozboru teoretické reflexe překládání dramatu obsahuje dva oddíly: systematizaci dat uskutečněných v dřívějších výzkumech (2. oddíl práce) a definici hlavních zvláštností překladu dramatu na základě zvláštností jeho geneze (3. oddíl práce). Teoretické pojednání o ontologických rozdílech mezi dramatickým a epickým literárním druhem splývá s jeho simultánní aplikací na text Kunderovy hry *Jakub a jeho pán* (1971) a Diderotova románu *Jakub fatalista a jeho pán* (*Jacques le fataliste et son maître*, 1771 - 1773). Ve 4. oddílu této práce, v němž byl uskutečněn pokus o interpretaci Kunderovy hry, předcházející samotný překlad. Jeho text uvádíme v 5. oddílu naší práce. Další část zkoumání obsahuje komentář konkrétních problémů, které nám vyvstaly během překladatelského procesu (6. oddíl).

Existuje mnoho studií, ve kterých se pojednává o různorodých problémech překladu dramatických textů. Ve druhém oddílu jsme podnikli systematizaci dat existujících výzkumů; uspořádání studií v souladu s jejich přístupy ke zkoumání překladatelských otázek nám umožnilo následující formulování hlavních zvláštností překladu dramatického textu z obecného teoretického hlediska. Ladislav Šimon nabídl klasifikaci teoretických prácí, týkajících se literárního překladu děl, kterou založil na rozlišení „základního“ a „aplikovaného výzkumu“. V souladu s touto zásadou se rozlišují studie, ve kterých se otázky překladu zkoumají, aniž by byly aplikovány na konkrétní text, a výzkumy, jež jsou zaměřeny na pozorování překladu určitého literárního díla. Zjišťujeme, že „základní“ výzkum překladu dramatického textu je koncipován na dvou zvláštnostech tohoto literárního druhu – na jeho dialogické podstatě a na specifickém vztahu ke skutečnosti, který je zprostředkován jiným druhem umění, a sice divadlem. Problémy překladu dramatu se zkoumají hlavně v rámci teorie literární komunikace a sémiotiky, a proto se důraz klade na otázky recepce dramatického textu. Do skupiny „základních“ výzkumů spadají práce J. Ferenčíka, O. Kovačičové, J. Levého, M. Lukeše, A. Morávkové aj.

V oblasti „aplikovaného“ výzkumu existují studie, jejichž cílem je:

a) zobecnění výsledků praktické překladatelské činnosti a vytvoření teoretických předpokladů pro další úspěšné překládání. Ladislav Šimon nazývá tuto oblast zkoumání jako „praxeologií“ překladu, ale dál se jejím vysvětlením již nezabývá. Ve snaze přesněji definovat „praxeologii“ v naší práci objasnujeme, čím se zabývá lingvistická teorie překladu na základě srovnávacího vícevrstevného zkoumání jazyků a obecných logických sémantických struktur (studie ruských teoretiků A. V. Fedorova, V. N. Komissarova, J. I. Reckera). Praxeólogické zásady teorie překládání dramatu se začaly formulovat v literární a divadelní kritice z počátku 20. století (J. Vymětal, V. Tille, O. Fischer). Podrobně a systematicky jsou další poznatky vyloženy v práci *Umění překladu* J. Levého. Jedná se o principy mluvnosti, srozumitelnosti a libozvučnosti dramatického dialogu, jenž je určen k jevištní realizaci. Z pojmenovaných zásad vyplývají rady překladatelům, aby počítali s dechovou a hlasovou kapacitou herců, se schopnostmi sluchového vnímání diváků, a proto je nezbytné, aby se vyhýbali těžko vyslovitelným seskupením souhlásek či jednoslabičných slov, složitým větným konstrukcím atd.

b) kritika překladu. Do naší práce začleňujeme kritiku překladu do celkového systému literárně kritické činnosti, přičemž rozlišujeme „společenský“ a „účelový“ druh kritiky překladu. Kritika, zaměřená na přeložený dramatický text, se bud´ odchyluje od zkoumání samotného textu spíše k rozboru divadelního představení, nebo přestává mít konstituční společenský ráz, protože se vyskytuje pouze v diplomových prácích studentů vysokých škol.

c) komentář překladu. Překladatelé jej pojímají jako deklaraci vlastní překladatelské metody a komentování konkrétních problémů překladu určitého díla. Výzkum přeložených textů popisuje vztah díla k novému národnímu, politickému, kulturnímu či literárnímu systému, do kterého se původní dílo uvádí. K problému se může přidat komparatistický aspekt. Vědec bude porovnávat několik existujících překladů jednoho původního díla (v rámci teorie překladu dramatu jmenujme například práce O. Richterka).

Na základě popsaného chápání různých možností přístupu ke zkoumání překladu dramatického textu dospíváme k názoru, že při formulaci hlavních zásad překladu z obecného teoretického hlediska je zapotřebí omezit okruh dat na výsledky uskutečněných „základních“ a „praxeologických“ výzkumů, jejichž podrobnější rozbor se nachází v následujícím třetím oddíle práce. Zde se autor opírá o klasickou teoretickou literaturu, v níž se zkoumá podstata dramatického umění (Aristoteles, J. Mukařovský, O. Zich aj.). Snažíme se popsat podíl divadla na genezi překládaného dramatu a dospíváme k následující formulaci hlavních zvláštností překladu dramatického textu:

1. Zvláštnosti překladu dramatického textu zaleží na přesně definované funkci, kterou přeložené drama bude plnit. Z tohoto důvodu se rozlišují „literární“ a „divadelní“ druhy překladu. Současná věda může zkoumat jakýkoli text jako sdělení, sledovat jej z hlediska jazykových funkcí, jež text jako sdělení plní: komunikační, expresivní, apelativní, fatickou, metajazykovou a poetickou (R. Jakobson). Dramatický dialog plní všechny vyjmenované funkce, ale překladatel v souladu s vlastním záměrem může používat lingvistických prostředků určitým způsobem, aby podpořil některou z těchto funkcí. V literárním překladu dramatu se klade důraz na poetickou funkci, v divadelním překladu – na apelativní a fatickou funkci.
2. Pro literární překlad více než pro divadelní překlad platí zásady, které jsou tradiční pro překlad uměleckých děl jiných literárních druhů (věrnost, adekvátnost, estetická hodnota, funkční ekvivalentnost). Překladatel je tady jediným interpretem původního dramatického textu v řetězci předávání informace čtenáři.
3. Dramatický text vždy bývá upravován v průběhu připravení inscenace. Proto vždy dojde k oddělení scénického textu dramatu od původního autorského. Výsledkem přímého vlivu divadla v tvůrčím procesu (spolupráce překladatele a režiséra, herců, scénografa, hudebníka aj.) je divadelní překlad dramatického textu. Typické vlastnosti tohoto druhu překladu jsou: a) malý vliv tvůrčí činnosti překladatele, jeho podřazenost režijní koncepci představení, b) aktualizace „praxeologických“ požadavků.
4. V literárním a divadelním překladu je zapotřebí, aby překladatel bral v úvahu intencionální strukturu dramatického textu (naznačení jeho konstrukce, perspektivu dějového vývoje, perspektivu linií osob, zajištění možností pro transpozici „textu hry“ do „textu představení“).

Základem našeho překladu Kunderovy hry *Jakub a jeho pán* se stálo výše popsané pojetí překladu dramatického textu, a také vlastní interpretace jmenovaného dramatu. Jí je věnován čtvrtý oddíl práce.

Každý překlad literárního textu je vždy současně jeho interpretací. Překladatel se zpravidla snaží, aby jeho výklad co nejvíce korespondoval s intencemi původního díla. Při formulování vlastní koncepce Kunderova dramatu vzešla naše interpretace hry *Jakub a jeho pán*, založená na literárněvědné analýze tohoto textu.

Opěrným bodem pro tento výklad se stala skutečnost, že sám M. Kundera mluví o *Jakubovi…* jako o variaci na román Denise Diderota *Jakub fatalista a jeho pán*.

Obě tato díla mají podobné téma, ale liší se formou jeho zpracování; jde tady o ontologické rozdíly mezi dvěma literárními druhy – mezi dramatem a epikou. V naší práci porovnáváme Kunderovu hru a Diderotův román z několika různých uhlů pohledu. Zkoumáme, jak se v nich projevuje autorský subjekt, sledujeme zvláštnosti monologické a dialogické formy vyprávění, pojetí časoprostoru. Ve své analýze vždycky vycházíme z tradičního chápání té či oné kategorie (na základě studií Aristotela, M. M. Bachtina, J. Hrabáka, J. Mukařovského, B. V. Tomaševského a jiných autorů). Dále popisujeme zvláštnosti projevů těchto kategorií v příslušném textu.

Základem epických a dramatických děl je syžet, který se sice může objevit v lyrické skladbě, ale určitě bude zkreslen básnickou subjektivitou. Naproti tomu epika a drama si činí nárok na objektivní reprodukci skutečnosti. Podstata objektivity se však v pojetí epiky liší od dramatu. Vyjádření epického autora se skládá z popisu a hodnocení reality. V Diderotově románu je děj bezprostředně komentován autorem, čtenáři (respektive překladateli) zbývá jen malý prostor pro vlastní interpretaci. Drama sice neumožňuje autorovi být „očividně“ přítomným na jevišti, ale přesto v různých obdobích existovaly různé způsoby autorského vyjádření (jako chór v antice). Autorovo slovo v komedii *Jakub a jeho pán* není explicitní*,* ale je rozptýleno do celého textu. Pro lepší pochopení podstaty autorského subjektu pojednáváme v práci o středověkém žánru exempla. V něm se namísto moralizování upřednostňovalo vypravování určitého konkrétního příběhu, který měl demonstrovat základní etickou myšlenku. Ve 20. století můžeme najít příbuzný jev takového metaforického rozšíření například v tvorbě existencialistů, kteří přetvořili - nikoli syntetizovali - filozofickou teorii na literární praxi. Tyto podobnosti pozorujeme také ve vyjadřování myšlenky „věčného návratu“ v Kunderově hře.

Kategorie autorského subjektu je vždy spojena s podmínečnosti literárního díla, která charakterizuje vztah mezi životem a literárním dílem. Ve snaze zdůraznit podmíněnost a deziluzi reality literárního díla Diderot zavádí do struktury románu postavy čtenáře a vypravěče. Tímto postupem násobí realitu v románu: rozlišujeme v něm dialog autora a čtenáře, a prostor vlastního děje. Spojení mezi těmito dvěma prostory je jednosměrné, autor explicitně řídí hrdiny, kteří si to neuvědomují. Naproti tomu Kundera ve hře sjednocuje svět autorův a hrdinů do jednoho literárního (po případě divadelního) prostoru. Vytváří se v něm přísná hierarchie navzájem podřízených subjektů (nahoře: „někdo nahoře“ – Diderot – Kundera – Pán – Jakub dole), což ve výsledku znamená zčtyřnásobený model vztahu „pán – sluha“. Tento fakt je jedním z projevů nezbytného opakování ve světě, v němž platí zákon „věčného návratu“.

Při analýze monologické a dialogické formy vyprávění zjišťujeme, že Diderot v románu posouvá tradiční pojetí epického díla z monologické formy směrem k dialogu. Předpokládáme, že Diderot preferuje přítomný čas, jenž se zpřítomňuje především v dialogu („zde a teď“ Jana Mukařovského). Tato skutečnost je ve své podstatě projevem osvícenské představy o budoucnosti, která může být vypočítána, neboť její zárodek se nachází v každém okamžiku lidské existence. Takové pojetí budoucnosti předpokládá optimismus, protože připouští svobodu jedince ve světě, který je neopakovatelný. Jednání postav ve hře *Jakub…* je také vypočitatelné. Kunderův determinismus má pesimistický ráz, protože jeho základem je pochopení nezbytného opakování dějů a slov, jež kdy byly uskutečněny a vysloveny.

Typickým rysem románové formy bývá střet ve vyprávění mezi minulým a přítomným časem. Naproti tomu drama se omezuje na přítomnost. Takzvaný „jevištní monolog“ umožňuje *sdělení* příběhů z minulosti. Pokud autor potřebuje *představit* minulost na scéně, musí opustit rámec ryze verbálního vyjádření a přizpůsobit této skutečnosti jevištní prostor. S tímto účelem Kundera ve scénických poznámkách k *Jakubu…* poukázal na rozdělení jeviště: základní rovina, jež slouží k zobrazení přítomného děje, a pódium, které se stalo svérázným prostorem paměti. S podobnou vizualizací mentálních procesů Kundera měl zkušenosti ve své první hře *Majitelé klíčů*. Vidíme v ní však chronologickou posloupnost ve zjevení reálného a abstraktního děje (4 vize Jiřího se zde vystřídaly s  dramatickým jednáním). Ve hře *Jakub…* minulost a přítomnost existují simultánně a navíc jsou propojeny navzájem. Proto pozorujeme, jak se replika jedné osoby z jednoho rozhovoru může stát odpovědí jiné osobě ze simultánně probíhajícího druhého dialogu na jevišti. Kontexty, v nichž se odehrávají tyto dialogy, se navzájem podobají, a proto rozlišení přítomného a minulého času ztrácí na významu. Příběhy z minulých dob se opakují v přítomnosti a nevyhnutelně se objeví v budoucnosti. Čas se tedy projevuje cyklicky, nikoli lineárně. Touto analýzou časoprostoru dospíváme v práci ke stejnému závěru, že Kundera modeluje svět ve hře v souladu se zákonem „věčného návratu“.

Po literárněvědném studiu projevů základní myšlenky Kunderova díla *Jakub…*, kterou představuje – podle našeho názoru – idea „věčného návratu“, zkoumáme pojetí variace dramatu na Diderotův román. Aby žánrově definoval své dílo, Kundera si vypůjčil termín variace z hudební teorie, který předpokládá, že se ve skladbách tohoto typu téma několikrát opakuje ve stále nových obměnách. Podobně jako se stává v hudbě základem pro variaci jedno téma, sledujeme, že se v Kunderově hře variuje jedno téma z Diderotova románu. Kundera si pro svého *Jakuba…* vybral z románu tři příběhy, jež jsou formálně propojeny dvěma postavami (Jakubem a Pánem) a také stejnou myšlenkou, kterou Kundera spatřoval ve vztazích následujících osob: Jakub – Justina – Mladý Otrapa, rytíř Saint-Ouen – Agata – Pán, markýza de La Pommeray – markýz des Arcis – Dcera. Příběhy Pána a jeho sluhy se liší minimálně, ale třetí situace je jiná. Téma zrazené lásky a přátelství však zůstává. Trojnásobným opakováním se téma rozpracovává, improvizace spisovatele je však omezena a předurčena Diderotovou předlohou.

Na základě pojednání ve 4. oddíle naší práce, jenž je věnován interpretaci vybraného pro překlad dramatického textu, dospíváme k názoru, že „věčný návrat“ je ústřední ideou ve hře *Jakub a jeho pán*, která ovlivnila zvláštnosti celé struktury tohoto díla. Aristoteles rozlišuje šest zákonitostí každého dramatu (fabule, charaktery postav, myšlenky, jevištní zařízení, text, hudební doprovod). Pět ze šesti těchto principů se opakují v Kunderově textu. Hudební doprovod vylučujeme, neboť se o něm autor v „nebentextu“ nezmiňuje.

Následující pátý oddíl obsahuje hru M. Kundery *Jakub a jeho pán*, kterou přeložil autor této práce. Jedná se o první pokus o překlad této hry do ruštiny.

V šestém oddíle, který je věnován reflexi osobních překladatelských zkušeností, se snažíme popsat, jakým způsobem se myšlenka „věčného návratu“ uplatňuje v textu hry. Sledujeme, že se jejím výsledkem stalo doslovné opakování několika replik hrdinů v textu dramatu. Dále se zaměřujeme na výklad konkrétních překladatelských problémů, které nám vyvstávaly v průběhu práce. Vysvětlujeme postupy při překladu názvu díla a jmen osob, otázky stylu a stylizace ve hře, komentujeme překlad některých slovních hříček.

V závěru shrnujeme poznatky o překládání dramatického textu na základě zkoumání teoretické literatury a z vlastní překladatelské praxe. Za hlavní zásadu překladu dramatického textu, k níž jsme dospěli teoretickou a praktickou cestou, považujeme zohlednění mluvené a ústní podstaty dialogu.

**9. Литература**

**Художественная литература**

\* Вольф, К. Медея. Голоса. (Перевод с немецкого М. Рудницкого.) На русском языке текст доступен в интернете: http://lib.ru/INPROZ/WOLF\_K/wolf.txt (на 25. 04. 2009).

\* Дидро, Д. Жак-фаталист и его хозяин. (Перевод с французского Г. Ярхо.) На русском языке текст доступен в интернете: <http://lib.ru/INOOLD/DIDRO/fatal.txt> (на 25. 04. 2009).

\* Diderot, D. Jacques le Fataliste et son maître. Paris: Presses pocket, 1989.

\* Diderot, D. Jakub fatalista a jeho pán. (Z francouzštiny přeložila J. Vobrubová-Koutecká.) Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956.

\* Kundera, M. Jacques et son maître: hommage à Denis Diderot en trois actes. Paris: Gallimard, 1998.

\* Kundera, M. Jakub a jeho pán. Pocta Denisi Diderotovi. Brno: Atlantis, 2007.

\* Kundera, M. L’identité. Paris: Gallimard, 2007.

\* Kundera, M. Majitelé klíčů. Praha: Československý spisovatel, 1964.

\* Kundera, M. Nesmrtelnost. Brno: Atlantis, 1991.

\* Kundera, M. Nesnesitelná lehkost bytí. Brno: Atlantis, 2006.

\* Kundera, M. Směšné lásky. Brno: Atlantis, 1991.

\* Kundera, M. Valčík na rozloučenou. Brno: Atlantis, 1997.

\* Kundera, M. Žert. Brno: Atlantis, 2007.

**Научная литература**

\* Аристотель. Поэтика. (Перевод с древнегреческого В. Аппельрота.) На русском языке текст доступен в интернете: http://www.infoliolib.info/author.php?aid=13 (на 25. 04. 2009).

\* Бахтин, М. М. **Формы времени и хронотопа в романе.**In Вопросы литературы и эстетики. Москва: Художественная литература, 1975.

\* Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. (Под редакцией Е. А. Цургановой.) Москва: Intrada, 2004.

\* Кибиров, Т. Что надо знать о концептуализме. На русском языке текст доступен в интернете: <http://azbuka.gif.ru/important/prigov-kontseptualizm> (на 25. 04. 2009).

\* Комиссаров, В. Н. Слово о переводе. Москва: Международные отношения, 1973.

\* Кундера, М. Нарушенные завещания. (Перевод с французского М. Таймановой.) Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004.

\* Маньковская, Н. Б. «Париж со змеями». Введение в эстетику постмодернизма. Москва: ИФРАН, 1994.

\* Ницше, Ф. Так говорил Заратустра. (Перевод с немецкого Ю. М. Антоновского.) На русском языке текст доступен в интернете: http://lib.ru/NICSHE/zaratustra.txt (на 25. 04. 2009).

\* Попович, А. Проблемы художественного перевода. (Перевод со словацкого И. А. Бернштейн и И. С. Чернявской.) Москва: Высшая школа, 1980.

\* Рассел, Б. История западной философии. (Перевод с английского В. В. Ванчугова.) На русском языке текст доступен в интернете: <http://www.humanities.edu.ru/db/msg/49428> (на 25. 04. 2009).

\* Рецкер, Я. И. Теория перевода и переводческая практика. Москва: Издательство Международные отношения, 1974.

\* Тамарченко, Н. Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения. Хрестоматия для студентов филологическихфакультетов. Москва: РГГУ, 1999. Текст доступен в интернете: http://www.infoliolib.info/philol/tamarchenko/hr.html (на 25. 04. 2009).

\* Томашевский, Б. В. Стилистика и стихосложение. Ленинград: Ленинградское отделение Учпедгиза, 1959.

\* Федоров, А. В. Введение в теорию перевода. Москва: Издательство литературы на иностранных языках, 1958.

\* Федоров, А. В. Искусство перевода и жизнь литературы: Очерки. Ленинград: Советский писатель, 1983.

\* Французскo-русский словарь. (Составила проф. К. А. Ганшина.) Москва: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1957.

\* Чешско-русский словарь. I т. (Под редакцией Л. В. Копецкого и Й. Филипца.) Москва: Русский язык – Прага: Государственное педагогическое издательство, 1976.

\* Чешско-русский словарь. II т. (Под редакцией Л. В. Копецкого и Й. Филипца.) Москва: Русский язык – Прага: Государственное педагогическое издательство, 1976.

\* Якобсон, Р. Лингвистика и поэтика. На русском языке текст доступен в интернете: <http://philologos.narod.ru/classics/jakobson-lp.htm> (на 25. 04. 2009).

\* Bečka, J. V. Česká stylistika. Praha: Academia, 1992.

\* Condorcet, A. Náčrt historického obrazu pokroku lidského ducha. (Z francouzštiny přeložil J. Kohout.) Praha: Academia, 1968.

\* Derrida, J. Psyché. Invention de l'autre. Paris, 1987.

\* Diderot, D. Herecký paradox. (Z francouzštiny přeložil J. Pospíšil.) Olomouc: Votobia, 1997.

\* Encyklopedie literárních žánrů. (D. Mocná, J. Peterka a kol.) Praha-Litomyšl: Paseka, 2004.

\* Feldek, L‘. Z reči do reči. Bratislava: Slovenský spisovatel‘, 1977.

\* Ferenčík, J. Kontexty prekladu. Bratislava: Slovenský spisovatel, 1982.

\* Fischer, O. Metrické poznámky. In České theorie překladu (historickou část napsal a statě českých překladatelů uspořádal J. Levý). Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.

\* Hrabák, J. Poetika. Praha: Československý spisovatel, 1977.

\* Chmelenský, J. K. Něco o divadle ve Lvově a o překládání z cizích jazyků. In České theorie překladu (historickou část napsal a statě českých překladatelů uspořádal J. Levý). Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.

\* Ingarden, R. O poznávání literárního díla. (Z polštiny přeložila H. Jechová.) Praha: Československý spisovatel, 1967.

\* Ingarden, R. Umělecké dílo literární. (Z němčiny přeložil A. Mokrejš.) Praha: Odeon, 1989.

Kovačičová, O. K problematike literárneho a divadelného prekladu drámy. In Český překlad (1945-2004). Praha: Univerzita Karlova, 2005.

\* Kouřil, M. Teorie scénických umění IV. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979.

\* Kundera, M. Hledání přítomného času. Host, 2000, № 8.

\* Kundera, M. Les testaments trans. Paris: Gallimard, 1993.

\* Kundera, M. Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou. Praha: Československý spisovatel, 1961.

\* Kusá, M. Preklad ako súčasť dejín kultúrneho prostoru. Bratislava: Ústav svetovej literatury SAV, 2005.

\* Levý, J. Umění překladu. Praha: Panorama, 1983.

\* Levý, J. České theorie překladu. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.

\* Lukeš, M. Drama jako zvláštní druh textu. In Theatralia VI. Acta universitatis Carolinae. Philosophica et historika 3 – 1984. Praha: Univerzita Karlova, 1987.

\* Lukeš, M. Zvláštnosti překladu dramatického textu. In Theatralia VI. Acta universitatis Carolinae. Philosophica et historika 3 – 1984. Praha: Univerzita Karlova, 1987.

\* Malý, J. O překládání klasiků se zvláštním zřetelem na Schakespeara. In České theorie překladu (historickou část napsal a statě českých překladatelů uspořádal J. Levý). Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.

\* Mathesius, B. Z předmluv k překladům. In České theorie překladu (historickou část napsal a statě českých překladatelů uspořádal J. Levý). Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.

\* Miko, F. Od epiky k lyrike. Bratislava: Tatran, 1973.

\* Mistrík, J. Dramatický text. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladatel’stvo, 1979.

\* Morávková, A. Překlad dramatu. In Český překlad 1945-2003. Praha: Univerzita Karlova, 2003.

\* Mukařovský, J. Studie I. Brno: Host, 2000.

\* Müller-Reinecke, R.Probleme der Drarnenübersetzung 1960 - 1988. Tubingen: Narr, 1991.

\* Nietzsche, F. Also Sprach Zarathustra. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co., 2008.

\* Osolsobě, I. Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci. In Otázky divadla a filmu I. Brno: Univerzita J. E. Purkyně, 1970.

\* Popovič, A. Teória umеleckého prekladu. Bratislava: Tatran, 1975.

\* Pospíšil, I. Genologie a proměny literatury. Brno: Masarykova univerzita, 1998.

\* Procházka, M. Poznámky k interpretácii dramatického textu. In O interpretácii umеleckého textu 7. Nitra: Pedagogická fakulta v Nitre, 1982.

\* Richterek, O. Dialog kultur v uměleckém překladu. Hradec Králové: Mafy a Gaudeamus, 1999.

\* Richterová, S. Slova a ticho: eseje o české literatuře. Praha: Československý spisovatel: Arkýř, 1991.

\* Russell, B. History of Western Philosophy. London: George Allen and Unwin LTD, 1947.

\* Slovník literární teorie. (Š. Vlašín a kol.) Praha: Československý spisovatel, 1977.

\* Šimon, L. Ku vzt’ahom medzi teóriou a praxou umeleckého prekladu. In Český překlad II (1945-2004). Praha: Univerzita Karlova, 2005.

\* Tellinger, D. Kultúrne otázky prekladu umeleckej literatúry. Košice: Typopress, 2005.

\* Tille, V. Klasická čeština na jevišti. In České theorie překladu (historickou část napsal a statě českých překladatelů uspořádal J. Levý). Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.

\* Veltruský, J. Dramatický text jako součást divadla. In Příspěvky k teorii divadla. Praha: Divadelní fakulta AMU, 1994.

\* Veselý, J. Studie z francouzského osvícenství. Praha: Karolinum, 2003.

\* Vrchlický, J. Výbor dramat Calderonových. In České theorie překladu (historickou část napsal a statě českých překladatelů uspořádal J. Levý). Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.

\* Vymětal, J. Operní překlady. In České theorie překladu (historickou část napsal a statě českých překladatelů uspořádal J. Levý). Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.

\* Zenkl, L. ABC hudební nauky. Praha: Editio Bärenreiter, 2003.

\* Zich, O. Estetika dramatického umění. Praha: Melantrich, 1931.

\* Žilka, T. Poetický slovník. Bratislava: Tatran, 1984.

**10. Приложение**

**Cценический комментарий М. Кундеры**

**к пьесе «Якуб и его господин. Дань почтения Дени Дидро»**[[51]](#footnote-51)

Представляется удобный случай для того, чтобы один актер исполнял две роли. Так, например, в постановке, имевшей место в Париже, роли комиссара и старосты, матери и матери Агаты, Черта-отца и отца Агаты, Агаты и дочери исполнялись одними и теми же актерами.

Якуб мне представляется не младше сорока лет. Он того же возраста, что и его господин, или даже старше.

Франсуа Жермон, автор знаменитой женевской постановки, предложил интересное решение, которое я с удовольствием принял: когда Якуб и его господин снова находят друг друга в шестом явлении третьего действия, то оказываются намного старше, будто бы со времени их предыдущего выхода прошло много лет.

Пьеса написана для спектакля без антракта. Однако несмотря на это, действия должны быть отчетливо отграничены друг от друга либо опущенным занавесом либо погружением на короткое время сцены во тьму.

Декорации. На протяжении всех трех действий декорации не меняются; сцена разделена на две части: передняя часть ниже, задняя часть представляет собой некое возвышение, подиум. Впереди разыгрываются все действия, происходящие в настоящем времени; в задней части сцены разыгрываются рассказываемые истории из прошлого.

В самой дальней от зрителей части возвышения на сцене находится лестница, возможно, приставная, которая ведет на чердак (он может быть виден, но это не обязательно).

Сцена (которая должна быть как можно проще и абстрактнее) по большей части совершенно пуста. Только в некоторых явлениях сами актеры (слуги) выносят требующиеся реквизиты, к примеру, стол, стулья и др.

Необходимо избегать каких бы то ни было орнаментальных, описательных или символических элементов декораций. Они совершенно противоречат духу пьесы.

Действие происходит в восемнадцатом веке, но этот восемнадцатый век такой, каким мы воображаем его себе сейчас. Подобно тому, как язык пьесы не является реконструкцией существовавшего некогда языка, так же ни декорации, ни костюмы не должны быть исторически выверенными. Исторический характер героев (в особенности я имею ввиду двух протагонистов) должен быть размыт.

Замечания по поводу истории пьесы: я написал ее около 1971 года, смутно предполагая, что она могла бы быть поставлена в каком-нибудь чешском театре под чужим именем. Только после моего переезда во Францию в 1975 году, текст попал к моему дорогому и незабвенному другу Эвальду Шорму, одолжившему пьесе свое имя, под которым «Якуб и его господин» был инсценирован в театре в Усти-над-Лабем. Я сам перевел пьесу на французский язык и опубликовал ее в 1981 году в издательстве *Gallimard* с собственным предисловием *Introduction à une variation* и послесловием Франсуа Рикара *Variations sur l´art de la variation*. Французская версия стала основой для перевода пьесы на многие языки, в частности, на английский, шведский, итальянский, испанский. Сам я видел вполне приличное представление в Париже, замечательное в Загребе, почти гениальное в Женеве, катастрофическое в Брюсселе. Тогда я понял, к какому недоразумению может привести моя «вариация на Дидро». Некоторые режиссеры со склонностью к графомании скажут: «Раз Кундера позволил себе сделать вариацию на роман Дидро, сделаем-ка мы вольную вариацию на его вариацию». Никто себе представить не может, какие глупости брюссельский режиссер присоединил к моей пьесе, дальнейшие представления которой я тогда же немедленно запретил. Именно потому, что «театральная вариация» на знаменитый роман является сама по себе вещью деликатной, требующей строгого равновесия между тем, что сохраняется из оригинала и тем, что к нему добавляется (равновесия между восемнадцатым и двадцатым веком, между оптимизмом Просвещения и скепсисом нашего столетия), нужно инсценировать пьесу с абсолютной точностью, верностью, простотой. Иначе результат может оказаться идейной галиматьей. После 1989 года «Якуба» ставят во многих театрах Чехии. В основном с большим пониманием, которое доставляет мне огромную радость.

1. Это ограничение было сделано по причине недоступности других источников. Отметим лишь, что один из библиографических справочников, касающийся проблематики теории перевода драмы, вышел в Германии: Müller-Reinecke, R.Probleme der Drarnenübersetzung 1960 - 1988. Tübingen: Narr, 1991. [↑](#footnote-ref-1)
2. Полные выходные данные исследований здесь и ниже называемых авторов приводятся в разделе 9. Литература. [↑](#footnote-ref-2)
3. Иное определение практикологии перевода дает А. Попович [Попович, c. 190]. Подробнее об этом будет сказано ниже. [↑](#footnote-ref-3)
4. Л. Шимон не развивает далее идею о практикологии перевода, раскрытие данного понятия осуществляется автором настоящей работы самостоятельно; так же независимы наши комментарии к другим терминам, используемым Л. Шимоном, в частности, в их применении к теории перевода драмы. [↑](#footnote-ref-4)
5. Это является основой для так называемой «частной теории перевода», «относящейся к определенной паре языков» [Рецкер, с. 7]. [↑](#footnote-ref-5)
6. «Prekladová kritika je súčast’ou národnej prekladovej kultúry, je mostem medzi prekladovou teóriou a praxou, je tkanivom, z kterého sa utkáva prekladová história» [Ferenčík, s. 38-39]. Перевод со словацкого наш. – Е. Т. [↑](#footnote-ref-6)
7. «<...> kritika prekladu sa „utiahla“ medzi múry vysokých škôl a vyskytuje sa najmä v seminárnych a diplomových prácach študentov prekladatel’stva <…>» [Šimon, s. 155]. Перевод со словацкого наш. – Е. Т. [↑](#footnote-ref-7)
8. Примером здесь может служить статья Й. Хмеленского [Chmelenský, s. 380-384]. [↑](#footnote-ref-8)
9. «Návrat k filologickým koreňom literárnej vedy», «komentár („slovný“ i vecný)» [Šimon, s. 153]. Перевод со словацкого наш. – Е. Т. [↑](#footnote-ref-9)
10. См. статьи Я. Врхлицкого «Избранные драмы Кальдерона» [Vrchlický: Výbor dramat Calderonových, s. 451], Б. Матезиуса «Из предисловий к переводам» [Mathesius: Z předmluv k překladům, s. 648-653] и других. [↑](#footnote-ref-10)
11. Теорию общественной реализации переводов А. Попович называет «практикологией перевода» [Попович, c. 190]. [↑](#footnote-ref-11)
12. Некоторые исследователи вносят небольшие видоизменения в основную цепочку коммуникантов, например, Ян Ференчик включает редактора: Автор – Переводчик (интерпретация) – Редактор – Читатель [Ferenčík, s. 73]. [↑](#footnote-ref-12)
13. Понятие интенциональности в данной работе используется в соответствии с его определениями в исследованиях феноменологов, в частности, в монографиях Р. Ингардена [Ingarden: Uměleské dílo literární, s. 190; Ingarden: O poznávání literárního díla, s. 13]. [↑](#footnote-ref-13)
14. Критерии хорошего перевода художественного текста отличаются друг от друга, в зависимости от того, в какой стране и в какую эпоху они появились. В настоящей работе приводятся критерии, общие для некоторых чешских, словацких и русских исследований второй половины XX века. При этом необходимо отметить, что наиболее четкое различение критериев проводится в работе Й. Леви «Искусство перевода», в которой исследователь анализирует два основных требования к художественному переводу – «верности» и «свободы» [Levý: Umění překladu, s. 86]. [↑](#footnote-ref-14)
15. Ср. размышления Й. Велтруски о месте автора в драматическом тексте [Veltruský, s. 97]. [↑](#footnote-ref-15)
16. М. Лукеш в связи с этим указывает, что переводчик не прав в том случае, если «не обозначит <…> мир драмы достаточно конкретно <...>», а также и в случае, если «его обозначение будет содержать излишние объяснения». («<...> nevyznačí <…> dramatický svět dostatečně konkrétně <...> kde jeho naznačení „přetáhne“ vysvětlováním a dourčováním» [Lukeš: Zvláštnosti překladu dramatického textu, s. 25]). Перевод со словацкого наш. – Е. Т. [↑](#footnote-ref-16)
17. «Dramatické dílo je to, co vnímáme (vidíme a slyšíme) po dobu představení v divadle» [Zich, s. 16]. [↑](#footnote-ref-17)
18. «Preklad-réžia <...> ked’ sa dramaturg a režisér zveria so svojimi zámermi prekladatel’ovi ešte skôr, ako sa chopil pera, a vtedy je vlastne už on prvým realizátorom ich škrtov a iných zásahov, ku ktorým potom často pridá i vlastné nápady» [Feldek, s. 88]. [↑](#footnote-ref-18)
19. «Dramatické dílo je umělecké dílo, předvádějící vespolné jednání osob hrou herců na scéně» [Zich, s. 68]. [↑](#footnote-ref-19)
20. «Dramatické dílo jako komunikace komunikací o komunikaci» [Osolsobě, s. 11]. Перевод с чешского наш. – Е. Т. [↑](#footnote-ref-20)
21. «<...> jeden ze dvou základních útvarů řeči, protiklad monologu, ovšem nikoli monologu divadelního, nýbrž takového jazykového projevu, jenž <...> je osvobozen od zřetele k jeho okamžité reakci i od těsného sepětí s aktuální situací časovou a prostorovou, v které se účastníci projevu nacházejí» [Mukařovský, s. 408]. Перевод с чешского наш. – Е. Т. Отличия монологической и диалогической форм в настоящей работе подробно рассматриваются в разделе 4. 3 настоящей работы на основе сопоставления романа Д. Дидро «Жак-фаталист и его хозяин» и пьесы М. Кундеры «Якуб и его господин». [↑](#footnote-ref-21)
22. «Pod pojmem idiolekt dramatické figury rozumíme <…> významově výrazovou jednotu jejího vyjadřování. <…> Sociolekt – projev, který dramatickou figuru charakterizuje především z hlediska její příslušnosti k jisté sociální, generační, profesionální skupině <...>» [Lukeš: Zvláštnosti překladu dramatického textu, s. 26]. [↑](#footnote-ref-22)
23. «La transcription libre d’une œuvre du passé» [Kundera: Les testaments trahis, s. 97]. [↑](#footnote-ref-23)
24. «Román <…> zachycuje rozsáhlou oblast jevů, událostí, společenských vztahů a psychologických situací» [Slovník literární teorie, s. 322-323]. Перевод c чешского наш. – Е. Т. [↑](#footnote-ref-24)
25. «Když se Goethe a Schiller pokoušeli stanovit rozdíl mezi dramatem a eposem, charakterizovali vypravěče starověkého eposu jako někoho, kdo mluví „zpoza opony“ <…>» [Kundera: Umění románu, s. 120]. Перевод c чешского наш. – Е. Т. [↑](#footnote-ref-25)
26. «Nový pohyb mezi románem a životem, vznikající v tvorbě těchto [Вольтера, Монтескье – Е.Т.] spisovatelů, je odvozen z žánrů „věcné“ literatury, v níž bylo významné úsilí, aby čtenář přijal podobný román za cosi pravdivého, <…> „vševědoucí“ vypravěč bývá nahrazován vědoucím vypravěčem, tj. proživším a přeživším člověkem». Такую модель романа Весели называет романом-памятью («román-paměť») [Veselý, s. 10]. [↑](#footnote-ref-26)
27. «Uvádět čtenáře do struktury díla znamená posilovat dialog autora a čtenáře <…>, je tu prvek deziluzívnosti a metatextovosti <…> Fiktivní čtenář tak plní funkci katalyzátoru obnažování tvůrčích postupů a jejich obhajoby» [Pospíšil, s. 36]. Перевод c чешского наш. – Е. Т. [↑](#footnote-ref-27)
28. <...> Но если вы будете меня перебивать, читатель, или если я буду перебивать себя сам, то что же станется с любовными похождениями Жака? Поверьте мне, оставим в покое поэта... Крестьянин и крестьянка удалились... - Нет, нет, историю про пондишерийского поэта. - Лекарь приблизился к постели Жака... - Историю поэта из Пондишери! Поэта из Пондишери! - Как-то раз пришел ко мне молодой поэт; такие навещают меня ежедневно... Но послушайте, читатель, какое это имеет отношение к путешествию Жака-фаталиста и его Хозяина?.. [Дидро, источник online] [↑](#footnote-ref-28)
29. Господин. Это же глупо! Когда такое было, чтобы французский дворянин ходил по Франции пешком! Кто нас переписывал, Якуб?

    Якуб.Какой-то болван, господин. Но раз уж он нас переписал, мы ничего не можем с этим поделать. (Действие III, явл. 1)

    или

    Младший Черт. <…> Ты что смеешься?

    Якуб. Я только что отругал одного плохого поэта за то, что он плохой поэт, и он быстренько послал мне тебя, чтобы исправить свою плохую поэму <…>. (Действие III, явл. 5)

    Перевод c чешского наш. – Е. Т. [↑](#footnote-ref-29)
30. «Monolog může bud‘ vyjadřovat subjektivní duševní stav mluvícího (v básnictví: lyrika), nebo vyprávět o událostech odtržených od aktuální situace časovou vzdáleností (v básnictví: epika). Dialog je naproti tomu těsně spjat se „zde“ a „ted‘“ platným pro účastníky hovoru a mluvící počítá při něm s bezprostřední reakcí posluchačovou <…>» [Mukařovský, s. 408]. Перевод c чешского наш. – Е. Т. [↑](#footnote-ref-30)
31. «Struktura skutečné konverzace», «Ve skutečnosti: dialog je obklopen každodenností, která ho přerušuje, zpomaluje, odvádí jeho vývoj, svádí ho z cesty, dělá ho systematickým a alogickým <…> postavy se vracejí k tématu již probranému, opakují se, upřesňují, co právě řekly, atd. <…>») [Kundera: Hledání přítomného času, s. 33]. [↑](#footnote-ref-31)
32. «<…> člověk může takřka s naprostou jistotou předvídat jevy, zná-li jejich zákonitost, a <…> na podkladě minulé zkušenosti může předvídat se značnou pravděpodobností budoucí události <…>» [Condorcet, s. 162]. Перевод c чешского наш. – Е. Т. [↑](#footnote-ref-32)
33. Хозяин. Я отдам его [ребенка – Е. Т.] в ученики к часовщику. Или к столяру. К столяру. За свою жизнь он сделает множество стульев, у него будут дети, которые также будут делать стулья и детей, которые тоже будут плодить детей и стулья... <…> … меня иногда пугает это непрестанное повторение детей и стульев и всего... (Действие III, явл. 4) - Перевод c чешского наш. – Е. Т. [↑](#footnote-ref-33)
34. Название в оригинале *Majitelé klíčů*, в Национальном театре в Праге премьера состоялась 29 февраля 1962 г. В СССР пьеса шла весной 1963 г. в московском театре им. Вл. Маяковского (постановка Охлопкова). Существует два перевода пьесы на русский язык: вольный - драматурга А. Штейна и более точный Е. Аникст и Р. Разумовой. [↑](#footnote-ref-34)
35. Э. Ленк, из эпиграфа к роману К. Вольф «Медея. Голоса» [Вольф, источник online]. [↑](#footnote-ref-35)
36. Сент-Уэн. <…> Никто иной как подлец!

    Жюстина. Он не подлец! <…> (Действие I, явл. 5)

    и

    Хозяин. Как вы могли?

    Младший Черт. С этим подлецом! (Действие I, явл. 5)

    Перевод на русский язык наш. – Е. Т. [↑](#footnote-ref-36)
37. Мы имеем ввиду известную метафору Б. Рассела: «<...> вы всегда носите пространственные очки в вашем уме, вы уверены, что всегда видите все в пространстве» [Рассел, источник online] («Similarly, since you always wear spatial spectacles in your mind, you are sure of always seeing everything in space» [Russell, s. 734]). [↑](#footnote-ref-37)
38. «Variace (neboli Téma s variacemi), ve kterých se téma <…> několikrát nebo i mnohokrát opakuje ve stále nových a nových obměnách» [Zenkl, s. 158]. Перевод c чешского наш. – Е. Т. [↑](#footnote-ref-38)
39. «Plus les règles sont sévères plus le jeu est jeu» [Kundera: Les testaments trahis, s. 30]. [↑](#footnote-ref-39)
40. «История всей моей жизни начинается с ошибки, с плохой шутки, написанной на открытке, со случайности, глупости. <…> Ошибки эти были так обычны и распространенны <…> Кто же тогда ошибался? <…> Сама история? <…>» Перевод c чешского наш. – Е. Т. [↑](#footnote-ref-40)
41. Такая интерпретация пьесы «Якуб и его господин», обязывает нас в переводе сохранить ощущение указанного упорядочения субъектов (реальных и вымышленных, действующих и внесценических лиц). (о проблеме выбора русского эквивалента чешскому слову *pán* – подробнее будет сказано в разделе 6. 2 настоящей работы). [↑](#footnote-ref-41)
42. «Людей много, жестов мало». Перевод c чешского наш. – Е. Т. [↑](#footnote-ref-42)
43. Отметим только, что здесь важна декларация художественного метода как такового: Кундера называет себя переписчиком романа Дидро, однако мы должны отдавать себе отчет, что это литературная маска, поскольку, разумеется, не идет речи о прямом цитировании (центонности). Так, в романе «Жак-фаталист...» мы не найдем соответствующего описания ужина персонажей. [↑](#footnote-ref-43)
44. Трактирщица. Что будете заказывать, господа?

    Хозяин *(с удовольствием разглядывает трактирщицу)*. Над этим вопросом следует подумать.

    Трактирщица.Вам не нужно думать, потому как было написано, что вы закажете жареную утку, картофель и бутылку вина... (Действие I, явл. 6)

    Перевод c чешского наш. – Е. Т. [↑](#footnote-ref-44)
45. «<...> nicht zu einem neuen Leben oder besseren Leben oder ähnlichen Leben <...> ewig wieder zu diesem gleichen und selbigen Leben» [Nietzsche, s. 232]. [↑](#footnote-ref-45)
46. «Эти части: фабула, характеры, мысли, сценическая обстановка, текст и музыкальная композиция» [Аристотель, источник online]. Мы говорим о пяти составных частях – исключая музыкальную композицию, поскольку о ней в авторских ремарках ничего не сказано. [↑](#footnote-ref-46)
47. «Alles geht, alles kommt zurück; ewig rollt das Rad des Seins» [Nietzsce, s. 228]. [↑](#footnote-ref-47)
48. Термин Ж. Лакана, разрабатываемый Ж. Дерридой, к примеру, в *Psyché. Invention de l'autre*, 1987. [↑](#footnote-ref-48)
49. Основой для нашего перевода послужил чешский оригинал пьесы [Kundera: Jakub a jeho pán, s. 21-124]. [↑](#footnote-ref-49)
50. «<…> můj Jakub, přestože inspirovaný jedním z nejfrancouzštějších autorů nejfrancouzštějšího století, je to nečeštění, co jsem kdy napsal» [Kundera: Jakub a jeho pán, s. 134]. Перевод с чешского наш. – Е. Т. [↑](#footnote-ref-50)
51. Основой для нашего перевода послужил чешский оригинал этого сценического комментария [Kundera: Jakub a jeho pán, s. 22-24]. [↑](#footnote-ref-51)