ИНСТИТУТ ПЕРЕВОДА

AD VERBUM

МИРЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕРЕВОДА

ТОМ ПЕРВЫЙ
ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПЕРЕВОД: ОТ ТОЛКОВАНИЯ К ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЮ

Сборник докладов участников
V Международного конгресса
переводчиков художественной
литературы

(Москва, 6–9 сентября 2018 г.)

АНО «ИНСТИТУТ ПЕРЕВОДА»

МИРЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕРЕВОДА

ТОМ ПЕРВЫЙ

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПЕРЕВОД: ОТ ТОЛКОВАНИЯ К ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЮ

Сборник докладов участников
V Международного конгресса
переводчиков художественной
литературы

(Москва, 6–9 сентября 2018 г.)

Москва
2020

ББК 81/83
УДК 80/81
М64

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям

Науч. ред. А. Я. Ливергант

М64 Миры литературного перевода: Сборник докладов участников V Международного конгресса переводчиков художественной литературы (Москва, 6–9 сентября 2018 г.) : В 2 т. / [Сост. и ред.: Д. Д. Кузина, И. О. Сид]. — М., 2020.
ISBN 978-5-00087-192-8.
Т. 1 : Литературный перевод: от толкования к перевоплощению. — 448 с.
ISBN 978-5-00087-184-3.

В первую книгу двухтомника материалов V Международного конгресса переводчиков (Москва, 6–9 сентября 2018 г.), — одного из крупнейших саммитов переводческого цеха, проводимого российским Институтом перевода, — вошли статьи в различных жанрах и форматах, от научных исследований и аналитических обзоров до автобиографических очерков и эссе о секретах переводческого мастерства. Тематические разделы посвящены, в соответствии с секциями Конгресса, общим проблемам художественного перевода, переводу поэтическому и переводу прозаическому, переводам драматургии и детской литературы, взаимодействию переводчика и издателя. В сборник включены тексты как мэтров перевода, таких как Наталия Автономова, Кэрол Аполлонио, Андрей Базилевский, Григорий Кружков, Мири Литвак, Рафаэль Гусман Тирадо, Анн Кольдефи-Фокар, Абдулла Хаба и др., так и восходящих звезд художественного перевода. Издание адресовано литературоведам, переводчикам, студентам и преподавателям гуманитарных вузов, а также всем, кто интересуется отечественной и мировой литературой.

ББК 81/83
УДК 80/81

ISBN 978-5-00087-184-3 (Т. 1)
ISBN 978-5-00087-192-8
© АНО «Институт перевода», 2020
© Оформление. ООО «Центр книги Рудомино», 2020

МИРЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕРЕВОДА

ТОМ ПЕРВЫЙ

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПЕРЕВОД: ОТ ТОЛКОВАНИЯ К ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЮ

СОДЕРЖАНИЕ

Пленарное заседание

Евгений Резниченко *(Россия)*. Предуведомление к Конгрессу 11
Владимир Григорьев *(Россия)*. Перевод как средство культурной дипломатии: вызовы времени 13
Павел Басинский *(Россия)*. Год единства русских классиков 18
Михаил Осадчий *(Россия)*. Русский язык сегодня: «теория Большого взрыва»? 20
Галина Юзефович *(Россия)*. Русская литература сегодня: новые тренды, новые имена 25
Анн Кольдефи-Фокар *(Франция)*. Переводчик должен знать всё! 32

СЕКЦИЯ 1. **Проза поэзии и поэзия прозы: новое в переводе**

Элен Анри Сафье *(Франция)*. К истории перевода романа Замятина «Мы» на французский язык 37
Гойко Божович *(Сербия)*. Новый русский роман: от истории к утопии 44
Угур Буке *(Турция)*. Стихотворное переложение прозаического текста: на что имеет право переводчик? 47
Саня Вершич *(Хорватия)*. Язык цвета в поэтическом пространстве Павла Флоренского, или Как перевести «энергийность» 51
Рафаэль Гусман Тирадо *(Испания)*. О некоторых аспектах литературного перевода с русского на испанский (на материале романа Евгения Водолазкина «Авиатор») 57
Нина Жутовская *(Россия)*. Человек и птица. О книге Хелен Макдональд. «“Я” значит “ястреб”» (“H” Is For “Hawk” by Helen Macdonald) 65
Уршка Забуковец *(Словения)*. Специфика перевода русской религиозной философии как нон-фикшн. Пересоздание иконы 69
Борут Крашевец *(Словения)*. Перевод романа «Обитель» Захара Прилепина на словенский 72
Вячеслав Куприянов *(Россия)*. Перевод стихового гротеска в разных версиях и языках. На примере «Гиппо-поэмы» 79
Катя Марголис *(Италия)*. «Золотые ворота» и «Летний Реквием» Викрама Сета: впервые по-русски? Целостный опыт визуального и вербального перевода 88
Лилит Меликсетян *(Армения)*. Почему верлибр? 95
Иван Миньо *(Франция)*. От Хлебникова к Малларме 100
Белла Мусаева *(Азербайджан)*. Русская поэзия Серебряного века на азербайджанском языке 108
Уго Новотный *(Аргентина)*. Эмоциональная температура и дыхание оригинала в переводах прозы 113
Пан Кеён *(Корея)*. Вопросы перевода ключевых слов в произведении Л.Н. Толстого «О жизни» на корейский язык 116

Наталья Рейнгольд *(Россия)*. Современное английское эссе в переводе на русский язык: сопротивление жанра. 119
Клаудия Скандура *(Италия)*. Проблемы перевода современной русской прозы: романы Т. Кибирова и С. Гандлевского 130
Хоанг Тхюй Тоан *(Вьетнам)*. Русская литература во Вьетнаме в последние годы 134
Севинч Учгюль *(Турция)*. Сложности перевода ненормативной лексики с турецкого языка на русский (на материале романов Орхана Памука). 137
Хоакин Фернандес-Вальдес *(Испания)*. Лев Толстой: «Первая ступень» (о переводе на испанский язык сборника текстов про вегетарианство). 148
Ян Чихоцкий *(Польша)*. Польские переводы романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Русская классика в Польше. 152
Мариан Шварц *(США)*. Сибирь в воображении Юзефовича, Геласимова, Дашковой 155

СЕКЦИЯ 2. **Поэзия прозы и проза поэзии: «золотая середина»**

Наталия Автономова *(Россия)*. Между «вольностью» и «точностью»: об экспериментах М.Л. Гаспарова в сфере перевода и переводоведения 159
Эухенио Арриасу *(Аргентина)*. Переводы на испанский стихов М. Цветаевой конца XX–XXI вв. 166
Атаол Бехрамоглу *(Турция)*. Поэзия Ивана Бунина в период эмиграции 173
Сергей Бирюков *(Германия)*. Русская авангардная поэзия на немецком и других европейских языках 177
Анагха Бхат Бехере *(Индия)*. Повесть и проблемы её перевода 185
Ван Лие (Китай). И.С. Тургенев в Китае (1903–2018) 189
Иван Гарсиа-Сала *(Испания)*. Цензура и перевод. Как воспринимали франкистские цензоры русскую литературу? 203
Йожеф Горетить *(Венгрия)*. Новый реализм — документализм или фикция? 209
Ив Готье *(Франция)*. «Офранцуживание» Высоцкого: размышления в год 80-летия поэта 215
Григорий Джохадзе *(Грузия)*. Осип Мандельштам о грузинском искусстве. Герменевтические интерпретации 220
Ян Замбор *(Словакия)*. О моих переводах русской поэзии: мотивация выбора и особенности поэтики 229
Григорий Кружков *(Россия)*. «Таинственный придаток»: Эмили Дикинсон и интертекстуальность 235
Мири Литвак *(Израиль)*. Опыт перевода антисоветской поэзии — Александр Галич. 243
Гириш Мунджал *(Индия)*. Проблемы перевода невербальных компонентов в художественных текстах. 245
Рафик Новрузов *(Азербайджан)*. Философия текста и ее перевод (на материале перевода стихотворения Хафиза на русский язык). 249
Фернандо Отеро Масиас *(Испания)*. Русизмы в испанском языке: их роль в художественном переводе. 256

Антония Пенчева *(Болгария)*. Интертекстуальность в романе Виктора Пелевина «Любовь к трем цукербринам» — проблемы перевода 261
Ранджана Саксена *(Индия)*. Репрессии и стратегии выживания: «Шерри-бренди» Шаламова, «Ложится мгла на старые ступени» Чудакова, «Авиатор» Водолазкина, «Зулейха открывает глаза» Яхиной 269
Роземари Титце *(Германия)*. Лев Толстой продолжает писать. На иностранных языках. 274
Лиза Хейден *(США)*. Любовь к трем романам: Перевод и внутренняя логика литературных текстов. Ненаучный доклад в восьми частях 278
Чжан Бин *(Китай)*. «Царь-рыба» в зеркале учения экологического равновесия. 282
Мухамед Эльгебали *(Египет)*. Трудности перевода художественной литературы 287

СЕКЦИЯ 3. **Проза и поэзия театра: переводимость — непереводимость**

Кэрол Аполлонио *(США)*. С английского на английский, или перевод перевода: «Аутентичность» и аудио-драматизация романа Алисы Ганиевой «Жених и невеста». 291
Пьер Баккеретти *(Франция)*. Переводчик и/или постановщик? 297
Ивета Народовска *(Латвия)*. «Чайка» А. П. Чехова в новейших латышских переводах 310
Мегха Пансаре *(Индия)*. Русские пьесы в полисистеме маратхи: пересечение границ культурного пространства языков 316
Мохсен Шоджаи *(Иран)*. Перевод коллокаций в художественных текстах: актуальные проблемы (на примере пьесы «Чайка» А. П. Чехова) 327
Макарем Эль-Гамри *(Египет)*. Роль перевода в возникновении и становлении литературных жанров (на примере арабского театра в Египте) 331

СЕКЦИЯ 4. **Детская литература: что и как переводить детям**

Екатерина Белавина *(Россия)*. Инкрустация скрытыми цитатами и прочие ловушки сказок Марселины Деборд-Вальмор 337
Василий Гулеури *(Грузия)*. Особенности перевода современной детской литературы. 343
Канг Ван Ку *(Корея)*. Российская детская литература в Корее и Николай Воронцов. 349
Нурсулу Шаймерденова *(Казахстан)*. Детская литература: национально-культурная специфика и проблемы художественного перевода 352
Наталья Эйхвальд *(Россия)*. Российская детская литература: как вызвать интерес у зарубежного читателя?. 358
Михаил Яснов *(Россия)*. Поэзия для детей: перевод и/или пересказ? 361

СЕКЦИЯ 5. **Переводчик и издатель: союз или противостояние**

Грант Алексанян *(Армения)*. Издатель и переводчик: конкуренция вокруг литературного произведения 369
Андрей Базилевский *(Россия)*. Неизбежность самиздата: славянские литературы в России сегодня 371
Елена Бальзамо *(Франция)*. «Гетто» в издательском деле: хорошо это или плохо? 377
Наташа Банке, **Юлия Гумен** *(Россия)*. Литературный агент и переводчик — формы и возможности взаимодействия 382
Софи Бенеш *(Франция)*. Как понимать друг друга: опыт переводчика-издателя . . . 386
Марсия Гаска Эрнандес *(Куба)*. Переводчик и издатель должны быть союзниками… А как на самом деле? 388
Алехандро Ариель Гонсалес *(Аргентина)*. Кто переводит? 389
Мария-Тереза Д'Месса Перес *(Куба)*. Избранные рассказы И.С. Тургенева в аргентинском издании 391
Саир Зенеддин *(Сирия)*. Опыт Министерства культуры Сирии по организации переводов произведений русской литературы на арабский язык 395
Светлана Королёва *(Россия)*. Переводы с русского в издательстве «Хогарт Пресс». 1920-е — 1930-е годы 399
Ирина Луна *(Колумбия)*. «Ясная Поляна» в Латинской Америке: роль русского зарубежья в распространении знаний о русской литературе и культуре в развивающихся странах 408
Алессандро Ниеро *(Италия)*. «Ленин» Владимира Маяковского в переводе Анджело Марии Рипеллино 410
Неда Николич Бобич *(Сербия)*. Литературный перевод как средство культурной дипломатии. Библиотека «100 славянских романов» 418
Натия Ормоцадзе *(Грузия)*. Переводчик, редактор и издатель: противоречивая триада 421
Эвелине Пассет *(Германия)*. Необычайные приключения рецепции Юрия Трифонова в Германии. Опыт совместного преодоления цензуры во время западно-восточного разделения 425
Вероник Патт *(Франция)*. Презентация Ассоциации литературных переводчиков Франции 430
Кристина Роткирх *(Финляндия)*. Перевод на один язык в двух разных странах 433
Денизе Сильвестри *(Италия)*. О новом итальянском переводе романа «В круге первом» Александра Солженицына: долгий путь в поисках правильного издательства 436
Абдулла Хаба *(Ирак)*. Переводчик и издатель — сотрудничество или антагонизм? 438
Чжан Цзюньсян *(Китай)*. О переводах прозы В.Г. Распутина в Китае 443

ПЛЕНАРНОЕ ЗАСЕДАНИЕ

Предуведомление к Конгрессу

Здравствуйте, дорогие друзья! Благодарю вас за то, что вы откликнулись и участвуете в 5-м Международном конгрессе переводчиков художественной литературы. Мы постараемся по максимуму избежать каких бы то ни было формальностей. Условно я назначил себя и Нину Сергеевну Литвинец ведущими пленарного заседания, дальше вся власть перейдёт к модераторам.

У нас, как обычно, в первый день происходят различные накладки… Если вы помните, два года назад буквально за пару дней до Конгресса сотрудников Института перевода из здания Института выселили пожарные — взбодрили нас этим очень сильно… В этом году у нас другая немножко ситуация: буквально за неделю до Конгресса изменился хозяин площадки, на которой мы заседаем. Вадим Валерьевич Дуда — тот самый человек, который приветствовал вас два года назад — ушёл с поста генерального директора Библиотеки иностранной литературы и перешёл в другую библиотеку, самую главную библиотеку нашей страны. Что тоже нас несколько взбодрило, потому что мы до сих пор не знаем, кто будет приветствовать вас от имени Библиотеки иностранной литературы.

Какие ещё у нас вводные? Мы получили письмо от международного ПЕН-Центра. Я не знаю лично эту даму и не знаю, насколько она вовлечена в ПЕН-Центр. Она попросила огласить некий текст, который касается, скажем так, защиты прав человека. Я тут же подумал о защите прав человека во всех странах — в Украине, в Сирии, в США, в Белоруссии, в африканских странах. И, в принципе, если бы сейчас начали эту тему обсуждать, то, наверное, нам бы не хватило и двух дней Конгресса для того, чтобы принять какое-то согласованное решение, — если каждый из нас огласит своё личное человеческое мнение, и попытается его согласовать со всеми другими мнениями. Я даже хотел ответить этой даме, но просто не успел. Я предлагаю подумать всем на эту тему. В письме содержалась просьба зачитать некое приветствие, но, на мой взгляд, это не приветствие, а скорее воззвание. Поскольку все его, видимо, уже получили, я предлагаю перенести зачитывание этого документа на другое время. На пленарном заседании, мне кажется, это ни к чему. Сами подумайте: давайте мы прочтём воззвание ПЕН-Центра, давайте прочтём воззвание ВАДА, прочтём воззвание ещё чего-то… И тогда мы посвятим весь наш Конгресс обсуждению этих воззваний. Моё личное мнение — что мы собрались обсуждать проблемы русской литературы, проблемы зарубежной литературы.

Безусловно, в основе любой литературы лежит идея прав человека, идея уважения личной жизни, идея сопротивления частного человека государству, будь то США или Центрально-Африканская Республика, Россия или Украина, или любая другая страна. Это всё понятно. Но мы собрались здесь, я надеюсь, для того, чтобы обсуждать профессиональные проблемы. И эта площадка — профессиональная площадка обсуждения проблем. Если кто-то хочет выступить с какими-то политическими заявлениями — ради бога, для этого есть, допустим, Красная площадь… *(Смех и аплодисменты в зале)* Для этого есть много других мест. Более того, есть много специализированных площадок, на которых эти проблемы обсуждаются и на которых обсуждение их будет уместно.

Сейчас же я хочу вернуть ваше внимание к тому, что мы будем говорить о трудностях перевода. В том числе, может быть, о трудностях перевода с русского на русский — а это для всех участников, наверно, самое интересное.

Резниченко, Евгений Николаевич — деятель культуры, поэт. Родился в 1961 году, получил педагогическое образование (учитель физики и математики), работал учителем, затем директором школы. С 2000 года занимался издательской деятельностью (издательства «Летний сад», «Совпадение», «Центр книги Рудомино»). В 2011 году возглавил Автономную некоммерческую организацию содействия развитию теории и практики литературного перевода «Институт перевода» (АНО «Институт перевода»).

Владимир Григорьев (Россия)

Перевод как средство культурной дипломатии: вызовы времени

Доброе утро, уважаемые коллеги, доброе утро, друзья!

Надеюсь, все уже выпили кофе, насладились московским красивым солнечным утром, которое даже трудно назвать осенним. Я думаю, что эта вот погода нам ниспослана свыше, для того чтобы Конгресс в этом году — пятый, юбилейный — получился. По крайней мере, атмосферу до Конгресса нам создали.

Я очень счастлив приветствовать вас в этом зале уже пятый раз и вижу здесь огромное количество знакомых лиц, которые посещают Москву, посещают Московскую книжную ярмарку и Конгресс переводчиков.

Наш Конгресс за прошедшее время уже стал непременным местом встречи переводчиков-русистов, дающим прекрасную возможность узнать о новых интересных книгах отечественных авторов, рассказать о своих творческих находках и достижениях, поделиться планами и также тайнами ремесла. И то, что вас в этом зале с каждым годом собирается все больше и больше — говорит о том, что Конгресс становится популярным. И это живое свидетельство того, что перевод с русского языка, или перевод классической и современной русской литературы востребован в профессиональной среде… И мне кажется, что это та «культурная дипломатия», которой мы все занимаемся.

Напомню, что термин «культурная дипломатия» в публицистический обиход ввела незабвенная наша Екатерина Гениева — и мы не можем не вспоминать о ней, не только потому, что находимся в Библиотеке, которой она руководила долгие годы, но и потому, что она была выдающийся культуролог России, внёсший огромный вклад в создание общей межкультурной коммуникации. Я много лет кряду имел счастье общаться с нею, — и, по-моему, уже на выходе сборник, посвящённый её памяти, может быть, уже к концу Конгресса мы сможем вам дать это издание, — и вспоминаю с удовольствием все наши дискуссии о том, чем и как мы можем помочь переводческой профессии.

Собственно, из этих дискуссий и родился Институт перевода, из этих дискуссий получился прообраз Конгресса и всех наших профессиональных встреч, которые проводятся в течение года. И я хочу сказать: то, что российское правительство на очередной трёхлетний бюджетный период выделило средства для того, чтобы поддерживать Институт перевода, поддерживать переводческую деятельность и переводоведческую науку — говорит о многом. То, что мы с Екатериной Гениевой когда-то задумали — живёт своей жизнью. И те комплименты, которые мне сегодня пытался сказать Евгений Резниченко, относятся не столько ко мне, сколько к той идее, которая была заложена, в том числе, Екатериной Гениевой.

Идея прекрасная, идея святая. И слава богу, что ещё ни один бухгалтер, ни один финансист или министр финансов не покусился на то, чтобы сокращать или секвестировать средства, выделяемые через Федеральное агентство по печати и массовым коммуникациям для поддержки Института перевода, для поддержки той деятельности, которой вы занимаетесь.

Теперь немножко о наших делах бренных. Может быть, сегодня не самое благоприятное время для того, чтобы обсуждать культурную дипломатию, поскольку медиапространство переполнено, перенасыщено во всех своих каналах коммуникации таким жёстким политическим противостоянием и дискуссией. Но нам от этого никуда не деться, и надо будет обязательно — у нас всё-таки Конгресс очень демократическое собрание — обсудить те обращения, которые к вам приходят. И если какие-то обращения имеются, давайте их обсуждать. Понимаете, я не вижу необходимости что-то утаивать или замалчивать. У нас действительно очень много проблем в стране, у нас есть проблемы, как вы знаете, и социальные, и политические. И тем не менее, я соглашусь, наверное, с тем, что мы собрались, прежде всего, чтобы поговорить о русской литературе, которую читают и продолжают читать в мире. И мы, как литературоцентричная страна, конечно же, стараемся всеми силами поддержать тот достаточно интенсивный литературный процесс, который сегодня происходит у нас.

Мы только за последний год, с момента последнего Конгресса запустили ещё несколько очень важных проектов, на которые так или иначе будет завязан Институт перевода. Мы создали новую литературную премию для начинающих литераторов, литераторов до 30 лет. Эта премия называется «Лицей», и она будет носить имя Александра Сергеевича Пушкина. И состоялось уже первое награждение. Награждение премией «Лицей» проходит на Красной площади во время фестиваля русской литературы. Она, собственно, и организована для того, чтобы поощрять молодых, начинающих авторов — в прозе и в поэзии. И мы ожидаем приток новых талантов.

Кроме этого, мы решили идти несколько глубже. И с этого сезона запускаем новую программу по школам Российской Федерации. Она будет запущена в этом году в пяти регионах, а потом, думаю, она будет мультиплицирована на многие другие регионы. Это Школа писательского мастерства для детей 14–17 лет, которая будет проходить в основном онлайн. Так уж получилось, что уже через 3–4 года в Российской Федерации 97% домохозяйств будут подключены к широкополосному интернету, и мы пытаемся пользоваться теми преимуществами, которые дают нам сегодня IT-технологии. Это программа, для 14–17-летних школьников — подготовка в литературную жизнь. Мы будем стараться самых талантливых учить писать: с помощью лекций, с помощью той инфраструктуры, которая сегодня имеется — это прежде всего средние школы. Это позволит поднять уровень преподавателей словесности, и конечно же, отыскивать талантливых детей.

У нас, как вы знаете, активно развивается Программа перевода и издания русской литературы с целым рядом стран. Я бы хотел отметить наше традиционное дружественное китайское направление, — в Китае за последние пару лет выпущено порядка 80 книг. Активно издаётся библиотека современной русской литературы в США. А в прошлом году с помощью наших коллег из Сорбонны была запущена каноническая библиотека русской литературы во Франции. Этот канон был разработан ведущими нашими литературоведами из академических институций, таких как Институт мировой литературы, как Пушкинский Дом, с участием Государственного литературного музея. Этот Канон — 125 романов, вышедших в России за всё время существования русской литературы — не догма, это руководство к действию. Пожалуйста, используйте его. Нам бы очень хотелось, чтобы через какое-то количество лет мы смогли бы сделать мега-портал русской литературы — на всех основных языках. И чтобы этот ресурс был доступен для школьников

и студентов, и можно было ознакомиться не только с каноническими текстами, но также и с лингвистическими комментариями к ним.

Наши учёные-филологи не всегда поспевают за литературным процессом. Поэтому то, что происходит у нас в современной литературе, мы даём на откуп агентам-скаутам. И считаем, что вы и есть они — агенты и скауты, которые приносят в свои страны новости о том, что происходит в нашей литературе.

Мы за прошедшие два года зарегистрировали появление огромного количества новых переводов в десятках стран. Нельзя не отметить, что это происходит во многом благодаря деятельности Института перевода, за что ему низкий поклон. Только в прошлом году при поддержке Института увидели свет книги Евгения Водолазкина, Гузель Яхиной, Людмилы Улицкой, Захара Прилепина, Алексея Варламова, Марины Степновой, Елены Чижовой, Романа Сенчина, Ольги Славниковой, Владимира Шарова, Юрия Полякова, Виктора Пелевина, Андрея Волоса, Павла Басинского, Дмитрия Быкова, Владимира Сорокина, Юрия Кублановского, Анатолия Курчаткина и многих-многих других отечественных авторов. Это огромный массив, который не может не радовать. Я благодарен Институту перевода, всем сотрудникам, которые эту грантовую деятельность осуществляют практически ежедневно.

Всего же за годы существования Института перевода было поддержано порядка 800 изданий. Много это или мало — наверное, судить потомкам. Наверное, это маловато… Но с другой стороны, это та капля в море литературы, которая позволяет всё-таки странам и народам больше и ближе узнать, что такое Россия. Тем более, что такое Россия сегодняшняя.

Как вы знаете, мы в Доме Пашкова будем по традиции вручать премию «Читай Россию». Эти награды вручаются в четырёх категориях — «Русская литература до XX века», «Русская литература XX века», «Современная русская литература» и «Русская поэзия». И мы постараемся сделать это большим праздником. Потому что для нас и для всего международного жюри, которое участвует в подготовке и определении победителей, это фантастическая работа, когда ты вдруг понимаешь, что такое глобализм… Глобально видишь все страны мира, где выходят издания русской литературы, и пытаешься ставить какие-то оценки. В общем, мы делаем возможное из невозможного, и я сразу прошу простить меня и всех нас, членов жюри. Выбор лучшего среди переводов на китайский, английский, словацкий или болгарский язык — всегда имеет некоторые ограничения… Но самая главная, как мне кажется, премия для каждого переводчика — это когда его книгу читают. Когда книгу выбранного переводчиком автора — и его работу — читают, и она становится популярной. И становится фактом другой национальной культуры.

Я внимательно посмотрел вашу программу работы Конгресса. Она впечатляет. Это настоящая школа профессионального мастерства — как для переводчиков с русского, так и для представителей нашей отечественной школы перевода.

Я увидел в фойе солидный двухтомник докладов прошлого Конгресса. Конечно, мы будем продолжать эту традицию, публиковать доклады. Это, мне кажется, серьёзный вклад в развитие теории перевода. Мне бы очень хотелось, чтобы мы уделяли больше внимания развитию этой теории. И чтобы дело классиков XX века, которые оставили нам фантастическое наследие в виде исследований перевода как искусства, перевода как науки — продолжалось. В этом смысле у меня большая надежда на наши институции,

такие как Лингвистический университет, Московский государственный университет, Санкт-Петербургский университет, другие научно-исследовательские центры. Мы с Министерством высшей школы и науки готовы дополнительно выделять гранты на исследования в области теории перевода. Конечно, деятельность Института перевода поддержана не только Роспечатью, это направление деятельности подпадает под все гуманитарные институции. И Министерство культуры Российской Федерации, и Министерство высшей школы и науки — нашими совместными усилиями общее дело, наша профессия, будет продвигаться, несмотря на все возникающие сегодня конъюнктурные сложности.

Также я хотел бы обратить ваше внимание на то, что Россия — это фантастическая многоязыковая, многонациональная страна, у нас порядка 60-ти национальных литератур. И за последние два года мы попытались как-то ревизовать то, что у нас происходит в наших национальных литературах. Так уж сложилось, что любая национальная литература, любой язык народа Российской Федерации выходит на мировую арену, и имеет возможность быть услышанным, через русский язык. Поэтому мы предприняли целый ряд очень важных шагов, в том числе при помощи Института перевода, для того чтобы перевести и выпустить сборник поэтических произведений и сборник прозаических произведений, которые показали всю палитру национальных литератур народов, проживающих на территории Российской Федерации. Мы постараемся представить вам эти сборники в формате одного из наших семинаров.

Очень важно, что Конгресс совпадает с днями работы Московской международной книжной выставки-ярмарки. Прекрасная возможность посетить ВДНХ, где проходит эта ярмарка, и ощутить пульс нашей литературной жизни. Познакомиться с новыми книгами, с новыми авторами, поучаствовать в профессиональных форматах. Основное внимание будет уделено в этом году детской литературе.

Как вы знаете, в Российской Федерации было объявлено «Десятилетие детства». Это означает, что основным, или самым главным принципом расходования бюджетных средств в социальной сфере будет не только создание цифрового государства, чем мы сейчас занимаемся, но и создание благоприятных условий для рождения и воспитания детей. Мы в этой связи, конечно же, делаем всё возможное, чтобы дети как можно больше читали. В прошлом году Правительством Российской Федерации утверждена Концепция поддержки детского и юношеского чтения. Эта концепция уже затребована правительством Китая и переведена на китайский, она уже переведена на английский, — многие страны берут её у нас. Это, мне кажется, один из выдающихся интеллектуальных вкладов в Российской Федерации в поддержку и продвижение чтения в детском возрасте. На её основе создаётся программа поддержки детского чтения. И вам небезынтересно будет узнать, что уже в 2020 году в России, здесь в Москве, пройдёт международный конгресс по детской литературе. Организация, которую вы знаете под аббревиатурой IBBY — приняла решение провести следующий свой конгресс в России. Мы постараемся, чтобы Институт перевода обратил внимание на то, что на детской литературе нужно сделать такой особый акцент. На конгрессе IBBY мы планируем принять около полутора тысяч представителей 75 стран — издателей, переводчиков, авторов и художников. Такой вот набор очаровательных людей, которые работают для детей.

В любом случае, вам предстоит сделать сегодня много, о многом поговорить — и в секциях, и на пленарке… От всей души поздравляю вас от имени российского Правительства

и от имени всех наших гуманитарных ведомств, которые внимательно следят за вашей работой — в том смысле, что поддерживают ваши интенции, ваши начинания. И я бы очень хотел, чтобы вы вернулись домой с прекрасными ощущениями, с прекрасным послевкусием, которое мотивировало бы вас для продолжения вашей творческой деятельности.

Добро пожаловать на Конгресс, и добро пожаловать в нашу гостеприимную Москву. Завтра она будет пешеходной, и в воскресенье тоже — так что у вас будет уникальная возможность погулять по Тверской и по всем центральным улицам, на которых не будет транспорта. Я вас всех очень рад видеть!

Григорьев, Владимир Викторович — государственный и общественный деятель, книгоиздатель, продюсер, медиаменеджер. Родился в 1958 году в Запорожье (Украина). Окончил Московский государственный педагогический институт иностранных языков им. Мориса Тореза (ныне Московский государственный лингвистический университет), владеет несколькими европейскими языками. В 1980-х работал журналистом и редактором в Агентстве печати «Новости» — АПН (ныне «РИА Новости»). В 1992 г. создал собственное издательство «ВАГРИУС» — одно из самых заметных в истории новой России. В середине 1990-х основал компанию «Премьер Фильм», продюсировал кино- и телефильмы, телевизионные художественно-публицистические программы. С 1999 года на госслужбе: с 1999 по 2004 гг. заместитель министра Российской Федерации по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций, с 2008 г. — заместитель руководителя Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям. Председатель Попечительского совета российской Национальной литературной премии «Большая книга»; президент «Центра поддержки отечественной словесности». Награждён российским, польским и французским орденами. Лауреат Государственной премии Российской Федерации в области литературы и искусства (2001).

Год единства русских классиков

Предлагаю будущий год объявить Годом единства русских классиков. Не на официальном уровне, конечно. Это лишнее. А вот просто мы, влюбленные в русскую литературу, мог ли бы для самих себя назвать 2018 год Годом единства русских классиков.

Четыре юбилея — и каких!

28 марта — 150 лет М. Горькому (Алексею Максимовичу Пешкову).

9 сентября — 190 лет Льву Николаевичу Толстому.

9 ноября — 200 лет Ивану Сергеевичу Тургеневу.

11 декабря — 100 лет Александру Исаевичу Солженицыну.

Зачем? Это, как ни странно, не простой вопрос.

Казалось бы, все вменяемые люди в России должны понимать, что такого масштаба писателей, родившихся со сравнительно небольшими разрывами во времени, нет, пожалуй, ни в одной стране. И здесь мой патриотизм вспыхивает ярким пламенем. У меня разное отношение к тем или иным произведениям этих гигантов, я далеко не однозначно оцениваю и некоторые моменты их жизни.

Но эти мои переживания глубоко интимные. И учителям в школах, прежде чем «анализировать» произведения этих писателей, входящие в школьную программу как «обязаловка», нужно просто и откровенно рассказать о них как о людях, у которых были и свои слабости, и ошибки, и даже пороки. Но делать это нужно, конечно, предельно тактично, а не по принципу «не боги горшки обжигают».

Нужно рассказать, например, что все они очень рано потеряли отцов, Солженицын — еще до своего рождения. Двое (Горький и Толстой) рано стали полными сиротами. Что не все имели высшее образование. Тургенев и Солженицын закончили университеты (Московский и Ростовский), а Горький и Толстой, несмотря на то, что один был «из низов», а второй — родовитым аристократом, никаких вузов так и не закончили и были, по сути, «самоучками». Или о том, что трое из них (Тургенев, Горький, Солженицын) весьма долго прожили за границей по разным причинам, но это вовсе не означает, что они любили ее больше России. Нужно рассказать и об их отношениях с женщинами. И о том, как по-разному они умирали. И где похоронены. Рассказать о географических точках не только России, но и планеты, с которыми были тесно связаны их жизни. О круге их друзей и врагов. А уж потом ставить тему «Лишний человек в творчестве И. С. Тургенева». Нужно прежде всего дать понять, что в XIX и начале XX века в России родились четыре очень сложных русских человека. Над которыми Бог или природа потрудились как-то особенно, специально. Но главное — они сами потрудились над собой, создавая каждый свою особенную судьбу.

Молодого Тургенева его мать Варвара Петровна в письмах постоянно ругала за трусость и слабый характер. Толстого его старшие братья в детстве называли «Лёвой-рёвой», потому что он плакал по любому поводу, а в молодости — «самым пустяшным малым», потому что он вел безалаберный образ жизни, и никто не верил, что из него вообще что-то путное выйдет. Горького в юности называли «Грохалой», не только за его громкий голос, но и за грубые манеры, и одевался он в молодости крайне безвкусно, и выглядел порой смешно, и девушки его не любили, что стало одной из причин его попытки само-

убийства. Солженицын, прежде чем стать «борцом с режимом», и в комсомол вступил, и марксизм-ленинизм в университете изучал дополнительно, и в первые годы войны работал над повестью «Люби революцию». Так что не все у них было просто.

Не все просто было и в их отношениях с Россией. Не нужно внушать детям, что русский классик — стопроцентный патриот. Тургенев был «западником» и по убеждениям, и по образу жизни. Его вообще как писателя открыли во Франции, и даже «Записки охотника» были напечатаны сначала во Франции. Толстой находил несовместными патриотизм и христианство, а Горький вообще мог написать: «чуждый национализма, патриотизма и прочих болезней духовного зрения», — но при этом продолжить: «…я вижу русский народ исключительно, фантастически талантливым, своеобразным». А сколько «патриотов» сегодня обвиняют Солженицына в развале страны, чуть ли не в измене и предательстве Родины! А сколько глупостей до сих пор и говорится, и пишется о том, что Толстой виноват в революции 1917 года («ведь недаром вождь большевиков В. И. Ленин назвал его „зеркалом русской революции"» и т. п.) А все эти разговоры о том, что Толстой — «враг христианства, потому что враг русской православной церкви»? Да и Тургенева можно за чрезмерный «либерализм» и преклонение перед западной культурой на суд истории привести и дать пожизненный срок посмертно (простите за каламбур).

Но не в этом единство этих великих людей. Их единство, во-первых, в том, что они составляют славу русской литературы и в России, и за рубежом. Это — самые известные русские писатели в мире вместе с Чеховым и Достоевским. Только не надо говорить, что это ничего не значит, и мы «сами с усами» и «шапками всех закидаем». Мировое признание не может быть результатом заговора масонов или ЦРУ. И его искусственно не сконструируешь.

Во-вторых, эти люди действительно влияли на русскую историю. Они не были равнодушны к судьбе России и мира. Они все были общественно значимыми фигурами, их мысли становились мнением общества и меняли его развитие.

И я считаю, что правильно меняли. Лично я не хочу возвращаться ни в крепостническую страну, с которой яростно боролся Тургенев, ни в православное царство-государство, с которым спорил Толстой, ни в дореволюционную Россию, в которой Горький видел не роскошные дворцы, а лачуги, отсутствие электричества и всеобщего образования. Ни в мифический СССР, который является моей родиной, но который идеологически обанкротился гораздо раньше, чем развалился. Я хочу жить в своей стране и быть благодарным за это в том числе и литературным классикам этой страны.

А иначе — мы сами-то кто?

Басинский, Павел Валерьевич — критик, литературовед. Родился в 1961 году в Волгоградской области. Окончил Саратовский университет и Литературный институт имени А. М. Горького в Москве. Кандидат филологических наук. Как критик выступает с 1981 года. Лауреат Национальной литературной премии «Большая книга» за книгу «Лев Толстой: бегство из рая» (2010). Лауреат премии Правительства Российской Федерации в области культуры за книгу «Святой против Льва. Иоанн Кронштадтский и Лев Толстой: история одной вражды» (2014). Литературный обозреватель «Российской газеты». В России он известен прежде всего как автор книг о Льве Толстом («Лев Толстой: Бегство из рая», «Святой против Льва» и др.), Максиме Горьком («Максим Горький. Миф и биография», «Страсти по Максиму. Горький: девять дней после смерти» и др.). В своих произведениях Басинский умело соединяет обширный документальный материал и подлинную художественность — глубокий психологизм, увлекательную интригу, чувство стиля.

Михаил Осадчий (Россия)

Русский язык сегодня: «теория Большого взрыва»?

Лингвистам всегда приятно выступать перед переводчиками. Во-первых, мы все принадлежим к одному языковому братству, а во-вторых, мы смотрим на вас с некоторой завистью — как могут завидовать медики-учёные практикующим, оперирующим хирургам. Вы имеете отношение к некоему таинству, которое нами, лингвистами, до сих пор в полной мере не разгадано. Вы способны переводить смысл из одного знакового кода в другой знаковый код — без потери этого смысла. Как вам это удаётся — мы, учёные, до сих пор не очень понимаем, и поэтому преклоняемся перед вашим трудом.

Я прокомментирую смысл своего сообщения. Почему «теория Большого взрыва»? Потому что действительно сегодня русский язык, как и все мировые языки, переживает колоссальную трансформацию. И эта колоссальная трансформация связана с появлением интернет-коммуникаций, которая существенным образом изменила саму архитектонику нашего коммуникативного взаимодействия. Изменила цели коммуникации, инструменты коммуникации, паттерны поведения человека и в целом всё коммуникационное пространство.

Давайте посмотрим для начала на то, как живут языки и какое место среди этих языков занимает русский — по численности носителей. Перед вами таблица, которая была составлена относительно недавно, 21 февраля 2017 года. Из этой таблицы мы видим, что русский язык занимает 8-е место по численности носителей, и в этой гонке его обходят многие языки. Это была статистика европейская, а из нашей статистики, которую приводит профессор Арефьев в своей книге, изданной в Институте социально-политических исследований в том же 2017 году, мы узнаем, что если европейцы оценивают русскоязычное сообщество в 154 миллиона человек, то сами мы себя оцениваем несколько более оптимистично: 243 миллиона человек знали русский язык в 2015 году, а в 2025 году 215 миллионов человек будут говорить по-русски.

Так или иначе, обе таблицы показывают, как катастрофично снижается доля владеющих русским языком в общей численности населения Земли. Эта тенденция абсолютно очевидна. В 2050 году, по оценке исследователя, только 1,5 процента, менее 1,5% людей будут говорить на русском языке.

И эта тенденция проявляется не только в зарубежных странах, что, может, и объяснимо, и понятно — после распада Советского Союза наше влияние на них безусловно снизилось. Но и в Российской Федерации численность владеющих русским языком снижается.

А вот теперь — Интернет. В Интернете всё совершенно иначе!

В Интернете мы занимаем либо второе, либо третье место по объёму контента и людей, пользующихся русским языком. То есть Интернет даёт русскому языку уникальный шанс на второе рождение, на вторую жизнь.

Почему это происходит? Почему русский язык стал лидирующим языком Интернета? Есть разные гипотезы. Все мы знаем о наших гениальных программистах, о хакерах, которых обвиняют во всех бедах в этом мире… Но так или иначе, советская школа информатики, программирования, безусловно, внесла в этот процесс свою лепту.

Может ли Интернет повлиять на язык? Для того чтобы ответить на этот вопрос, нужно вначале разобраться с самой метафорой языка. Мы с вами живём в мире метафор… Все наши термины, большая часть наших терминов — это, в той или иной степени, языковые метафоры, и мы живём у них в плену. Мы говорим: «язык развивается», «язык рождается», «язык умирает», «язык изменяется», «язык вытерпит», «язык переживёт» и так далее. Мы олицетворяем язык, представляя его как эдакого Деда Мороза. Но Деда Мороза, как известно, не существует. И языка в том виде, в каком представляет его эта метафора, тоже не существует. Потому что язык — это человек. Это мы с вами, это наше с вами коллективное поведение, наши с вами эмоциональные, когнитивные, поведенческие реакции друг на друга.

А теперь вопрос… Меняет ли Интернет это поведение, это взаимодействие и наши реакции?

Существенным образом меняет! Поэтому меняется и язык — как некая среда, в которой происходит взаимодействие людей. Я сейчас вам расскажу о своём исследовании, оно ещё не завершено, рано говорить о результатах, но о промежуточных итогах вам сообщу.

Меня очень заинтересовал такой феномен, как обмен звуковыми сообщениями в мессенджерах — в WhatsApp'е например. Вы, наверное, замечали, как многие, в особенности молодые люди, вместо того чтобы писать друг другу в WhatsApp'е сообщения, шлют друг другу звуковую запись, аудиосообщения. Мне стало очень любопытно: почему этот инструмент стал таким популярным? В самом деле, это несколько нелогично… Если вы хотите общаться письменно, вы общаетесь письменно, и письменная коммуникация имеет свои особенности, плюсы и минусы. Если же вы желаете общаться голосом — почему бы не созвониться? Зачем этот обмен звуковыми сообщениями? Ведь гораздо лучше, казалось бы, позвонить по телефону и всё обсудить! По крайней мере, это будет быстрее.

И мои наблюдения за пользователями этих коммуникационных устройств, и некоторые психологические данные позволяют мне сейчас делать промежуточные выводы, что такая коммуникация возникла и стала популярной потому, что человек, как вид коммуникационного животного, старается уходить от эмоциональных непосредственных реакций.

Когда вы говорите по телефону с кем-либо, вы каждую секунду находитесь под наблюдением своего собеседника. Все ваши вздохи, ахи, паузы, оговорки, интонации — всё считывается вашим собеседником, всё им декодируется и интерпретируется. Когда же вы общаетесь такими отрывочными звуковыми сообщениями, вы можете обдумать слова, обдумать интонацию, принять, так сказать, некую коммуникативную позу, удобную в данной ситуации, — и только после этого отправить такое стерильное, «перлюстрированное» в какой-то степени, сообщение. Уходит необходимость держать себя в коммуникативной форме, необходимость контролировать постоянно свои реакции, и самое главное — прогнозировать интерпретацию своих действий со стороны своего партнёра по коммуникации.

Что это такое? Проявление лености как чрезвычайно важного стимула эволюции человеческой культуры — или какое-то другое явление, пока не до конца понятое и изученное? Наука ещё не знает, и я, в том числе, не готов вам сказать… Но совершенно точно: даже на данном примере видно, что Интернет существенным образом меняет человека говорящего. Существенным образом меняет то, как мы передаём друг другу информацию, смыслы и эмоции.

И по оценкам экспертов, в XXI веке, в который мы только что вступили, объём всего сказанного и написанного в Интернете превысит объём всего сказанного и написанного офлайн.

Вы понимаете: если больший объём всего сказанного и написанного будет в Интернете — это означает, что язык будет в большой степени зависеть именно от того, как мы коммуницируем именно в Интернете.

Ну а как влияет Интернет на русский язык в буквальном смысле?

Сначала самое невинное влияние, я назвал его «рябь на воде». Это появление новых слов, которые мы все знаем: *мессенджер*, *отфрендить*, *зафрендить*, *фолловеры*, *репост*, *профайл* и так далее. Или — язык «падонкафф», вы помните? — «*аффтар, пеши исчо*», «*аффтар, выпей йаду*», — правда, это уже не модно, это уже интернет-архаизм… Но, тем не менее, это новые слова, которые приходят и уходят, это некая мода. По большом счёту, никакого существенного, фундаментального влияния на язык, на речевую культуру эти явления не оказывают.

Но есть более значимые вещи, о которых я вам сейчас сообщу.

Первый серьёзный удар, который наносит Интернет по нашему русскому языку — это удар по грамматике коммуникации. И первое, что происходит — начинает шататься стул под феноменом литературного языка.

Я сейчас поясню. Есть лингвистика — это наука, оперирующая абстрактными понятиями. И вот понятие литературного языка не будет меняться, пока лингвисты не договорятся его изменить. Но за этим понятием стоит реалия. Но что же такое — реалия «литературный язык»? Это, по сути, печатный язык. Тот язык, на котором пишутся книги, выходят газеты, официальные документы и так далее. Это язык, выводимый, экстрагируемый из всей совокупности письменных текстов.

А теперь давайте подумаем, что происходит с этим корпусом письменных текстов сегодня? Какие письменные тексты сегодня превалируют? Объём каких письменных текстов становится всё большим? Это, естественно, электронные письменные тексты. Это блогинг, разные виды электронной литературы, электронной коммуникации… То есть объём всего написанного существенно изменяется по своей композиции, по своему составу, по своей стилистике и набору авторов коммуникации. Сегодня писателями и журналистами становятся совершенно другие типажи. Это некая, как сейчас модно говорить, бытовая журналистика, или пользовательская журналистика. Она сегодня даже в какой-то степени заменяет обычную журналистику. Многие люди узнают обо всём происходящем в мире из ленты новостей в Фейсбуке, и это мало кого сегодня волнует…

Коль скоро меняется этот корпус письменных текстов, не может не меняться представление о литературном языке — его композиции, его грамматике, его функциональном разнообразии. Это явление в какой-то степени будет растворяться, потому что больше нельзя будет считать всё написанное, всё письменное литературным языком. Это, совершенно очевидно, уже не литературный язык. Но и ограничивать понятие литературного языка объёмом классической, относительно приемлемой в приличном обществе литературы — тоже будет чем-то вроде зарывания головы в песок…

Второе. Закат культуры устной речи. Это происходит сегодня, к сожалению, и я сегодня начал с того, что вспомнил о мессенджерах. И мои наблюдения за молодым поколением, за поколением 18–22 летним (это наши студенты, которых мы наблюдаем) показывают, что они чрезвычайно неохотно идут на коммуникацию в режиме обычного телефонного звонка. Телефонный звонок воспринимается как нечто экстраординарное,

некий инструмент коммуникации, к которому прибегают люди в экстренных ситуациях. А так, в обычных условиях, обмен короткими сообщениями — это основная форма коммуникации, основная форма обмена информацией и эмоциями.

Ну и, конечно, расцвет культуры коротких текстов. Сегодня лонгриды становятся экзотическим явлением культуры, потребляемым достаточно ограниченной (в плане численности) группой речевой элиты.

Третий серьёзный удар, который претерпевает русский язык — это усиление тенденций к аналитизму в связи с особенностями работы социальных сетей.

Вы знаете, что наш язык — особый, он отличается от других языков тем, что у нас очень развита система словоизменения. У нас слова согласуются друг с другом по родам, числам, падежам. Русское предложение — оно такое «вязкое», в нём все слова подстраиваются друг под друга.

Например: «***В комнату вошла красивая девочка Аня***» — я много раз подчеркнул, что это лицо женского пола, в нескольких словах. В английском я обошёлся бы меньшим числом маркеров пола. Эта особенность является фундаментальной для нашего языка, определяет его уникальность в ряду других европейских языков.

А теперь давайте вспомним, как же работают социальные сети? Есть такое явление, как хэштег. Это инструмент, облегчающий поиск информации во всём информационном пространстве. Это набор символов, обычно это слово (или фраза), предваряемое знаком «решётки» и обязательно — не изменяемое. В неизменном виде мы добавляем хэштег к различным публикациям, и потом по этому хэштегу ищем информацию, касающуюся этой темы. Видоизменять хэштег нельзя: если его изменить, он технически уже не будет работать как маркер для поиска определённого разряда информации. А теперь вспомните: как хэштеги работают на русском языке и на английском языке? Для английского языка ничего страшного не происходит — потому что слова не изменяются. А вот для русского языка всё не так безболезненно… Например, если друзья решили выкладывать в Интернете фотографии с вечеринки, в которой они все поучаствовали, и договорились ввести хэштег «прекраснаявечеринка» или «отличнаявечеринка», то в публикации будут появляться такие фразы: «***Хорошо провели время на прекраснаявечеринка***». Или, скажем, про Конгресс переводчиков: «***Очень приятно было оказаться на конгрессепереводчиков***». Нам всем это кажется забавной технической деталью, никак не влияющей на нашу реальную речевую практику. И это правда. Мы все — сложившиеся пользователи русского, или не только русского, языка. Повлиять на грамматику нашей речи с помощью таких вот средств практически невозможно. Но когда мы с вами говорим о детях, которые только-только входят в мир коммуникации, и возраст вхождения в интернет сегодня становится сегодня всё более и более юным — вот в этом случае стоит задуматься: насколько такие безобидные технические нюансы могут считаться в действительности безобидными?..

Ещё из похожего — это ссылки на профайлы. Мы сегодня очень часто, комментируя что-либо в социальных сетях, стараемся вставить ссылку на профайл человека, упоминаемого в посте. Эту возможность даёт нам Фейсбук. Но внести имя человека можно только в форме именительного падежа. Кто пользуется этой функцией, тот сейчас соглашается со мной… И могут получаться такие монструозные высказывания, как «***Сегодня говорили сМаксим Кронгауз на тему изменения русского языка***».

К слову о том, насколько это серьёзное явление, насколько оно может восприниматься как что-то важное. В нашей аудитории это может восприниматься с улыбкой. Но в ауди-

тории юных пользователей коммуникационных средств это воспринимается как *новая норма*. Как то, с чем они сталкиваются впервые, то, что они воспринимают как условия входа в коммуникационное пространство. Как то, что *допустимо*, *приемлемо*, *возможно* и *популярно*. А то, что допустимо, приемлемо, возможно и популярно — является нормой! Нормой восприятия нового поколения.

Что же дальше? А дальше, дорогие друзья, *твиттер-пьесы*, *фейсбук-романы* и *инстаграм-поэмы*, которые вам всем предстоит переводить!

Осадчий, Михаил Андреевич — лингвист. Специалист по словообразованию современного русского языка и судебной лингвистике, автор более 90 научных публикаций, в том числе 3 монографий, 1 раздела в коллективной монографии, 1 учебного пособия. В 2007 году окончил факультет филологии и журналистики Кемеровского государственного университета. Защитил кандидатскую диссертацию «Пропозиционально-фреймовое моделирование гнезда однокоренных слов (на материале русских народных говоров)». В 2013 году защитил докторскую диссертацию «Публичная речевая коммуникация в аспекте управления правовыми рисками». С 2015 по настоящее время проректор по науке, профессор кафедры общего и русского языкознания Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина.

Галина Юзефович (Россия)

Русская литература сегодня: новые тренды, новые имена

Я преподаю в университете и знаю, что за отсутствующих на занятиях преподаватель всегда спрашивает с присутствующих. Мы спрашиваем: «Почему опять половина группы прогуливает?» Вот я такой критик, который не прогуливает. Я тот критик, который, вероятно, существует. Для меня большая честь находиться сегодня здесь; я, безусловно, не принадлежу к переводческой профессии, но являюсь многолетним благодарным потребителем плодов вашего труда и наблюдателем — восторженным и проникновенным.

Сегодня я хотела бы поговорить с вами о современной русской литературе. Я прекрасно отдаю себе отчет в том, что большая часть собравшихся — не просто переводчики, но и глубокие знатоки, следящие за новинками русской литературы, возможно, ничуть не менее пристально, чем следят за ними сами российские читатели. И всё-таки я надеюсь, что сегодня мне, может быть, удастся рассказать вам о нескольких именах, которые вам, вероятно, пока не известны — или известны, но главным образом понаслышке.

Очевидно, что если вы в течение этого замечательного Конгресса будете разговаривать друг с другом и с профессиональными участниками российского книжного рынка, вы услышите о том, что всё у нас, в общем-то, в книжной сфере плохо. У нас действительно многое плохо. В России в последние годы наблюдается драматическое падение книжных тиражей. Это не только российская тенденция, это происходит везде, но в России это выглядит особенно рельефно. Если в нулевые годы стартовый тираж книги составлял 10–12 тысяч экземпляров, то сегодня редкая книга выходит тиражом большим, чем 3–5 тысяч экземпляров.

У нас очень низкие писательские гонорары. Это означает, что писатели чаще всего вынуждены зарабатывать себе на жизнь чем-то ещё помимо писательства. У писателя остается меньше времени на то, чтобы писать, и большая часть времени уходит на то, чтобы зарабатывать. В этом отношении Россия тоже не уникальна, но у нас ситуация, пожалуй, чуть острее, чем на Западе. То же самое касается гонораров переводчиков. Переводческие гонорары смехотворны, и я практически не знаю людей, которые могли бы себе позволить заниматься только литературным переводом и всё остальное время любоваться красавицей-Москвой или ещё чем-нибудь.

У нас большие проблемы с книготорговлей. В нашей стране часто сетуют на распространение книжного пиратства, которое действительно имеет место, но одной из его причин является то, что даже в крупных российских провинциальных городах очень часто книги фактически недоступны: у нас мало книжных магазинов, в них ограничен ассортимент, и купить книги за пределами Москвы, Петербурга, Екатеринбурга, Новосибирска и Красноярска практически невозможно. Литературные премии в России переживают серьёзный кризис — кризис авторитета, кризис доверия. Фактически у нас осталась одна-единственная более или менее работающая литературная премия — премия «Большая книга», которая хотя бы отчасти может служить авторитетным ресурсом в области литературы. Все остальные премии так или иначе вызывают много вопросов. Ну и, на самом деле, одна из главных проблем, с которыми сталкивается сегодня рус-

ская литература, — это её низкая востребованность за рубежом. Современную русскую литературу за рубежом читают неохотно, переводят достаточно редко, выпускают не всегда по-настоящему качественно и знают гораздо хуже, чем она того заслуживает. То есть, коротко говоря, первым ответом на вопрос «Как поживает русская литература сегодня?» будет, скорее всего: «Поживает она не очень». И в общем, к сожалению, в этом есть большая доля правды. Но литература не исчерпывается и не ограничивается собственно литературными институциями. Литература — это, в первую очередь, тексты и читатели. И поэтому мне бы хотелось поговорить о тех книгах, которые мне кажутся в высшей степени достойными внимания и которые известны зарубежному, а зачастую и российскому читателю существенно хуже, чем они того заслуживают.

Важная и радостная для меня как для пристального и пристрастного наблюдателя за русской литературой тенденция состоит в том, что снова возрождается культура большого романа. Мой уважаемый предшественник Михаил Осадчий говорил о том, что тексты в целом сокращаются — так вот, в литературе мы наблюдаем обратный процесс. Это общемировая тенденция, когда в среднем длина романа только увеличивается; если раньше opus magnum крупного писателя насчитывал 700 страниц, то теперь 700 страниц — это просто роман, а opus magnum — это уже 900 страниц, а то и больше тысячи. В России эта тенденция, может быть, менее рельефно выражена, но тем не менее в России тоже начинают появляться большие, толстые, просторные романы с большим, богатым миром внутри. И я хотела бы остановиться на нескольких текстах, которые вышли за последние год-два и которые, может быть, у вас пока не на слуху.

Рассказ о них стоит предварить упоминанием ещё одной важной для меня тенденции — это появление в русском литературном пространстве текстов, написанных не на российском культурном материале. Мы привыкли думать про русский язык как про язык страны России, но на самом деле русский язык относится к категории глобальных, мировых языков, и на нём говорят далеко за пределами нашей страны. И в частности, русский язык является важным культурным элементом для всего постсоветского пространства. Для меня очень отрадно, что за последние три года у нас появилось сразу три больших и важных романа, оперирующих понятиями не собственно-российскими. Во-первых, совершенно выдающийся роман, который имеет все шансы прозвучать не только в России, но и за рубежом, — «Заххок» Владимира Медведева. В романе рассказывается о гражданской войне в Таджикистане, причем это не мрачный и угнетающий текст, а сюжетный, увлекательный роман с множеством героев и цельным ярким сюжетом, который позволяет осмыслить те области русского культурного пространства, о которых мы думаем реже, чем хотелось бы. Сухбат Афлатуни с его замечательным романом «Поклонение волхвов» — это вообще такой современный Толстой для Средней Азии. В романе речь идет о русских семьях, живших в Центральной Азии на протяжении последних 150 лет. На мой взгляд, тоже совершенно потрясающего масштаба роман — и он относится к моей любимой категории больших толстых романов, в которые ты «уходишь» и в которых остаешься надолго. Это такая странноватая современная сага, с тайнами, загадками, с магическими артефактами, с прекрасно выписанным колоритом и сложным богатым языком. Простите, что я так настойчиво об этом говорю — вроде как рекламирую, — но мне кажется, что переводчику ведь всегда интересен язык, который отличается от бытового языка твиттера и инстаграма.

Роман Евгения Чижова «Перевод с подстрочника» — одна из тех книг, которые были в нашей стране замечены очень мало, несмотря на их выдающиеся достоинства. В нём тоже рассказывается о Средней Азии, но это скорее такая фантастическая Средняя Азия, речь идёт не о конкретном государстве (я бы сказала, что страна, в которой происходит действие, — эдакий диковинный гибрид Туркменистана и Кыргызстана), и это история о том, как интеллигент, интеллектуал, тонкой душевной организации человек подпадает под тёмное обаяние диктатуры. Грубо говоря, это история о том, почему интеллектуалы часто оказываются увлечены тёмной тоталитарной властью, и рассказана она таким образом, что, как мне кажется, очень многие вещи становятся куда понятнее — ведь когда смотришь на них со стороны, тебе кажется, что с тобой такого не может случиться, а Чижов очень качественно показывает, что — нет, может. Собственно, эти три романа — Медведева, Афлатуни и Чижова — «прирезают» к русскому культурному и языковому пространству ещё и очень обширный мир Центральной Азии. Мне кажется, это очень важная — если не тенденция, то подвижка — к расширению нашего языкового мира.

Роман Дмитрия Быкова «Июнь» — на данный момент последний роман этого писателя — на мой взгляд, вообще один из главных текстов, написанных по-русски за последние годы; текст, удивительный образом сплавляющий острую актуальность с русской классической литературной традицией. Эта удивительная способность балансировать на стыке — мне кажется, вообще фирменная черта Быкова, в этом романе явленная наиболее отчетливо. Думаю, что не будет спойлером, если я скажу, что «июнь», вынесенный на обложку, — это июнь 41-го года. Это три истории, собранные под одной обложкой, и все они завершаются накануне Второй мировой войны.

Роман «Петровы в гриппе и вокруг него» — это абсолютно уникальное явление в нашей литературе прошедшего года. Это дебютный роман писателя из Екатеринбурга — строго говоря, даже не писателя, а в первую очередь поэта, — и он оказался в фокусе читательского внимания и стал бестселлером, — притом что опровергает одно за другим все расхожие представления о том, каким должен быть бестселлер. Понятно, что бестселлер должен быть написан именитым автором, должен сразу выйти в крупном, известном издательстве, к его продвижению должны быть приложены определенные усилия, — ничего этого с романом не случилось. Он удивительным образом сначала стал популярен среди читателей, и только потом нашёл и премию, и издателя, и продвижение. Словом, перед нами редкий пример подлинно читательского бестселлера. Это удивительная фантасмагория, действие которой происходит в современном Екатеринбурге; здесь сочетаются почти-детективный сюжет и странная, причудливая русская народная мистика, которую довольно трудно как-то вербализовать, тем более в таком сжатом формате. Словом, один из самых ярких, громких текстов прошедшего года.

И ещё две книги, о которых я хотела вам рассказать. Это, во-первых, роман Яны Вагнер «Кто не спрятался». Мне известно, что Яна Вагнер уже довольно хорошо известна за рубежом, её романы переводились на разные языки — не знаю, есть ли они на английском, но думаю, что скоро будут. Наверное, самой точной аналогией будет сказать, что «Кто не спрятался» — это наша русская Донна Тартт. Эта история — абсолютно формальный детектив, герметичный детектив, действие в котором происходит на обособленной, оторванной от мира горной вершине, куда заехала некоторая компания; там происходит убийство, но это убийство является только поводом для рассказа о судьбах героев, каждый из которых может оказаться убийцей. То есть это дивный гибрид мощ-

ного психологического романа и увлекательного, остросюжетного детектива с хорошей завязкой, с парадоксальной развязкой, что вообще современной русской прозе, к сожалению, свойственно не вполне.

Ну и, наконец, последний роман — это «Текст» Дмитрия Глуховского, который как раз возвращает нас к тому, о чём говорил Михаил, а именно к проникновению текстовых практик в нашу повседневную жизнь. Дмитрия Глуховского знают во всем мире, он один из самых успешных за рубежом русских писателей, но известен он преимущественно как фантаст. Это — его первый «серьёзный», не фантастический текст, рассказывающий о том, как гаджет, принадлежавший очень плохому человеку, попав в руки человека в общем неплохого, меняет этого человека изнутри и снаружи. О том, что тёмная душа обладает некоторой способностью «жить» внутри телефона; грубо говоря, если ты пишешь смски, никто не узнает, что истинный владелец телефона умер — ты можешь воспроизводить его стилистику и таким образом искусственно продолжать жизнь этого человека. Роман не только захватывающий и остросюжетный (всё это закручено вокруг довольно острой криминальной интриги), но и поистине новаторский и ставящий перед читателем, как мне кажется, очень важный вопрос — насколько мы «слились» с нашими гаджетами?

Помимо большого количества новых выдающихся, ярких романов я хотела бы отметить ещё одну очень радостную для меня тенденцию в российском книгоиздании. На протяжении долгих лет существовало очень устойчивое убеждение, что читатель не хочет читать малую прозу, что рассказы и повести никому не нужны, что издавать их не следует. За последний год стало очевидно, что это предрассудок, который не подкрепляется практикой, и издатели, к счастью, от него отходят. Я хотела бы обратить внимание на три самых ярких книги малой прозы, которые я прочла за прошедшие полтора года. Во-первых, это книга «Калечина-Малечина» Евгении Некрасовой, лауреата премии «Лицей», совсем молодой писательницы. Это повесть. Она издана отдельной книгой, называется красивым словом «роман», но на самом деле это наша старая-добрая русская повесть, традиция которой сегодня переживает не лучшие времена. На мой взгляд, это поразительный текст, абсолютно универсальный. Бывают тексты, которые так глубоко укоренены в культурном пространстве своей страны, что их невероятно трудно транслировать в другое культурное пространство. Здесь же тот случай, когда история несчастного подростка, забитого, замученного и нелюбимого, который призывает себе на помощь оккультные силы и получает эту помощь, конечно же, не в том виде, в каком рассчитывал, может быть рассказана, как мне кажется, в рамках любой традиции. Мне кажется, что Евгения Некрасова уже сама по себе достойна более чем пристального внимания прямо сейчас и, очевидно, это очень перспективный автор, от которого, что называется, мы многого ждём. Я запомнила это имя и советовала бы, наверное, запомнить его и вам.

Сборник Ксении Букши «Открывается внутрь» — это не столько сборник рассказов, сколько невероятной силы и яркости роман в рассказах. Он весь выстроен вокруг маршрута одного маршрутного такси в Санкт-Петербурге; то есть это множество жизненных историй, которые локализованы вокруг этого маршрута. Речь идёт одновременно и о бизнесменах, и о людях из самых малообеспеченных слоев населения; это истории сиротства, безумия, любви, сгруппированные, как вы поняли, по довольно формальному признаку. Эти истории имеют свойство отражаться друг в друге, и некоторые герои, возникающие в качестве протагонистов в одном рассказе, потом возникают в качестве камео, эпизодических персонажей, уже в других рассказах, — словом, это такой сложно

организованный мир, который, как мне кажется, очень чётко и качественно представляет современную российскую реальность. Эта книга — хороший способ понять, как организована сегодняшняя российская жизнь за пределами глянцевой картинки, которую мы видим в медиа.

И, наконец, сборник Натальи Мещаниновой с бесхитростным названием «Рассказы» — это, мне кажется, вообще одна из самых ярких книг прошедшего года. Наталья Мещанинова — очень известный сценарист; в России её знают как автора сценариев нескольких действительно очень громких фильмов, например, прошлогоднего фильма «Аритмия», ставшего безусловным лидером зрительских симпатий. Здесь же сборник её малой прозы. Это автобиографические рассказы, в которых Мещанинова излагает, собственно, историю своего детства, довольно ужасную. То есть это классические, популярные во всем мире истории о травме, но при этом поданные без малейшей сентиментальной слезливости; очень жёсткие рассказы, написанные великолепным поэтическим языком и при этом универсально узнаваемые.

Коротко говоря, у нас начала появляться малая проза. Мне кажется, это очень хорошая новость, в том числе для переводчиков с русского — ведь не всегда есть ресурс для перевода огромного толстого романа, а рассказы часто переводятся куда охотнее и быстрее, чем произведения крупной формы.

Еще одна очень важная для меня вещь — это появление довольно большого количества самобытного и очень интересного русского нон-фикшн. Мы привыкли думать про Россию как про страну великой художественной литературы. Так было на протяжении долгого времени, а вот сейчас у нас начинает появляться по-настоящему качественный слой русского нон-фикшн, русской просветительской познавательной литературы. Книга Станислава Дробышевского «Достающее звено» — это совершенно невероятного обаяния рассказ об истории человека как биологического вида. Станислав Дробышевский — очень крупный ученый-антрополог, не культурный антрополог, а нормальный антрополог, биологический, и он написал книгу о последних открытиях и о современных представлениях в сфере эволюции высших приматов и человека. Книга написана с удивительным остроумием, яркостью, при этом вовсе не исключающими глубокой научной составляющей.

Моя любимая книга из тех четырёх, о которых у нас идёт речь —«Песни драконов», которую написал Владимир Динец. Владимир Динец — это человек, с которым было сложнее всего, например, договориться об интервью, потому что он перманентно пребывает где-то. Он — специалист по крокодилам, которых он честно исследует в тех местах, где они водятся. И его книжка одновременно и о крокодилах, их брачных повадках, о самом авторе, который исследует этих крокодилов, — и о его собственной, автора, истории любви, которая оказывается каким-то образом сопряжена с историей этих самых крокодилов. Восхитительный пример современного нон-фикшн, который больше всего мне напомнил замечательную книгу американского исследователя Роберта Сапольски «Записки примата» — может быть, вы её читали, — и которая удивительным образом стыкует серьёзные биологические знания с живым, весёлым, очень персональным рассказом.

Книга Дарьи Варламовой и Антона Зайниева «С ума сойти», получившая в позапрошлом году премию «Просветитель», самую авторитетную российскую награду для познавательной литературы, обладает подзаголовком «Путеводитель по психическим расстройствам для жителя большого города», который очень точно её описывает. Это краткое описание психозов, неврозов и прочих психических заболеваний, с которыми

мы сталкиваемся, названия которых очень любим употреблять в повседневной речи: «Да у тебя депрессия», «Что-то у меня невроз» — в совершенно не терминологическом смысле, и часто не понимая, какая симптоматика стоит за этими названиями. Очень популярно написано и действительно очень полезная книжка.

Ну и последняя книга — «Сумма биотехнологии» Александра Панчина — посвящена влиянию на нас популярных мифов, касающихся, в первую очередь, генно-модифицированных продуктов, а во вторую — вообще всех мифов, имеющих отношение к современной биотехнологии. Удивительно полезная и познавательная книга, при этом очень хорошо написанная.

Подводя итог, могу сказать: у нас появляется то, чего раньше не было, — книги, которые не лежат в русле «великой русской литературы», а работают с языковым и словесным материалом каким-то совершенно иным способом.

И, наконец, последнее — я хотела поговорить о современной детской литературе. У нас с детской литературой долгое время был провал, царило сплошное импортозамещение в обратную сторону, то есть абсолютное большинство качественных, увлекательных детских книг составляли книги, написанные на английском, шведском, немецком, французском языках. А сейчас у нас наконец-то начала появляться качественная детская литература, которая обладает важным свойством универсальности. Мне кажется, что литература, ориентированная на взрослого читателя, может позволить себе быть укоренённой в национальной традиции. Для ребёнка же гораздо важнее точное соответствие его чувствам, эмоциям и представлениям о мире. И вот, наконец, у нас такой литературы стало довольно много. Книга Дарьи Доцук «Голос» — опыт девочки, ставшей свидетелем террористического акта, и фактически это история про девочку, переживающую посттравматический синдром, с которым взрослые не очень умеют бороться. «Дети ворона» Юлии Яковлевой — на мой взгляд, лучшая книга о сталинских репрессиях, рассказывающая о них так, таким языком, что это одновременно познавательно для ребёнка и при этом не травматично. Понятно, что эту историю можно рассказать так, что ребёнок не сможет спать, а потом тоже будет дёргаться; эта же книга вполне гуманная и вполне достоверно рисует картину трагедии в нашей стране. «Первая работа» Юлии Кузнецовой — замечательная книжка о девочке-подростке, пытающейся заработать свои первые деньги, чтобы поехать на стажировку. История тоже абсолютно универсальная и могла бы произойти в любой стране. Девочка идёт преподавать испанский язык и проходит через череду разнообразных смешных и грустных ситуаций, связанных с этим заработком. «Сетерра» Дианы Ибрагимовой и «Золото хравна» Марии Пастернак — это прекрасные примеры универсального, вненационального фэнтези. Подростки любят читать фэнтези, все это более или менее хорошо понимают, но не вся литература фэнтези одинаково хороша. Наконец на русском языке начало появляться вполне конкурентоспособное, качественное подростковое фэнтези, которого у нас не было очень много лет. Ну и книжка «Я коала» —я просто её выбрала в качестве примера, — это чудесная серия. Это множество книжек: «Я коала», «Я муравей», «Я леопард», «Я волк» — которые написаны довольно известными людьми, часто педагогами, иногда журналистами, которые рассказывают в популярной форме о животном. Получается дивное сочетание обаятельной, живой, персональной интонации и вполне познавательного содержания. Книги прекрасно иллюстрированы; они рассчитаны на детей в возрасте 3–5 лет и относятся опять-таки к тому сегменту, который в России очень долгое время пустовал.

На этом я хотела бы закончить свой рассказ, и хочу подчеркнуть, что действительно, несмотря на многие трудности, с которыми российская литература сталкивается как система институций, на уровне текстов, на уровне собственно книг ситуация оказывается гораздо теплее, светлее и утешительнее, чем можно подумать, глядя на всё это извне. Я абсолютно уверена, что современная русская литература достойна куда большего внимания в мире, чем то, которое на неё обращают сегодня. И мне кажется, что было бы правильно, если бы наряду с именами великих русских классиков, о которых рассказывал мой уважаемый коллега Павел Басинский, современный мировой читатель чуть лучше выучил имена достойных и важных авторов, пишущих сегодня.

Юзефович, Галина Леонидовна — один из самых известных и влиятельных литературных критиков в России. Автор дебютной книги «Удивительные приключения рыбы-лоцмана», которая вышла в 2017 году в Редакции Елены Шубиной. Сборник эссе превратился в популярный путеводитель по миру современной русской и иностранной литературы. В 2017 году как наиболее авторитетный критик России Галина Юзефович была удостоена профессиональной премии «Ревизор». В 2018 году вышел сборник эссе Галины Юзефович «О чём говорят бестселлеры» («Редакция Елены Шубиной»). Работает литературным обозревателем интернет-портала «Медуза», где её колонки еженедельно читают около 15 тысяч человек. Преподаёт историю современной литературы в Высшей школе экономики и в школе бизнес-управления «Сколково». С 2018 года ведёт подкаст «Книжный базар», вошедший в топ-10 русскоязычных подкастов по версии Apple за 2019 год.

Переводчик должен знать всё!

Тема, конечно, грандиозная: «Переводчик должен знать всё». Но на самом деле мы, переводчики, знаем прекрасно, что ничего не знаем — или около того. Самое страшное, что с годами ситуация делается всё хуже. Утешаемся мы тем, что многому научились по ходу работы, а в глубине души прекрасно знаем, что пространство нашего незнания всё увеличивается и расширяется. Из темы «переводчик должен всё знать» вытекают несколько вопросов. Кстати, здесь я буду в основном задавать вопросы, над которыми размышляю уже давно и на которые у меня нет ответов, окончательных или даже приблизительных, и которые, может быть, нам будут полезны для работы на этом Конгрессе.

Первый из этих вопросов — с какой стати? С какой стати я, переводчик, должна всё знать? Переводчик, в принципе, должен переводить — и всё тут. И сразу же второй вопрос: что значит «всё»? О каких знаниях идёт тут речь? И третий вопрос, самый простой: о каком переводчике я тут говорю? Вот на этот вопрос я могу ответить сразу. Я буду говорить исключительно о художественном переводчике — он же переводчик литературный.

Возвращаясь к вопросу о том, что именно должен знать наш литературный переводчик, я скажу, что если речь идёт о технических знаниях, то есть о языке, с которого переводчик переводит, — я заметила, что со временем, несомненно, переводчик улучшает свои знания, хотя, так как язык постоянно меняется, это улучшение относительно. Тем не менее, я должна сказать, что по технической части у молодого поколения переводчиков, например у моих бывших студентов, которые стали переводчиками, знание русского языка гораздо лучше, чем у моего поколения, когда мы начинали. Объяснение, по-моему, очень простое: сейчас больше контактов, больше практики, чего у нас не было.

Но переводчик оперирует двумя языками. И со знанием, например, французского языка, то есть языка, на который переводит переводчик, ситуация похуже. Потому что знание родного литературного языка, несомненно, теряется. Опять, подчёркиваю, я говорю о ситуации во Франции, отчасти на Западе, — как обстоит дело здесь, я не знаю точно. Хотя у меня были такие студенты из России, что я решила: может быть, всё-таки здесь ситуация примерно такая же, — но не обязательно, что она такова повсюду.

Больше, может быть, чем знание, теряется чувство языка, ощущение разных стилистических уровней — одним словом, теряется даже не чутьё, а, прямо скажу, нюх. Нюх, который часто помогает переводчику, а порой и спасает его. У всех переводчиков бывают такие моменты, когда слово или фразу они не понимают и спрашивают у человека, который лучше знает язык, с которого они переводят; им отвечают, объясняют, кажется, что всё ясно — а всё равно нюх подсказывает, что что-то не то. Так что нюх — это ценность, мне кажется, для переводчика. Спрашивается тогда, при чём тут знание, если всё дело в нюхе? При том, что нюх опирается на знание. У собак не знаю, у литературных переводчиков — точно. Разница между литературным переводчиком и Акакием Акакиевичем в том, что переводчик может долгое время подмигивать фразе — а та ему не скажет: «Между прочим, я из Библии». Это лишь пример. Но цитат из Библии в европейских литературах полным-полно. Они на каждом шагу. А может быть, ещё больше в русской

литературе, в том числе у самых ярых атеистов. А что, если переводчик понятия о Библии не имеет, что в наше время не редкость? Тогда могут быть и бывают самые грубые ошибки. Или же фраза не скажет: «Эй, переводчик, проснись: я намёк!» Намёк на что? На историческое событие, на исторического персонажа, на другое литературное произведение — чёрт его знает, на что там намёк, намёки — они везде. Не знаю как вам, а мне очень обидно, когда читаю перевод и понимаю — там в оригинале был важный намёк, а переводчик не угадал. То есть в тексте переводчика ничто не показывает, что он понял, почувствовал. А в случае непереводимости, что бывает, и довольно часто, нет ни единой сноски, которая показала бы, что непонятно, и разъясняла это читателю. В таких случаях оказывается упущен важный момент текста. Нюх в таком случае подвёл переводчика, оттого просто, что переводчик — не знал.

Не просто жаль, а прямо обидно, когда особых намёков в оригинале нет, а есть сноска — это тоже часто встречается, и не только у молодых переводчиков. Сноска, которой не должно быть. Это, с одной стороны, конечно, мило, трогательно; эта сноска показывает, что переводчик открыл для себя какую-то маленькую Америку, но, к сожалению, это также показывает, что он считает читателя таким же невеждой, каким является он сам. В принципе, я не фанат сносок, которые, как мы все знаем, означают промах переводчика: не сумел перевести — решил объяснить. Сноски я тут, имейте в виду, не путаю с комментариями, которые я могу читать, например, в переводах Веры Мильчиной — в научных переводах, до которых мне далеко и, наверное, никогда не будет близко. Я говорю сейчас о простых, обыкновенных романах, например, я не знаю, о «Петербурге» Белого или, ближе к нам, «Теллурии» Сорокина. Тут научные комментарии возможны, но не обязательны.

Кстати, о комментариях. Я знаю одного переводчика с русского на французский, который говорит, что во всех его переводах как минимум двести сносок и комментариев, а то ему не интересно. Тут, мне кажется, нам, переводчикам, следует задавать себе ещё один вопрос: для чего и для кого мы переводим литературу? Кажется, что это очень важно. Я лично всё время очень стараюсь думать о читателе, о том, что я перевожу для людей, которые сами не могут читать оригинал. Так что мне кажется, сноски помогают читателю понять то, что он не уловил бы, наверное, без этого; но с другой стороны — читатель читает роман или рассказ и он, я думаю, хочет делать именно это, а не стать в процессе этого занятия учёным. Иными словами, переводчик должен всё знать, но не выпендриваться.

Тут я позволю себе использовать слово, ставшее фактически грубым по-французски: «эрудиция». Я знаю, что в России это не так — мне вчера ещё это подтвердили — но мы все знаем, что в России ещё сохраняются ценности, которые на Западе не сохранились. Даже в Сорбонне это воспринимается как грубое слово. Эрудиция во Франции и отчасти на Западе пользуется плохой репутацией. «Эрудиция» — это скука, сухость, претенциозность, и вообще спрашивается, кому она нужна, эта эрудиция, когда можно всё найти в Интернете. Кстати, если вы пороетесь во французском интернете, вы найдёте много статей об эрудиции, о том, что наконец-то наступил конец эрудиции — и это не плохая новость, а хорошая, — не говоря о книге с радостным названием «Поражение эрудиции». Причём интересно отметить, что во множестве случае эрудиция путается с академизмом — глупо, но факт. В Интернете, когда я готовила это выступление, я искала — я думала, может быть есть целые энциклопедии или диссертации на эту тему — работы на тему эрудиции

и перевода, и я ничего не нашла. Но опять-таки, я искала только во французском интернете. Всё, что мне предлагали — переводы слова «эрудиция» на всевозможные языки, хоть на папуасский. Но ни одной статьи, ни одной заметки — ничего о связях перевода и эрудиции. Мне кажется, что об этом стоит подумать, особенно сейчас — это не совсем моя тема, да и времени нет, но написать об этом было бы полезно.

В «поражении» эрудиции отчасти виноваты такие гиганты литературы, как Борхес или Набоков. Не только они, но именно они сыграли в этом деле огромную роль. Но им это удалось именно потому, что сами они были эрудитами, и ещё какими. Только благодаря этому они могли позволить себе такие жестокие пародии, могли позволить себе издеваться над эрудитами, вернее — псевдоэрудитами, одним словом, над эрудицией стерильной, над эрудицией ради эрудиции. Французский писатель Паскаль Киньяр — он писатель и ещё настоящий эрудит — является одним из редких сегодня во Франции защитников эрудиции, но не оттого, что он эстет, или не только поэтому, а потому что он видит в эрудиции огромную пользу, огромный потенциал для творческой работы.

Переводчик, говорят, — это сейчас очень распространённое мнение — равен писателю, он творит не хуже писателя. Я лично такое мнение не разделяю, но об этом можно спорить. Почему я не разделяю это мнение? Потому что я думаю, что переводчик должен занимать более скромное место, и только через эрудицию, эрудицию живую, плодотворную, он может стать настоящей творческой личностью, то есть, если вдуматься, неплохим переводчиком.

Что это конкретно означает? Я это говорю прежде всего молодому поколению, потому что я всё больше и больше думаю о новой смене переводчиков с русского на французский. Это значит читать, читать и ещё раз читать в эпоху, когда читают всё меньше. Это значит слушать и смотреть, что происходит вокруг. Это значит знать о модах, которые царят в нашем мире, но не поддаваться им. Это значит познавать жизнь и пользоваться жизненным опытом. Я вчера разговаривала с одной коллегой здесь, которая рассказывала мне о том, что у неё друг — немецкий переводчик, который себе задавал такой вопрос: если в книге, романе, который я перевожу, есть преступление, я что, чтобы понять чувства персонажа, должен тоже убить? Я не уверена, что переводчик, который переводит «Преступление и наказание», должен купить топор и пойти найти старуху, чтобы зарубить её. Я думаю, может быть, можно и обойтись без таких крайностей.

Короче, переводчик должен стать — это мой лозунг, я его вам предлагаю, но вы не обязаны его принимать — эрудитом нашего времени. Это звучит гордо, но от этого нам, переводчикам, не легче.

Кольдефи-Фокар, Анн (Coldefy-Faucard, Anne) — переводчик, преподаватель, издатель. Родилась в Бурже (Франция) в 1951 году. Доктор наук, доцент в Университете Сорбонны, ведёт семинар литературного перевода. Создала и ведёт мастер-класс по литературному переводу в Лозанне. Перевела на французский более 70 произведений русских авторов. Основатель и директор издательства «Энвантер» (Париж). Содиректор русской серии «Пустяки» в издательстве «Вердье». Редактор и издатель ежегодника Франко-русской торгово-промышленной палаты. Живёт в Париже.

СЕКЦИЯ 1

ПРОЗА ПОЭЗИИ И ПОЭЗИЯ ПРОЗЫ: НОВОЕ В ПЕРЕВОДЕ

Элен Анри Сафье (Франция)

К истории перевода романа Замятина «Мы» на французский язык

Роман «Мы» во французском переводе впервые вышел в Париже в издательстве «Галлимар» в 1929 году, когда в СССР была в разгаре кампания против его автора. До отъезда Замятина из Советского Союза оставалось два года (1931). С тех пор роман не переводился на французский. Пришлось ждать 2017 года, когда в издательстве «Акт Сюд» был заказан и издан новый перевод.

О публикации русского оригинала (несколько замечаний по поводу судьбы текста)

Не до конца установлено, когда именно был написан роман, поскольку рукопись и подготовительные заметки не сохранились. По словам самого Замятина, книга была завершена к концу лета 1921 г., после чего начались попытки ее опубликовать. Известно, что в 1922–1924 гг. Замятин провел ряд публичных чтений в столицах и в Коктебеле. Текст к этому времени стал широко известен в интеллектуальных кругах Москвы и Петрограда.

Попыток публикации было несколько и в России, и в русской зарубежной прессе. Замятин очень надеялся на издателя Зиновия Гржебина, который уже издал несколько его произведений, но у Гржебина ничего не получилось, к тому же весной 1923 г. его издательство закрылось. Попытка опубликовать книгу в издательстве «Круг», во главе которого стоял Александр Воронский, окончилась полным крахом: Воронский написал статью, где толковал роман «Мы» как политический памфлет, направленный против новой власти, и даже называл его произведением, вовсе лишенным революционной направленности. В 1924 г. попытка опубликовать роман на страницах журнала «Русский современник» тоже не удалась. Публикация в эмигрантской печати (парижские «Современные Записки») тоже не состоялась; а в 1924 г. советская цензура наложила окончательный запрет на любую публикацию романа внутри страны и за рубежом, после чего Замятин прекратил все попытки издать книгу в оригинале. Лишь в 1952 году, спустя 15 лет после смерти автора, книга была опубликована в Нью-Йорке издательством Чехова. В Советской России пришлось ждать времен перестройки, когда в 1988 году роман «Мы» сначала вышел в журнале «Знамя» (№ 4–5), а потом был включён в том сочинений Замятина с предисловием Евгения Барабанова, составленный Марией Чудаковой («Сочинения». Москва. «Книга»).

О роли переводов

Итак, антиутопический роман Замятина получил известность в Америке и в Европе благодаря переводам на иностранные языки. Невзирая на то, что публикация оригинала была запрещена цензурой, Замятин считал, что ему «никогда и никем не был запрещен перевод романа на иностранные языки» (1929).

Сначала роман был переведен на английский. Книга вышла в конце 1924 г. в Нью-Йорке (Dutton & C°); переводчик (достаточно неопытный) — будущий психиатр Григорий Зильбург. Эта книга впоследствии «ходила» по Европе, по ней издатели, не знающие

русского языка, и переводчики знакомились с романом. До сих пор существует мнение, что на французский книга Замятина была переведена с английского перевода, а не с русского оригинала. А если учесть, что Оруэлл (автор «1984») ознакомился с романом Замятина по французскому переводу, то получается очень интересная цепочка переводческих приключений.

В Германии осуществить перевод не удалось, несмотря на то, что сам Замятин приложил к этому немало усилий. Немецкий перевод появился только в 1958 г.

Особый интерес представляет история перевода «Мы» на чешский язык. Тут решающую роль сыграли Роман Якобсон и Марк Слоним. Перевод вышел отдельной книгой в апреле 1927 г. (его осуществил издатель Vaclav König). Но одновременно Марк Слоним, издатель журнала «Воля России», раздобыв копию русского оригинала, опубликовал отрывки в своем журнале под видом обратного перевода с чешского (чтобы в СССР Замятина не трогали). Но после этой публикации начались гонения на Замятина, и в результате писатель принял решение просить об отъезде из СССР (без лишения гражданства).

О французском переводе 1929 г.
(E. Zamiatine, nous autres, trad. Du russe par b. Cauvet-duhamel,
collection jeunes russes, gallimard, 1929)

Посредником выступил Илья Эренбург, оказавшийся в Париже в 1924 г. С ним Замятин был лично знаком. Эренбург не скрывал от Замятина, что французские издатели неохотно идут на публикацию советских авторов. Объяснялось это отчасти отсутствием соглашений об авторских правах между СССР и Францией, из-за чего ни русские, ни французы не получали от таких изданий никакой выгоды. Переговоры долго тянулись еще и потому, что сначала у Эренбурга не было ни русского оригинала, ни английского перевода. И то и другое он достал лишь в 1926 г. — возможно, через Якобсона. С издательством «Грассэ» ничего не получилось. Зато молодое тогда издательство «Галлимар» охотно согласилось опубликовать книгу Замятина. Директора издательства Гастона Галлимара в те годы очень интересовала новая русско-советская литература. В 1926 г. он пригласил к сотрудничеству критика, музыковеда и переводчика русско-бельгийского происхождения Бориса де Шлёцера, обосновавшегося в Париже в 1921 г. Де Шлёцеру было поручено создать новую серию под названием «Jeunes Russes» («Молодые русские»). Серия просуществовала до 1938 года. После 1928 г. де Шлёцеру помогал молодой философ Брис Парэн (Brice Parain), личный секретарь Гастона Галлимара; Парэн только что вернулся из Москвы, где он два года служил атташе по культуре во французском посольстве. Он хорошо владел русским языком. Серия была предназначена для не издававшихся во Франции молодых авторов, независимо от их политических убеждений, — лишь бы их творчество носило новаторский характер и отличалось «самобытной тематикой и интонацией». Замятин считался главой и учителем «нового поколения» писателей, и поэтому публикация его романа была вполне закономерна. Вместе с Замятиным в серию вошли Борис Пильняк («Голый год»), Всеволод Иванов, Константин Федин, Михаил Зощенко (все трое из независимой группы «Серапионовы братья») и Михаил Шолохов («Поднятая Целина»).

Перевод романа Замятина осуществил Бенжамен Кове-Дюамель (Benjamin Cauvet-Duhamel), по словам Эренбурга, — «хороший переводчик-француз, хорошо владеющий русским языком». О Кове-Дюамеле почти ничего не известно. Кроме перевода романа «Мы», он в 1926 г. для издательства «Монтень» перевел повесть Алексея Николаевича

Толстого «Похождения Невзорова, или Ибикус» (1924). Кроме того, он, по всей видимости, был дипломатом и спустя некоторое время окончательно оставил переводческую карьеру. О его «хорошем знании русского» трудно судить. В книге то и дело попадаются достаточно забавные ошибки (русское слово «дебри», например, передается французским «débris», что по-французски значит «хлам», и т. п.). Добавим, что и название книги переведено неправильно: «Nous autres». Но об этом ниже.

Галлимаровской книге была суждена долгая и благополучная жизнь. Она несколько раз переиздавалась, перешла в известную серию «Littératures soviétiques», а потом, уже в 70-е годы, — в хорошую «карманную» серию «Arcades», с предисловием Хорхе Семпруна. Она продавалась, читалась и имела успех на протяжении почти 90 лет и считалась канонической; притом ее читали не только любители русской литературы или поклонники научной фантастики, но и просто образованные читатели.

О том, что где-то когда-то был такой писатель Замятин, что последние годы жизни ему пришлось провести в Париже, что его литературное наследие, — заметим, высочайшего уровня, — далеко не исчерпывается романом «Мы», почти никто не подозревал. А «Галлимар», как известно, уже столетие властвует над французским книгоиздательским миром, так что никому в голову не приходило, что пора взяться за новый перевод русского антиутопического романа, по-французски озаглавленного «Nous autres».

О французском переводе 2017 г. (Evgueni zamiatine, nous, traduit du russe par hélène henry, collection exofictions, actes sud, 2017)

Каким образом все-таки возникла идея нового перевода? Она родилась почти случайно — благодаря театру. В мае 2015 года мне позвонили из Руанского театра. У них в программе стояла творческая лаборатория под руководством молодого московского режиссера Ильи Шагалова. Оказывается, Шагалов создал сценическую версию романа Замятина и хотел по ней проводить занятия в Руане, для этого срочно был нужен перевод. Актеры (все французы) успели прочитать галлимаровскую книгу, им очень понравилось. Но текста для сценического воплощения по-прежнему не было. Мне предстояло одолеть перевод за полторы недели (и за гроши). Я моментально согласилась и вскоре обнаружила, что текст Шагалова весь соткан из отдельных фрагментов романа, почти никак не измененных. Итак, фактически от меня требовался новый перевод доброй трети романа.

Я предполагала, что придется значительно адаптировать замятинскую манеру письма к условиям сцены (чтобы звучало ясно, внятно, чуть проще и т. п.) Но вскоре я осознала, что, если дословно подойти к переводу, французский текст и без того вполне удовлетворяет требованиям «сценичности»: он внятный, выразительный, чуть резкий, яркий, конкретный и образный одновременно. Я поняла, что сгущать краски не придется. Притом такой перевод оказался полной противоположностью переводу первому (официальному!) В итоге я перевела текст Шагалова к назначенному сроку, спектакль состоялся, актеры остались довольны, зрители тоже, а я пришла к выводу, что надо срочно приниматься за новый перевод романа «Мы».

Но кто из наших издателей решится участвовать в таком проекте? Спустя несколько месяцев, в феврале 2016 года меня пригласили вести мастер-класс по переводу в рамках Салона русской книги в Париже. Посещала мастер-класс самая разношерстная публика: переводчики, студенты, любители русской литературы. Два часа мы трудились над текстом и единогласно решили, что на самом деле роман Замятина во Франции еще не

прочитан. Не прошло и недели, как случилось чудо: мне позвонили из издательства «Акт Сюд» с предложением сделать новый перевод для их серии научной фантастики «Экзофикшен». Сроки предоставления перевода — к осени. Отложив все прочие дела, я села переводить, и к ноябрю принесла готовый перевод издателю. Книга вышла в марте следующего, 2017 года. Поскольку переводить пришлось очень быстро, постольку мне не удалось учесть в своей работе новые текстологические открытия — в частности, я не успела вовремя ознакомиться с изданием, подготовленным Мариной Любимовой в 2011 г. на основе обнаруженной в Америке машинописи с правками Людмилы Николаевны Замятиной. Роман я перевела на основе издания 1988 года, о чем до сих пор жалею.

Но важнее всего было другое: передо мной стояла задача вернуть тексту его истинный стилистический облик. В рамках обзорного доклада трудно целиком изложить переводческую стратегию, за счет которой удалось — надеюсь! — «обновить» французский «Мы». Для этого нужен мастер-класс. Однако постараюсь указать на несколько важных пунктов:

1) «Кинописьмо»

Не раз в критике подчеркивалось родство между словесным искусством Замятина и кинематографическим письмом, хотя собственно кино он в то время еще не занимался. Задача переводчика — по возможности воспроизвести ряд приемов, типичных для такой манеры письма. Они ощутимы в расстановке сцен, в прорисовке персонажей и особенно — в многочисленных описаниях. Приведу несколько примеров.

Прежде всего, отметим подвижность и высокий темп речи, когда повествование ускоряется, некоторые звенья его опускаются, и читателю то и дело приходится самому заполнять пробелы и восстанавливать причинно-следственные связи. Скажем сразу, что такая «прерывистость» абсолютно не свойственна французской речи, — во французской фразе порядок слов гораздо более жесткий и требует большей полноты развертывания смыслов.

Важно еще то, что у Замятина любой предмет (вещь, подробность пейзажа, часть тела) может выступать в качестве субъекта действия: надо постоянно следить, кто (или что) действует, берет инициативу, движется, меняет форму и позицию, и в переводе воспроизводить все это точь-в-точь.

Еще надо обратить внимание на роль в тексте световых эффектов и богатейшей цветовой гаммы. Замятин с удивительной точностью подмечает нюансы и изменения светотени, и они у него несут смысловую нагрузку, не менее существенную, чем поступки и действия персонажей.

2) Название книги.

Название «Nous autres» за 90 лет успело войти в французский литературный обиход; когда вышла книга «Акт Сюд», заговорили о «новом переводе „Nous autres“». Критика обратила внимание только на краткость, лапидарность нового заглавия («Nous»), предположив, что она — следствие вообще характерной для этой книги скорописи. Такого мнения придерживался замечательный критик газеты «Libération» Филипп Лансон. А на самом деле предположение это неверно: дело в том, что по-французски «Nous autres» означает скорее «наш брат» или «мы с вами», и противопоставляется французскому «eux» или «vous autres», то есть «они», «те», «вы-то». А у Замятина «Мы» противопоставляется «Я» («Nous» *vs* «Je»). Сам Замятин не раз объяснял, что тема романа — «вопрос об отношениях личности и коллектива». Притом известно, что в основе замысла книги — спор с позицией пролеткультовцев, с их превозношением и прославлением коллективного начала («мы») и умалением начала личностного. Недаром у героя романа «образовалась душа».

3) Ориентация на устную речь.

«Мы» — это записки, дневник, который ведет герой-математик, строитель Интеграла. Текст романа — своеобразный речевой портрет героя с ориентацией на устную речь. Начиная свое повествование, Д-503 заявляет, что запись «будет производная от нашей жизни, от математически совершенной жизни Единого Государства», а «если так, то разве это не будет само по себе, помимо моей воли, поэмой?» И действительно получается «поэма», но отнюдь не математически-гармоничная, а эмоциональная, чувственная, пестрая, тревожная, взбудораженная, хаотичная… И все это воплощается в языке. Кове-Дюамель этого не понял: его трактовка замятинского письма — нормативная и академическая. Время глагола, им использованное («прошедшее простое») — традиционное время повествования для французского реалистического романа XIX века, — что идет вразрез со стилистикой записей от первого лица. В данном случае нужны характерные для устной речи «прошедшее сложное» или настоящее время (так называемое «нарративное настоящее» — «présent de narration»). Кове в своем переводе восстанавливает классический синтаксис и эксплицитность связей, отказываясь от эллипсиса и паратаксиса. Он избавляется от столь важного для Замятина знака тире. Из-за этого стирается ритм фразы. «Эмоциональные» повторы он сглаживает. Лексика у него подчеркнуто правильная и чуть более «высокая», чем следует. А все это пагубно для идеи произведения. Если в книге не слышен «голос» человека, раздираемого противоположными побуждениями, то искажается интонация книги и весь смысл ее: ведь в конце концов от героя останутся только эти живые записки, единственный след его внутренней борьбы и всего того, что из «нумера» сделало его на какое-то время человеком.

Ниже приведен пример из второй Записи:

Е. ЗАМЯТИН
Мы
Запись 2-я
КОНСПЕКТ
БАЛЕТ. КВАДРАТНАЯ ГАРМОНИЯ. ИКС

Блаженно-синее небо, крошечные детские солнца в каждой из блях, не омраченные безумием мыслей лица… Лучи — понимаете: все из какой-то единой, лучистой, улыбающейся материи. А медные такты: «Тра-та-та-там. Тра-та-та-там», — эти сверкающие на солнце медные ступени, и с каждой ступенью — вы поднимаетесь все выше, в головокружительную синеву…

И вот, так же как это было утром на эллинге, я опять увидел, будто только вот сейчас первый раз в жизни, — увидел все: непреложные прямые улицы, брызжущее лучами стекло мостовых, божественные параллелепипеды прозрачных жилищ, квадратную гармонию серо-голубых шеренг. Итак: будто не целые поколения, а я — именно я — победил старого Бога и старую жизнь, именно я создал все это, и я — как башня, я боюсь двинуть локтем, чтобы не посыпались осколки стен, куполов, машин…

А затем мгновение — прыжок через века, с + на —. Мне вспомнилась (очевидно, — ассоциация по контрасту) — мне вдруг вспомнилась картина в музее: их тогдашний, двадцатых веков, проспект, оглушительно пестрая, путаная толчея людей, колес, животных, афиш, деревьев, красок, птиц… И ведь, говорят, это на самом деле было — это могло быть. Мне показалось это так неправдоподобно, так нелепо, что я не выдержал и расхохотался вслух.

И тотчас же эхо — смех — справа. Обернулся: в глаза мне — белые — необычайно белые и острые зубы, незнакомое женское лицо.

NOTE 2

Le ballet. L'harmonie carrée. L 'X.

Le ciel magnifiquement bleu, les minuscules soleils dans chacune de nos plaques, les visages non obscurcis par la démence des pensées, tout semblait fait d'une seule matière lumineuse et souriante. Le rythme cuivré résonnait : « tra-ta-tam ». Ces « tra-ta-tam », ce sont des marches de bronze resplendissant au soleil, et, à chaque marche, on s'élève toujours plus haut, dans le bleu vertigineux…

Brusquement, ainsi que ce matin sur le dock, je compris encore, comme pour la première fois dans ma vie, je compris tout : les rues impeccablement droites, le verre des chaussées tout arrosé de rayons, les divins parallélépipèdes des habitations transparentes, l'harmonie carrée des rangs de numéros gris-bleu. J'eus alors l'impression que ce n'étaient pas des générations entières, mais moi, bel et bien moi, qui avais vaincu le vieux Dieu et la vieille vie, et que c'était moi qui avais construit tout cela ; je me sentais comme une tour, et craignais de remuer le coude, de peur que les murs, les coupoles, les machines ne s'écroulassent en miettes…

Puis, je fis un bond en arrière par-dessus les siècles. Je me souvins (c'était incontestablement une association d'idées par contraste) d'un tableau dans un musée. Il représentait un boulevard au XXe siècle, bigarré à vous faire tourner la tête, rempli d'une foule de gens, de roues, d'animaux, d'affiches, d'arbres, de couleurs, d'oiseaux… Et l'on dit que cela a vraiment existé ! Cela me parut si invraisemblable, si absurde, que je ne puis me retenir et éclatai de rire.

Immédiatement, à droite, j'entendis un rire. Je tournai la tête de ce côté et des dents pointues, extraordinairement blanches, me frappèrent les yeux. C'était le visage d'une inconnue.

E. Zamiatine, NOUS AUTRES, traduction B. Cauvet-Duhamel, Gallimard, 1929.

NOTE N°2

Contenu :

LE BALLET. L'HARMONIE QUADRANGULAIRE. LE X.

La bénédiction du ciel bleu, et dans chacune des plaques les minuscules soleils enfantins que n'obscurcit pas la folie des pensées empreintes sur le visage… Les rayons — comprenez : tout est fait d'une matière unique, rayonnante, souriante. Et la cadence de cuivre : « Tra-ta-ra-ram. Tra-ta-ra-ram », ces degrés de cuivre qui étincellent au soleil, et à chaque degré vous vous élevez plus haut, dans une vertigineuse bleuité…

Et alors, comme ce matin sur le chantier, j'ai vu, comme pour la première fois de ma vie, j'ai vu tout : les rues immuables et rectilignes, le verre de la chaussée d'où giclent les rayons, les parallélépipèdes divins des demeures transparentes, l'harmonie quadrangulaire des alignements bleu-gris… Et voilà : c'est moi, moi seul — pas des générations entières —, qui ai vaincu l'antique Dieu et la vie ancienne, c'est moi qui ai créé tout cela, et je suis comme une tour, j'évite de remuer le coude pour que rien ne vole en éclats murailles, coupoles, machines…

Et puis, en un instant — un bond à travers les siècles, du plus au moins. Je me suis rappelé (une association par contraste sans doute), je me suis rappelé un tableau au musée : une de ces avenues qu'ils avaient au XXe siècle, tout ce mélange étourdissant, la cohue confuse des gens, des roues, des animaux, des affiches, des arbres, des couleurs, des oiseaux… Et dire que tout cela a existé — a pu exister. J'ai eu l'impression d'une telle invraisemblance, d'une telle absurdité, que je n'ai pas pu m'en empêcher, j'ai éclaté de rire.

Et, aussitôt, venu de droite, un écho — un rire. Je me retourne : et, aveuglantes, blanches, des dents extraordinairement blanches et aiguës, un visage de femme inconnu.

E. Zamiatine, NOUS, traduction H. Henry, Actes Sud, 2017

Источники:

1. Замятин Е. «Мы»: Текст и материалы к творческой истории романа/Издание подготовили М. Ю. Любимова, Дж. Куртис. Санкт-Петербург: Издательский дом «Міръ», 2011
2. Е. И. Замятин: PRO ET CONTRA: личность и творчество Евгения Замятина в оценке отечественных и зарубежных исследователей. Санкт-Петербург: Русская христианская гуманитарная Академия/«Апостольский город — Невская перспектива». 2014.
3. Е. И. Замятин: Личность и творчество писателя в оценках отечественных и зарубежных исследователей. Санкт-Петербург: Издательство Русской христианской гуманитарной Академии. 2015
4. http://www.gallimard.fr/Footer/Ressources/Entretiens-et-documents/Document-Les-lettres-russes-a-la-NRF/(source)/116189annees1910.

Анри Сафье, Элен Мари (Henry Safier, Hélène Marie) — переводчик, филолог. Родилась в 1944 году. Профессор Сорбонны, специальность — русская поэзия, художественный перевод. Более ста научных публикаций о русской поэзии и театре, об истории и практике художественного перевода. Переводы: русская поэзия (Пастернак, Бродский, Набоков, Анненский, Кузмин, Солженицын, современная поэзия); театр (Цветаева, Блок, Островский, современники, Вахтангов); современная проза (Д. Быков, В. Попов, Н. Кононов, Д. Маркиш). Кавалер Ордена Искусств и Литературы (2005, за заслуги в области художественного перевода и труды по истории рецепции русской литературы XX века во Франции), лауреат премии «Читай Россию» (2012), премии «Руссофония» (2013).

Гойко Божович (Сербия)

Новый русский роман: от истории к утопии

Новые русские романы, опубликованные за последние двадцать лет, отличаются разнообразием тематических, поэтических, познавательных, выразительных и морфологических обликов.

При всем этом новый русский роман в течение последних двух десятков лет, на грани веков, когда изменялось и русское общество, и сама русская литература, обратил общее внимание на ряд выразительных авторских индивидуальностей. Речь идет о писателях с особой поэтикой, создавших значительные произведения и собственные узнаваемые миры.

Самые выразительные писатели этого периода русской литературы, утвердившиеся как в русской литературной критике, так и в многочисленных переводах на иные языки, в том числе и на сербский — Людмила Улицкая, Виктор Пелевин, Евгений Водолазкин, Алексей Слаповский, Татьяна Толстая, Ольга Славникова, Дмитрий Быков, Роман Сенчин, Алексей Иванов, Александр Кабаков…

Можно сказать, что в новом русском романе доминируют три темы. Это история, общество, перемены в нём.

Иной раз все эти доминирующие мотивы присутствуют в одном романе. Например, так происходит в объёмистых и многоплановых картинах эпохи, созданных Людмилой Улицкой в романах «Казус Кукоцкого», «Зеленый шатер» и «Лестница Якова».

Роман «Лестница Якова» представляет собой большую семейную сагу. Несколько лет тому назад Улицкая обнаружила в семейном архиве шкатулку с документами, дневниками и письмами своего деда, а потом в архивах КГБ прочитала его дело. Эти неожиданные открытия легли в основу великолепного романа, но Людмила Улицкая доработала этот материал и создала волнующий и многоцветный образ страны, переживающей бурный XX век — и продолжающей жить уже в наши дни. Действие «Лестницы Якова» охватывает жизнь нескольких поколений семьи Осецких и длится целый век, с 1911 до 2011 года, и роман рассказывает о некоторых важнейших событиях российской и европейской истории. Улицкая мастерски показывает, что история — это и обыкновенные люди с их судьбами, и эпохальные этапы политического процесса, общественного развития и идеологического поиска. Перед нами не просто семейная сага, не просто рассказ о великой истории и личном опыте, а необыкновенно проницательный и увлекательный поиск ответов на вопросы, которые волнуют литературу и философию с начала времен: в полной ли мере свободен и сам определяет свою жизнь человек?

Когда речь заходит об истории, новый русский роман смело погружается в далекие исторические периоды, о чем, например, свидетельствуют романы Алексея Иванова, но ключевой интерес для нового русского романа представляет, конечно же, XX век. Великие переломы и преобразования, лагеря и преодоленный тоталитаризм, драматические перемены в самом обществе, далеко идущие последствия истории XX века — все это привело к тому, что история столетия стала важнейшей темой нового русского романа.

Задействовав в своем повествовании многочисленные культурные, социальные и исторические коды, Ольга Славникова в утонченном и впечатляющем романе «2017»

рассказывает о том, что может явиться закономерным следствием истории XX века. Ее роман — такой напряженный и «плотный», как будто в него вместилось намного больше, чем могут воспринять и понять современники, — показал, как сильно могут различаться по своей сути два внешне схожих явления. История, которую подразумевает, возрождает и описывает роман Ольги Славниковой «2017», показывает, что первая из двух революций, отметившая столетний юбилей, во многом лишила мир его действительного содержания, а вторая произошла в принципиально иную эпоху, страдающую от отсутствия аутентичности. В этом мире нет ничего истинного, основанного на каких бы то ни было глубоких понятиях: в нем нет ни жизни, ни смерти, ни любви, ни дружбы, ни религиозных убеждений, ни тяги к приключениям, ни возникновения новых классов.

Новый русский роман не только стремится отобразить сложную, полную нюансов картину русского общества, каким оно было в XX веке, но и пытается зафиксировать его нынешнее состояние. Роман, посвященный обществу, необыкновенно популярен в России и, пожалуй, представляет собою самый интересный образец этого жанра в современной европейской литературе.

Действие романа Дмитрия Быкова «Эвакуатор» развивается в современной Москве, в совершенно конкретном пространстве и в конкретной общественной и исторической обстановке. Москва в «Эвакуаторе» — тысячеликий город, состоящий из многочисленных исторических слоев, динамичный и одновременно медлительный, город на пути перемен и город, в котором разыгрывается один из кульминационных моментов жизни современного потребительского общества. Автор остроумно, иногда и просто цинично рассказывает о незавершенных переменах, о необычных ситуациях в обществе, о мире, в котором осталось еще так много от прошлой жизни и в котором одновременно с тем проявляются совершенно новые тенденции. Изменяется и сам стиль прозы этого писателя, создавшего несколько исключительно интересных романов об обществе.

Наряду с картинами истории, картинами общества и картинами перемен, новый русский роман характеризуют и три ярких особенности, которые делают его еще более привлекательным для читателя, критика и, естественно, для переводчика и издателя.

Во-первых, это полиморфизм и влияние традиций классического русского романа на модели повествования. Рассмотрим несколько характерных примеров. «Лестница Якова» Людмилы Улицкой — одновременно семейный, социальный и исторический роман. Роман Александра Кабакова «Все поправимо» является сложной реконструкцией жизни российского общества в советскую эпоху, и неотделимой от нее реконструкцией жизни советской семьи — и при этом содержит в себе элементы романа воспитания. Романы Алексея Слаповского, прежде всего «Я — не я», «Первое второе пришествие» и «Синдром Феникса», представляют собой юмористическое, ироническое и абсурдистское толкование действительности. «Лёгкая голова» Ольги Славниковой — социальный роман о новых средствах массовой информации. «Эвакуатор» Дмитрия Быкова с одной стороны — антиутопия, с другой — любовный роман. Быков мастерски выдерживает в своем повествовании эту двойственность и двусмысленность, баланс между реалистической перспективой социального романа и элементами фантастики. «Зона затопления» Романа Сенчина — роман о переменах и в то же время о гибели патриархальной цивилизации в столкновении с новыми историческими обстоятельствами.

Еще одна особенность — представление о жанре романа как о зеркальном отражении мира в определенную историческую эпоху. Из этого проистекает масштабность современного русского романа, который, независимо от избранного метода, в большинстве случаев

демонстрирует стремление к целостности изображаемого мира. «Культура большого романа», на которой, по определению российского критика Галины Юзефович, покоится русская литература — это, по сути, одна из базовых позиций культуры, которая взыскует ответов на свои вопросы и чаще всего обретает их в литературе «долгого дыхания».

И, наконец, третья особенность — великолепное обновление языка повествования. В новом русском романе это обновление происходит постепенно, но прежними остаются внимание к детали и способность воздействовать на все чувства читателя, создавать полноценный художественный мир. В основе же нового русского романа лежат увлекательные, волнующие истории, что вновь подтверждает способность современной русской литературы очаровывать нас как формой, так и содержанием.

Божович, Гойко (Božović, Gojko) — поэт, литературный критик, публицист, издатель. Родился в Плевле в 1972 году. Книги стихов: «Подземное кино» (1991), «Душа зверя» (1993), «Песни вещей» (1996), «Архипелаг» (2002), «Элементы» (2006), «Близлежащие божества» (2012) и «Карта» (2017). Очерки: «Поэзия вовремя. Сербская поэзия конца 20 века» (2000), «Места, которые мы любим. О сербской поэзии» (2009). Антологии: «Антология современной сербской поэзии» (2005), «Антология современной сербской поэзии» (2006), «Мир вокруг нас. Европейские города в новом сербском рассказе» (2009). Лауреат литературных премий «Душан Матич», «Джура Якшич», «Бранко Чопич» (за поэзию), «Борислав Пекич» (за эссе). Поэзия и эссе Гойко Божовича переведены на русский, английский, французский, немецкий, итальянский, испанский, голландский, датский, португальский, чешский, венгерский, словацкий, польский, румынский, болгарский, словенский и македонский. Главный редактор серии «Сто славянских романов» (издательство «Архипелаг»). Живет в Белграде.

Угур Буке (Турция)

Стихотворное переложение прозаического текста: на что имеет право переводчик?

У каждого из нас есть своё определение, кто такой переводчик. Для меня переводчик — наполовину писатель. Причём, если можно так выразиться, — на левую половину.

Приступая к очередному переводу, я чувствую себя беспомощным, как «неуклюжая левая рука»; меня не покидает ощущение, что моему тексту чего-то не хватает.

Раньше я объяснял это тем, что я — не писатель. Но потом увидел, что такими же сомнениями мучаются и мои друзья — писатели и поэты. Очевидно, проблема — в самом переводе.

Дополнения, сокращения, игра слов, работа с переносом значений и тысячами отсылок и примечаний, — все это так или иначе воздействует на оригинал, в определенной мере трансформирует его. А переводчик, не сумевший стать правой половиной реального автора, становится половиной другого, им же самим созданного.

Мне известны прекрасные работы переводчиков, которые полностью отрекаются от своего «я» в пользу автора оригинала, но читал я также и великолепные переводы тех, кто во всех красках отражает свою творческую индивидуальность на страницах перевода.

Приступая к очередному переводу, я каждый раз задаю себе вопрос: «Кто я?». И каждый раз отвечаю так: Писатель-Читатель-Переводчик. Именно в таком порядке. Поскольку фокусировался я, во-первых, на вопросе, как писатель думает на своём родном языке, во-вторых — как читатель воспринимает авторский текст, и в-третьих — какими языковыми средствами я способен это выразить. Менять этот порядок не было необходимости.

Кроме того, я всегда был убеждён, что за свою работу переводчик должен получить заслуженное «браво!». Особенно если речь идёт о поэзии. Как сказал Самуил Маршак: «Первое. Перевод стихов невозможен. Второе. Каждый раз это исключение». Получается, переводчик делает невозможное возможным? Разве не должен он в таком случае обладать и некоторыми правами?

Разумеется, речь не идёт об авторских или издательских правах. Я говорю о праве на то естественное стремление дополнить и даже украсить текст, без которого невозможное вряд ли станет возможным. Я не боюсь пойти ещё дальше, говоря о праве переводчика менять литературную форму произведения.

Есть книга, с которой у меня связаны особые воспоминания. Это «Капитанская дочка» Пушкина. Мне было лет двенадцать-тринадцать, и я нашёл эту книгу в маленькой городской библиотеке. Я был настолько восхищён пушкинским Пугачёвым, что попросил в библиотеке ещё какое-нибудь произведение того же автора. Книжка, которую мне протянули, тоже до сих пор в памяти — «Евгений Онегин». Оказалась она почему-то пресным и безликим прозаическим(!) текстом в 15–20 страниц. И я решил, что это другой писатель, тёзка Пушкина.

Много лет спустя, учась на кафедре русской филологии, я узнал, что «Евгений Онегин» был написан в стихотворной форме. Более того: это роман в стихах. Но от способности прочесть «Евгения Онегина» в оригинале и полностью понять его меня отделяло тогда

еще несколько долгих лет. Сегодняшним школьникам повезло гораздо больше — у них есть возможность читать «Евгения Онегина» на турецком языке в оригинальной литературной форме.

История с 20-страничным прозаическим «Онегиным», которого я читал в детстве, лишь подтверждает тот факт, что сложность перевода поэтического текста — камень преткновения, обойти который под силу не каждому переводчику. Полагаю, что и в других языках подобные «переводы» имеют место быть.

В этом году для одной конференции я начал работать над переводом Солженицына — и вспомнил своё детское разочарование с «тёзкой Пушкина». Когда-то «я-читатель» не принял переложенный в прозу пушкинский стих, а сегодня «я-переводчик» веду разговор о своём праве менять литературную форму переводимого произведения. Правомерно ли это?

Однако над ответом на этот вопрос я не задумывался. Своего рода лозунгом стали для меня слова английского поэта Беллока, утверждавшего, что переводчику необходимо «смело обращаться» с текстом. И я «смело» приступил к переводу цикла «Крохотки». Интересно, что буквально через несколько предложений прозаический текст (а начал я с прозы) стал превращаться в стихотворный.

В чем тут было дело? Переложение поэзии в прозу продиктовано обычно сложностью перевода стихотворной формы, но почему вдруг из прозы — в поэзию?

Всё это заставило меня ещё раз задуматься о своей роли в этом творческом процессе. И если раньше я говорил: «Писатель-Читатель-Переводчик», — то теперь на первое место я вывожу слово «переводчик», и моя триада выглядит так: «Переводчик-Читатель-Писатель»!

Теперь о том, почему «я-переводчик» решил прибегнуть к изменению литературной формы оригинала. Безусловно, главная причина — поэтичность оригинального текста. Поэтичность присуща любому литературному жанру, будь то рассказ, роман или эссе. И мне хорошо известно, насколько тяжело читать произведение, в котором внутренний ритм текста от читателя скрыт. Поэтичность же «Крохоток» чувствовалась с первых строк.

Вторая причина — в том, что я как переводчик хотел быть полноправным участником творческого процесса. Я хотел, чтобы то, что я сделал, воспринималось как бы отдельно от того, что сделал писатель.

В-третьих, я хотел удивить читателей, уже знакомых с творчеством Солженицына, и заставить их ещё раз, может быть, по-новому взглянуть на этого автора.

И, наконец, мне самому хотелось полюбить Солженицына, этого спорного во всех отношениях автора.

Вот эти четыре причины и побудили меня сделать перевод «Крохоток» в стихотворной форме.

Писатель волен писать своё произведение как угодно и как угодно его называть. Примеров много: Пушкин пишет свой роман «Евгений Онегин» в стихах, Тургенев, наоборот, стихотворения в прозе, Гоголь объявляет своё прозаическое произведение «Мёртвые души» поэмой. И то, что читатель не всегда понимает намерение автора, в некотором смысле не так и важно.

Солженицын написал свои «Крохотки» в виде коротких рассказов. Кто дал мне, переводчику, право менять выбранную автором литературную форму? Конечно же, никто.

Эти переводы сделаны не с целью издания, а в качестве литературного опыта, но что вы скажете, если в один прекрасный день они все-таки будут опубликованы?

Нужно ли для подобного опыта получать разрешение писателя? И как объяснить ему необходимость подобных трансформаций? Будь вы писателями, какой ответ вы бы дали?

Может быть, это всего лишь иллюзия, но мне кажется, что переводчик должен пользоваться своим правом заново создавать уже созданное. Но насколько готовы мы к литературным экспериментам?

ОТРАЖЕНЬЕ В ВОДЕ /SUDAKİ YANSIMA

В поверхности быстрого потока не различить отражений ни близких, ни далёких: даже если не мутен он, даже если свободен от пены — в постоянной струйчатой ряби, в неугомонной смене воды отраженья неверны, неотчётливы, непонятны.

Лишь когда поток через реки и реки доходит до спокойного широкого устья, или в заводи остановившейся, или в озерке, где вода не продрогнет, — лишь там мы видим в зеркальной глади и каждый листик прибрежного дерева, и каждое перышко тонкого облака, и налитую голубую глубь неба.

Так и ты, так и я. Если до сих пор всё никак не увидим, всё никак не отразим бессмертную чеканную истину, — не потому ли, значит, что ещё движемся куда-то? Ещё живём?..

Hızla akıp gidiyorsa su,
Farkedilmez yansımalar,
Ne uzaktaki ne yakındaki.
Hayal meyal ve güvenilmezdir,
Ve anlaşılmaz,
İster duru, ister köpüksüz
Hızla akıp giden dalgalarda yansımalar.

Geniş bir ağızda,
Irmaktan ırmağa geçip geldiği,
Ya da küçücük bir birikintide
Yorulup dinlendiği,
Ya da kucağında dingin bir gölün,
Görürsün yansımalarını
Ayna şeffaflığında
Kıyıdaki her ağaç yaprağının,
Her telini incecik bulutların
Ve mavi mavi dökülen
Gökyüzü derinliklerinin.

Aynı sen, aynı ben.
Göremiyorsak,
Ve yansıtamıyorsak ölümsüz gerçeği,
Değil midir bir yerlere akıp gitmekliğimiz
Ve hala yaşadığımız?

Буке, Угур (Büke, Ugur) — переводчик. Родился в 1959 в Турции. Получил высшее образование в области русской филологии и литературы. Переводы: «Жизнь Арсеньева» И. Бунина, «Деньги для Марии» Валентина Распутина, «Игра» Юрия Бондарева, «Дети Арбата» и «Тридцать пятый и другие годы» Анатолия Рыбакова, «Танкист» Ильи Бояшова, «Белые Русские на Босфоре» Светланы Утургаури, «Черная книга» Гроссмана-Эренбурга, «Анна Каренина» Толстого, стихи О. Сулейменова, рассказы Лескова, «Мороз красный нос» Некрасова, рассказы Гаршина, Марлинского, Карамзина. С 1984 по 2004 гг. публиковал в литературных журналах переводы из русских поэтов, в том числе Пушкина, Некрасова, Лермонтова, Есенина, Маяковского, Френкеля, Матусовского, Гамзатова, Долматовского, Эренбурга. Живет в Стамбуле.

Саня Вершич (Хорватия)

Язык цвета в поэтическом пространстве Павла Флоренского, или Как перевести «энергийность»

Читаю Ваши стихи еще и еще и все более восхищаюсь.
Павел Флоренский — Андрею Белому

В докладе речь пойдет об энергии — но не о промышленной энергии или энергии ветра и воды, а о человеческой мыслительной энергии, рассматриваемой в энергийном аспекте общения, в том числе и творческого, художественного общения в когнитивном подходе к языку.

Читая произведения Павла А. Флоренского[1], переводчик знакомится со словом *энергийность*, и возникает вопрос: как перевести это слово на свой (иной) язык. С одной стороны, переводчик предварительно теоретически знакомится с тем, к чему это слово относится в философском, религиозном, исихастском, семиотическом или языково-теоретическом смысле. С другой стороны, переводящий произведения Флоренского, в том числе и поэзию, в опыте чтения и перевода знакомится с богатым «внутренним миром» автора, ощущая энергию того, что традиционно называем «поэтическими образами».

В докладе исходим из того, что в современном понимании человеческой деятельности любая коммуникация является энергийной, в том числе и коммуникация с переводимым автором. В связи с этим интересно заметить, что современный переводчик, сверх того, что переводит слова с одного языка на другой, распознает «внутренние состояния» автора — его эмоции, чувства, мысли, или «содержания сознания» автора, который, обращаясь к читателю, проявляет их посредством слов, текстов.

В наши дни в любом тексте (будь то роман, повесть, стихотворение, статья в газете, блог, комментарий в Фейсбуке и т. д.) куда отчетливее, чем раньше, проявляется повышенная чувствительность, чуткость человека к слову. Хороший пример — способ использования языка, характерный для обыденной коммуникации (особенно для каких-то неприятных ситуаций) и вызывающий сильные в отрицательном смысле реакции, т. е. отрицательные *энергийные эффекты*. Такой язык называется «язык вражды» (*hate speech*). Это явление сегодня постепенно становится общеизвестным и общепонятным благодаря новым информационным технологиям и так называемым «новым СМИ», глобально доступным массовым читателям в Интернете.[2] Понимание сути этой проблемы — когни-

[1] Павел Александрович Флоренский (1882–1937). Один из значительных представителей русского космизма, «русский Леонардо да Винчи» — многосторонний человек: религиозный философ, священник, философ имени, филолог, искусствовед, математик, ученый, инженер, поэт. Имя Флоренского находим в сборнике стихов — антологии русской поэзии XX века: *Строфы века*. . (сост. Е. Евтушенко. Москва: Полифакт. 1995).

[2] «Язык вражды» широко чувствуется и проблематизируется, представляя собой глобальное явление. Речь идёт о «низком стиле», который на Западе объясняется и оправдывается постмодернистским взглядом на мир, допускающим множественность дискурсов и стилей как эстетически (и этически) равноправных.

тивно-энергийный сдвиг в восприятии коммуникации, ведь вместе с этим пониманием приходит и энергийное осознание того, как мы общаемся, как пользуемся языком в любом коммуникативном акте, как межличностном, так и межкультурном, не исключая и сферу искусства, в которой так сильны постмодернистские тенденции.[3] Интересно, что современные читатели в меньшей мере откликаются на противоположный, благоприятный тип коммуникации — «язык любви» (*love speech*). Нас интересует, к чему собственно относятся данные словосочетания, если исходить из энергийного измерения общения.

Приведённый пример коммуникации, вызывающей у читателей неблагоприятные реакции, т. е. неблагоприятные *энергийные эффекты*, позволяет нам сделать вывод, что, пользуясь языком, мы пользуемся еще *чем-то*, «надстроенным над языком» (как сказал бы Лотман), или *чем-то*, содержащимся в языке, что является частью коммуникации, в том числе и художественной, литературной, и, раз вызывает определенные реакции, — следовательно, действует. А значит, мы имеем основание сделать вывод, что участники любой коммуникации обмениваются не просто словами и не просто знаками или символами, а *чем-то* ещё: можно ли говорить о передающейся в коммуникативном взаимообмене энергии, — энергии мыслей, эмоций и чувств, — которая, оказываясь полностью или частично неосознанным измерением коммуникации, традиционно понимается как «экспрессивность речи», «средства словесной выразительности», «языковые средства выражения» того или иного порядка?

В связи с этим можно отметить, что обмен человеческой мыслительной энергией, которая так или иначе ощущается нами (в нашем примере — благодаря словам, которыми экстернализуем свои мысли, эмоции и чувства), происходит и в пространстве обыденной, ежедневной коммуникации, и в пространстве коммуникации[4], осуществляющейся посредством художественного текста.

* * *

«Внутренний мир» автора, природу его творческой энергии проще всего почувствовать в коммуникативном пространстве его поэзии. Наглядным примером осознанной *энергийной коммуникации* и использования «языка любви» может послужить язык цвета в поэтическом пространстве Павла Флоренского.[5] Речь идет о стихотворении «Андрею Белому», которое автор написал, когда читал сборник стихов Белого *Золото в лазури* (1904). Белый вдохновил Флоренского на издание сборника стихов *В вечной лазури*. Приведённое стихотворение является частью этого сборника, напечатанного в Сергиевом посаде в 1907 году.

---

[3] На эту проблему в сфере перевода мы уже обратили внимание в теме доклада «Энергийная коммуникация и квантовое чтение — практика перевода», прочитанного на IV Международном конгрессе переводчиков художественной литературы 2016 г.

[4] В теории коммуникации используются понятия «коммуникативное пространство», «поле коммуникации», «информационно-коммуникативное поле», «поле социальной коммуникации» и тому подобное.

[5] Сам Флоренский в своих работах указывает на факт, что человек не бывает одним и тем же все время, так как его настроения, его чувства могут часто меняться, даже в течение одного дня, и тем не менее у читателя в основном складывается впечатление о «внутреннем мире» автора и природе его творческой энергии на основании совокупности его произведений.

АНДРЕЮ БЕЛОМУ (1904)

Ты священным огнём меня разом увлёк! —
песнопения волны носились.
Хризолитовых струй всюду виделся ток,
золотистые змейки искрились.

Жидким золотом вдруг засверкал океан —
огневеющим кружевом линий.
Потянулся столбом голубой фимиам
и в эфир отвердел тёмно-синий…

ANDREJU BELOMU (1904.)

Svetim si me plamenom trenutno očarao! —
liturgijske pjesme razlijegali su se odlomci.
Krizolitnoga strujanja posvuda se vidio tok,
zlatasti se iskrili plamičci.

Poput tekućega zlata najednom je zasvjetlucao ocean —
kao čipka vatrenih linija.
Izdužio se kao stup plavi tamjan
i skrutnuo u eter tamnomodri…[6]

В этом стихотворении Флоренского — в художественной коммуникации с Белым — осуществляется впечатляющий *энергийный эффект*. Мгновенное восхищение, очарованность, подъём чувств у автора[7] от чтения стихов Белого выражается сверканием океана «жидким золотом» и золотистым цветом, образом «золотистых змеек»[8], которые искрятся в огне. Этому огню автор придает черты сакральности.

Мы обыкновенно говорим, что «священный огонь», не только освещающий, но и очищающий все вокруг, является метафорой возвышенности, возвышенных чувств духовного мира, и этим наше толкование ограничивается. Но на что же еще, в самом деле, мы указываем с помощью метафоры, если не на что-то более тонкое — на ту составляющую этой метафоры, которая раскрывает энергию человеческой мысли (эмоции, чувства), экстернализующуюся в коммуникативном акте посредством образов[9]. Энергия восхищения и возвышенных чувств автора именно в этой метафоре и отражается. Благодаря тому, что автор выбирает именно эту метафору, соответствующая ей экстернализован-

[6] Текст перевода находится в книге: Veršić S. Prostor kulture. Pavel Florenskij i ruski kozmizam. Zagreb: Naklada Breza. 2013. 145.

[7] Мгновенное увлечение стихами Белого («Ты… меня разом увлёк») в значении подъёма чувств от восхищения мы перевели глаголом očarati (очаровать), который в хорватском языке является синонимом глаголов восхищать, фасцинировать, воодушевлять, учитывая «эмоционально-экспрессивный отклик», душевное состояние автора и автором созданную атмосферу.

[8] Золотистые змейки в переводе на хорватский: zlatasti plamičci.

[9] Проявляющуюся в «невидимом пространстве» культуры посредством образов. У современника Флоренского В. И. Вернадского мы находим понятие «ноосфера» — сфера разума, сфера человеческой мысли.

ная энергия — образ — может восприниматься читателем в коллективном мысленном пространстве.

В стихотворении — настоящий фейерверк цветов, — и чувств, которые поэт выражает с помощью тропов. С чувством сакральности соотносится и «фимиам», который «потянулся столбом голубой» и «в эфир отвердел тёмно-синий». Этим подчёркивается вертикальное отношение *земное — небесное, божественное*. Форма столба направляет наш взгляд вверх, связывая землю с небом, земное с возвышенным. Ещё одним указанием на сакральность становится песнопение: «песнопения волны носились».

Флоренский объединяет в стихотворении чувственные, сенсорные образы: визуальные (зрение) — *цвета огня*, *сверкание океана*; ольфакторные (обоняние) — *запах фимиама*; тактильные (осязание) — *филигранная вышивка кружева, вода океана, текучесть золота, «потянулся столбом голубой фимиам»*; аудиальные (слух) — *обрывки песнопения, которые носятся эфиром*.

Особенно важную роль в стихотворении играют цвета: *золотой, золотистый* — свет, сверкание, «золотистые змейки»; *красный, красно-золотистый* — «огнистых кружевом линий»; *зелёный* — «хризолитовых струй… ток»; *синий, голубой* — «голубой фимиам», «эфир… тёмно-синий», цвета неба и океана. В поэтическом образе полностью преобладают «движущиеся цвета».

В стихотворении особо выделяется связанный с цветом кинестетический элемент, который находит воплощение в образах: песнопения волны *носились*, хризолитовые *струи*, всюду виделся *ток*, огнистые *линии, жидкое* золото (текучесть), океан, который *засверкал*. Своё мгновенное восхищение автор экстернализует глаголами *искриться, засверкать* и существительными *огонь, золото, золотистые змейки*.

В этих образах автор выражает энергию своего творческого намерения, мыслей, раскрывающих его чувства, которые мы потом анализируем на уровне семантики слов и поэтического текста в целом. Мы тоже объясняем, что представляет собой каждый из цветов согласно традиционной цветовой символике, с какими народными обычаями и с какими драгоценными камнями и их свойствами он связан, как к нему относятся в других культурах, каково его психологическое воздействие на человека (например, по теории цвета Василия Кандинского). Читая на уровне более тонкого, прямого восприятия «внутреннего мира» автора в момент написания им данного стихотворения, мы вместе с ним оказываемся в «энергийном измерении общения» и больше не нуждаемся в анализе: теперь мы тоже общаемся напрямую.

В связи с этим хотелось бы добавить, что, когда речь заходит об «энергийном измерении общения», мы снова имеем дело с Флоренским и читаем о происхождении цвета в его книге «Небесные знамения (Размышления о символике цветов)»[10]. В этом тексте тоже доминирует духовное начало, но в художественно-философском ключе оно связано с изображением Софии как первотвари, воплощенной в тонких цветовых явлениях. Сам по себе свет белого цвета, и в отношении к цветам «белый цвет» есть только обозначение света как такового. В духовном восприятии «…мы зрим единый, непрерывный, неделимый свет»[11]. Описывая энергийный аспект всего сущего в единстве божественного и тварного, Флоренский цветовое богатство зримого внешнего пространства объясняет «цветностью солнечного света», тем «видоизменением, которое привносит в солнечный

[10] В переводе на хорватский: «Nebeski znaci (Razmišljanja o simbolici boja)» в книге: Pavel Florenskij. *Izabrani tekstovi*. Izbor, pogovor i prijevod s ruskoga Sanja Veršić. Zagreb: Naklada Breza. 2016. С. 136–140.

[11] В переводе на хорватский: «…gledamo jedinstvenu, kontinuiranu, nedjeljivu svjetlost». Там же. С. 138.

свет… самая тонкая пыль земли и, может быть, ещё более тонкая пыль неба», которую называет Софией[12]. Первотварь мира — София — объясняется Флоренским теоретически, подчеркивается ее двойная природа.

Свет раскрывает себя в цветовом богатстве. Флоренский в стихотворении Белому осуществляет синтез художественного слова и изобразительного искусства, синтез поэзии и живописи. Ярким цветовым образам, — сверканию воды и искрению золотистых змеек, — Флоренский противопоставляет образ столба из фимиама, отвердевшего «в эфир темно-синий», чтобы выразить своё стремление к объединению тонкого, духовного и осязательного, материального миров энергии. В тексте «Небесные знамения» антиномии Флоренского сливаются в единственном свете. София или перво-материя «столь же тварь, как и не тварь» в смысле «предельной переходности её между тем и другим миром»[13], т. е. миром видимым, материальным, и миром невидимым, духовным.

* * *

Все это заставляет нас задуматься над тем, как перевести само слово *энергийность*, рассматривая коммуникацию в качестве взаимообмена энергией в коллективном мысленном пространстве. В русском языке *энергийность* является ключевым понятием православного мистико-аскетического мироощущения и подтверждается личным, духовным опытом человека, познавшего «божественные энергии». *Энергийность* также является основным понятием современной синергийной антропологии, представленной в работах Сергея С. Хоружего об «энергийном образе человека».

В своих работах Флоренский трактует с точки зрения энергийного восприятия не только словесное общение в культуре (под влиянием языковеда В. фон Гумбольдта), и, в более узком смысле, символ, имя, энергию слов (у которых, подобно человеку, свои «энергийные тела»), но и общение как обмен информацией — обмен энергией в «деятельности пространства» (в культуре) его времени посредством живописи, иконы, советского агитационного плаката, графики, в которых язык цвета играет центральную роль.

Энергийность в переводе на хорватский язык — *energijnost*, но значение слова читателю от этого не понятнее. Более того, в переводе на другие, неславянские языки переводчик нуждается в уточнении смысла слова, соответствующего его семантической сути. Слово *энергийность* изначально относится к личному общению с Богом, в котором человек осознаёт свой внутренний свет (иллюминация). Такое общение можно было бы представить себе как *вертикальную коммуникацию*. Общение в культуре — межличностное — можно было бы представить себе как *горизонтальную коммуникацию*.

Поскольку слово *энергийность*, по своей сути, связано и с энергией, и с общением, мы широко понимаем его значение и в когнитивно-коммуникативном контексте[14] переводим его на хорватский: *energijska komunikacija, energijsko čitanje, energijski učinci, energijsko djelovanje* (энергийная коммуникация, энергийное чтение, энергийные эффекты, энергийное действие), а также *kvantna komunikacija, kvantno čitanje* (квантовая коммуникация,

[12] «*Цветность* солнечного света» в переводе на хорватский: «*izražajnost boja* sunčeve svjetlosti». Там же. С. 137.

[13] Там же. С. 139.

[14] Но не в религиозно-философском контексте, который требует особого исследования.

квантовое чтение)[15], указывая на тонкость, квантовость смысла, на тонкое измерение современной культурной коммуникации, особенно в художественном пространстве, — ведь в последнее время на это обращают особое внимание на глобальном уровне; получается, что обмениваемые образы (мысли, эмоции и чувства) мы не обдумываем, делая умозаключения, а воспринимаем и переживаем — непосредственно. Этот квантовый принцип коммуникации любого типа, неотделимый от непосредственного энергийного восприятия слова, текста, образа, осознается как коммуникативный акт, который совершается независимо от «места» (участники коммуникации живут в разных местах планеты) и независимо от «времени» (участники коммуникации живут в разных исторических временах). Мы, например, постоянно общаемся с Платоном, Аристотелем или Шекспиром, когда вновь и вновь читаем, интерпретируем, «пропускаем через себя» их произведения, открывая для себя каждый раз что-то новое. В связи с этим ставится вопрос о том, в каком измерении мы с ними общаемся.

Чтобы подчеркнуть интересующее нас энергийное измерение коммуникации, содержащееся в русском слове *энергийность*, мы сослались на Флоренского и его стихотворение «Андрею Белому». Приведенное поэтическое пространство цвета является одним из примеров энергийной коммуникации, осуществляемой «языком любви».

В докладе основываемся на предположении, что современный читатель энергийно воспринимает и «язык вражды», и «язык любви», и обращаем внимание читателя и слушателя, и всех коллег переводчиков на энергийный аспект восприятия в коммуникации, в том числе и при переводе текстов. Этот аспект коммуникативного взаимодействия заслуживает дальнейших исследований.

Вершич, Саня (Verši, Sanja) — преподаватель итальянского и русского языков и литератур. Доктор филологических наук, профессор. Родилась в Загребе (Хорватия) в 1968 году. В 2003 году защитила кандидатскую диссертацию по филологии на тему «Культура как семиотическая проблема в творчестве Юрия Лотмана», в 2012 году — докторскую диссертацию по теме «Пространство культуры. Павел Флоренский и русский космизм». Переводы книг с русского на хорватский язык: Лотман Ю. М. «Культура и взрыв». Загреб: Alfa, 1998; Лотман Ю. М. «Структура художественного текста». Загреб: Alfa, 2001; Попов Г. Х. «Три войны Сталина». Загреб: Mate, 2009; Довлатов С. Д. «Чемодан». Загреб: Ljevak, 2013; Флоренский П. А. «Избранные тексты». Загреб: Breza, 2016. Живет в Загребе.

---

[15] На английском языке: *energy communication, energy reading, energy effect(s), energy workings; quantum communication, quantum reading*. Опираемся на современные достижения когнитивистики, интегральную теорию сознания и возникновение квантового мироощущения. Подробнее об исследовании энергийной коммуникации Ассоциацией Пеппи Длинный Чулок: https://pipidugacarapa.weebly.com/quantum-library.html (на английском языке).

Рафаэль Гусман Тирадо (Испания)

О некоторых аспектах литературного перевода с русского на испанский

(на материале романа Евгения Водолазкина «Авиатор»)

В нашей работе на материале перевода на испанский язык романа Евгения Водолазкина «Авиатор» мы рассматриваем некоторые вопросы художественного перевода, связанные с переводом лексики с культурным компонентом (реалии, фразеологизмы, метафоры, сравнения, просторечия, и т. д.).

Хотя Евгений Водолазкин известен всем, скажу несколько слов о нем. Он один из самых известных современных русских писателей. Прозаик, филолог, он автор бестселлера «Лавр». В России его называют «русским Умберто Эко», в Америке — после выхода «Лавра» на английском — «русским Маркесом». Произведения Евгения Водолазкина переведены более чем на двадцать иностранных языков, но на испанский язык роман «Авиатор» был переведен впервые, и я думаю, что данный перевод призван восполнить недостаток переводов произведений Евгения Водолазкина на испанский язык, имевший до сих пор место. Не надо забывать, что на испанском языке говорят более 500 миллионов человек на планете. В индексе лучших российских писателей, опубликованном «*Russia Beyond the Headlines*» в 2017 году Евгений Водолазкин занимает 25 строчку (самый высокий показатель среди живых авторов).

Тема нашего доклада довольно обширная и многосторонняя, но, учитывая временные рамки выступлений, мы ограничимся некоторыми аспектами перевода лексики и анализом стратегий, которыми нам пришлось пользоваться в переводе, чтобы преуспеть в передаче оригинала, а также расскажем о некоторых проблемах, с которыми мы сталкивались в процессе перевода.

Как известно, вопрос переводимости лексики с культурным компонентом имеет важное значение для переводоведения, так как очевидна тесная связь между культурой и переводом; данный вопрос является предметом непрекращающихся дебатов.

Любой текст принадлежит к определенной культурной системе и социальной и исторической среде, поэтому знакомство с культурными, социальными и историческими реалиями языка оригинала является необходимым условием для переводчика. Процесс коммуникации на другом языке требует не только определенных языковых и грамматических знаний, но и знаний в области культуры языка оригинала, — ведь значение, которое определенное общество придает тем или иным явлениям действительности, находит свое отражение в языке.

Переводчик как посредник, следовательно, должен обладать глубокими познаниями в обеих культурах, так как в противном случае результатом его работы будут «мертвые» тексты или бессмысленный набор слов и выражений, тогда как на самом деле миссия переводчика — устранять препятствия между культурами и давать новую жизнь тексту оригинала.

При переводе лексики с культурным компонентом экстралингвистические знания более важны, чем простое знание двух языков. Как писал М. Снелл-Хорнб, перевод реа-

лизуется не между языками, а между культурами, так что переводчик должен быть не только двуязычным, но и «двукультурным» (1988: 46).

В случае с переводом «Авиатора», культурная насыщенность оригинала и пространственно-временная дистанция между культурным фоном читателя исходного текста и культурным фоном читателей-иностранцев усложняют задачу переводчика и делают оправданной и неизбежной адаптацию иностранных реалий. Данные «культурные фрагменты» представляют проблему для переводчика; они обусловлены в значительной степени экстралингвистическими факторами, в основном связанными с исходной культурой, которую переводчик должен в дальнейшем адаптировать с учетом культуры целевой аудитории.

Трудности при переводе лексики с культурным компонентом отмечают многие специалисты, подчеркивая, что каждый текст укоренен в своей национальной культуре и имеет определенную функцию.

Эти культурные элементы несоответствия на разных языках получили различные названия: *культурные компоненты*, *культурно отмеченные сегменты*, *слова-реалии*, *названия конкретных культурных реалий*, *культурные показатели*, *культурные слова* и *связанная с одной культурой лексика*.

Как переводчик должен относиться к социально-культурным и поведенческим различиям, которые отражаются в языке?

Любой перевод требует принятия решения о выборе приема перед анализом языковых и экстралингвистических факторов, присутствующих в тексте. Только тогда перевод может способствовать взаимопониманию между различными культурами; только тогда он будет способствовать пониманию их различий, — или, напротив, отрицанию культурной специфики.

Необходимо различать две возможные тенденции при переводе культурных реалий. Известный теоретик Л. Венути называл их доместикацией и форенизацией. Доместикация является этноцентрическим упрощением, адаптацией иностранного текста к культурным ценностям языка перевода; форенизация же — внимательное и бережное отношение к специфике культуры оригинала даже ценой затрудненности восприятия текста целевой аудиторией (Venuti, 1995: 17–20).

Дело в том, что отношения между автором, переводчиком и читателем при доместикации и форенизации будут разными, хотя было бы идеально, если бы переводчик сохранил равную близость и с автором (исходного текста), и с читателем (конечного продукта). Но в действительности переводчик всегда колеблется и склоняется в большей степени то к автору, то к читателю.

Давайте проиллюстрируем вышесказанное на материале «Авиатора». Проза Евгения Водолазкина в этом произведении отличается, по моему мнению, двумя особенностями: во-первых, блестящими описаниями, как говорит сам герой, не важных событий, а обыкновенных.

….«Нет смысла писать о каких-то крупных событиях — о них она и так узнает. Описания должны касаться чего-то такого, что не занимает места в истории, но остается в сердце навсегда.

(стр. 336)

Например:

1958-й. Летнее утро на Фонтанке. Солнце, ударившись об оконные стекла, под острым углом летит в реку. Дворник в белом фартуке поливает из шланга гранит набережной. Нажимая на наконечник шланга пальцем, он увеличивает давление, и вода с шипением шлифует розовую зерненую поверхность. Работа дворника не так проста, как может показаться, и не так безопасна. Дворник отпускает наконечник и отсутствующе смотрит на красный палец. Затем — на воду и ее безвольное течение. Качает головой.

Вновь нажимает на наконечник и теперь уже поливает, не отвлекаясь. С тротуара переводит струю на гранитный парапет, дальше — на орнамент решетки. Металл преобразует струю в миллионы брызг, и на солнце они превращаются в радугу.

(стр. 383)

Во-вторых, стиль Водолазкина отличается изобилием красноречивых фраз — публицистических высказываний автора о моральных ценностях. По всему тексту встречаются авторские философско-нравственные изречения, вызывающие устойчивые ассоциации с традицией Льва Толстого.

При жизни человека ничего невозможного нет —— невозможность наступает только со смертью. Да и то не обязательно.

(стр. 184)

Опасность обостряет восприятие красоты.

(стр. 401)

Всё на свете когда-то уже было…

(стр. 177)

Она не помещалась в голове и была страшна, потому что потеря всякого человека и всякой вещи является частью смерти. Которая есть потеря всего.

(стр. 313)

Рай — это отсутствие времени.

(стр. 164)

Я ведь даже имени ее не узнал. Не хотел? У тайны, считал, не может быть имени?

(стр. 255)

Довольно часто встречаются философские рассуждения о России, о ее прошлом и настоящем:

А в русской жизни исключение — правило, только Гейгер этого не понимает. Или, вернее, не принимает.

(стр. 232)

В такой бюрократической стране, как Россия, нужно всегда быть готовым доказать, что ты не верблюд.

(стр. 278)

В принципе и та, и другая особенности не представляют особой трудности, если не учитывать высокий стиль данных фрагментов.

При переводе «Авиатора» мы пользовались разными стратегиями перевода лексики с культурным компонентом: реалии, фразеологизмы, сравнения, метафоры и т. д. Все указанные слова отличаются высокой степенью культурной специфики, которые укоренились в культуре текста и которые зачастую так трудно даются переводчикам. Чем большей культурной спецификой характеризуется тот или иной фрагмент, тем выше степень вмешательства переводчика в текст.

Говоря о тексте «Авиатора», можно отметить, что анализ приемов, используемых для перевода лексики с культурным компонентом, показывает: в большинстве случаев особенно действенным оказывается прием адаптации, что подразумевает ориентированность на доместикацию и означает высокую степень творческого переосмысления оригинала переводчиком. Буквальный перевод, ориентированный на форенизацию, используется, как и было сказано, гораздо реже. Мы сталкивались с разными типами адаптаций:

1. Довольно часто реалии просто транслитерируются: samovar, papirosa, verstá. Содержание реалии объясняется с помощью ссылки.

Но отцовские пальцы на шее вполне явственно двигались, а кипяток из самовара тек, и от него поднимался пар.
(стр. 71)
Sin embargo, yo veía claramente cómo los dedos de mi padre se movían en el cuello, cómo fluía el agua hirviendo del *samovar* y cómo salía vapor de él.
N. T.: Recipiente metálico en forma de cafetera alta, dotado de una chimenea interior y una resistencia. Sirve para hacer te. Antiguamente funcionaban con ascuas o carbón, ahora son eléctricos. El samovar se ha convertido en un icono de la cultura rusa del té.

Очень многие реалии совершенно не известны испанской публике и требуют большего творческого переосмысления со стороны переводчика, цель которого — преодоление препятствий, создаваемых культурной дистанцией.

Платонов (взгляд поверх пенсне), когда в корнях слов пишется *ять*?
(стр. 292)
Platónov, ¿cuándo se escribe *yat'* en las raíces de las palabras?
N. T.: *Yat'* o *Jat* (Ѣ, ѣ) es una letra del antiguo alfabeto cirílico. Fue eliminada del alfabeto ruso, tras la reforma ortográfica de 1918.

Ту же стратегию пришлось применить и в следующем примере:

И хотя пить самогон с Остапчуком было не ахти какой радостью, я выразил и то, и другое.
(стр. 158)
A pesar de que beber vodka casera con Ostapchuk no era, que digamos, una alegría, acepté.
N. T.: Se elabora en casa a través de destilación con ayuda de aparatos especiales. Se obtiene de la fermentación del azúcar, cereales, patatas, remolacha, frutas u otros productos que contienen azúcar. En Rusia es conocida popularmente con el nombre de samogón.

2. В переводе некоторых реалий возможно и употребление эквивалентов, уже существующих в испанском языке:

— Берите оливье. Вот селедка под шубой**.**
(стр. 391)
— *Póngase ensaladilla rusa. Ahí tiene el arenque en su abrigo de piel.*

Для первого блюда есть эквивалент в испанском: ensaladilla rusa, но второе при таком экзотическом названии пришлось объяснить с помощью ссылки.

3. В других случаях адаптация касается просто картины мира или обычаев. Так, на одно и то же явление в разных культурах смотрят по-разному.

Например, по-русски говорят:

Чем же я все-таки болею?
Доктор, я буду жить?
(стр. 14)

Но в испанском принято говорить по-другому:
— Doctor, ¿pero qué es lo que tengo exactamente? ¿Me voy a morir? ¿Qué día del mes es hoy?

— ¿En qué habitación se encuentra Vorónina Anastasía?
— Воронина Анастасия Сергеевна в какой палате?
(стр. 169)

Чай осенью на открытой веранде. Сапогом раздувают тлеющие угли. Сапог мягкий, как гармошка.
И чистый — иначе как же таким будешь что-то раздувать на столе.
(стр. 364)

Me imagino una tarde de otoño tomando el té en el porche, al aire libre. Aventando las brasas con una bota48. Es una bota suave como un acordeón.

4. При адаптации необходимо и учитывать стиль речи, то есть не заменять разговорную речь книжной или наоборот:

Бутылку с недопитым вином вынес на помойку — получается, напрасно Сева ее *слямзил*.
(стр. 88)

La botella con el vino que quedaba la tiré a la basura, no había tenido mucho sentido que Seva la *birlara*.

Приподняв полу сюртука, показывает торчащее из кармана брюк горлышко бутылки.
— Имеется «мерзавчик».
(стр. 45)

Al levantarse un poco el faldón de la levita, queda al descubierto el cuello de una botella que asoma del bolsillo de los pantalones.

— Aquí tengo «combustible».

Тут пришлось заменить пример Водолазкина испанской реалией.

5. Бывают случаи, когда реалию невозможно адаптировать. Причины могут быть разными. В таких случаях их можно игнорировать — при небольшой потере смысла.

Например:

— Говорите *телик*, — ответил он.
Есть в этом что-то телячье, я еще подумаю, стоит ли мне так говорить.
(стр. 76)

В испанском языке нет такой звуковой ассоциации.

— Pues diga *tele* — respondió.
No me gusta cómo suena, pensaré si me merece la pena decirlo.

Ехать в Эмск от души не хочу. Одно дело с ребенком в животе проехаться в Смольный, а другое — стоять на чужбине в пробках.

No tengo ningunas ganas de ir a Moscú. Una cosa es con el niño en el vientre ir a dar una vuelta por Smólny y otra, estar metida en un embotellamiento en la capital.

Тут *Эмск* пришлось игнорировать при небольшой потере смысла оригинала *Эмск* пошло от сокращений названий городов в разговорном стиле, например, «МСК» или «СПБ» (Санкт-Петербург). Русские говорят: «я в Эспэбэ сейчас». В Питере есть сеть баров СПБ, а в Москве некоторые движения, например «Чтецы. МСК». Так начали сокращать в интернете, а потом эти сокращения проникли в речь. Просто людям было быстрее и удобнее так говорить.

Кадр с вертолета: в сторону аэропорта по шоссе движется колонна карет скорой помощи. В полукилометре за ней — другая.

Подумал вдруг: какое у них старинное название — кареты. Сохранилось среди всех потерь.
(стр. 407)

Se ve una toma desde el helicóptero: hacia el aeropuerto, por la carretera avanza una columna de ambulancias. A medio kilómetro de ella, otra.

Перевод фразеологизмов, сравнений, метафор и идиом имеет тоже свою специфику. Сложность связана с тем, что они — порождение системы убеждений конкретной культуры.

Варианты разные.

1) Русский фразеологизм имеет эквивалент в испанском языке:

Но хоть убей — не помню, кто именно какие слова произносил. И — где.

(стр. 17)

Pero, que me maten si recuerdo exactamente quién dijo cada cosa y dónde.

2) Русский эквивалент не имеет эквивалента в испанском. Тогда переводчику приходится проявить творческий подход и отразить смысл фразеологизма подходящими словами:

В такой бюрократической стране, как Россия, нужно всегда быть готовым доказать, что *ты не верблюд.*

(стр. 278)

En un país tan burocrático como Rusia es preciso siempre estar preparado para demostrar que estás libre de culpa.

Самочувствие у меня в последние дни полулюкс.

(стр. 280)

¡Mi estado de ánimo en los últimos días no está para tirar cohetes!

При переводе такого типа текстов с лексикой с культурным компонентом важно сохранить исходный стиль, потому что язык, страна и культура едины, и подобные фрагменты неотделимы от целого.

В переводе «Авиатора» Евгения Водалазкина на испанский язык редко используется стратегия заимствования. Частые заимствования потребовали бы многочисленных комментариев, которые затрудняли бы процесс чтения.

При переводе слов с яркой культурной маркировкой чаще всего используется адаптация. В большинстве случае находится эквивалент, который позволяет сохранить образное значение оригинального выражения.

Буквальный перевод употребляется реже, потому что это всегда влечет за собой снижение выразительности культурных реалий, что, в свою очередь, приводит к стилистической потере.

Стратегии, используемые в нашем переводе, ориентированы на тенденцию доместикации, и это оправдано, так как наша цель — воспроизвести стиль «Авиатора» и сохранить в переводе эффект, производимый оригиналом.

Источники:

1. Mayoral Asensio, R. (1999/2000): «*La traducción de referencias culturales*». Sendebar, Universidad de Granada. http://www.ugr.es/ rasensio/docs/Referencias_culturales.pdf [Date of accesss: 10/01/2018].
2. Newmark, P. (2001): *Approaches to translation*. Shanghai Foreign Language Education Press. Shanghai.

3. Sokolova, L., Guzman Tirado (2016): «Sobre las peculiaridades de la traducción al español de los „*nombres parlantes*“ *en las obras de N. V. Gógol*». Sendebar, 27, Universidad de Granada, pp. 163–180.
4. Newmark, P., (1980): *Tracking and Translating `Unfindable´ Words and Phrases: A First Essay*, Multilingua, vol. 3–2, 1984.
5. Newmark, P., (1980): *The Translation of Metaphor, Babel*, vol. 26 (2), 1980.
6. Snell-Hornby, M. (1988): *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam.
7. Venuti, L (1995): The Translator's Invisibility: A History of Translation. London and New York.
8. Комиссаров, В. Н. (2011): *Современное переводоведение*. М.
9. Быкаў, В. (2006): *Поўны збор твораў у чатырнаццаці тамах*. Т. 6. Время. Мінск
10. Быков, В. (2015): *Обелиск*. Эксмо. Москва.
11. Верещагин Е. М., Костомаров В. Г. (2005): *Язык и культура.* Индрик. Москва.
12. Влахов С., Флорин, С. (1980): *Непереводимое в переводе.* Международные отношения. Москва.
13. Даведнік *Беларускія пісьменнікі (1917–1990)* (1994): *Васіль Быкаў*. Мінск.
14. Томахин Г. Д. (1980): «*Лексика с культурным компонентом значения*», Иностранные языки в школе, Москва, с. 47–50.
15. Уланович О. И. (2016): «*Реноминация реалий в процессе лингвокультурной адаптации текста при переводе*». Национальные культуры в межкультурной коммуникации: Сб. науч. статей, Колорград, Минск, с. 421–428.

Гусман Тирадо, Рафаэль (Guzman Tirado, Rafael) — переводчик. Родился в 1956 году в Гранаде. Специальность: английская (1978) и испанская филология (1984). В 1991 году защитил канд. диссертацию по славянской филологии в МГУ, в 1992 году — по испанской филологии в Гранадском университете. В 2006 году защитил докт. диссертацию в Кабардино-Балкарском университете (Россия). Автор 27 книг, 100 статей и др. публикаций. С 1991 года работает преподавателем русского языка и перевода Отделения славянской филологии Гранадского университета. С 2009 года профессор, член редколлегии журналов «Русский язык за рубежом», «Кавказоведение» (Институт языкознания РАН), директор журнала «Cuadernos de Rusística Española». Почетный доктор Университета мировых языков Ташкента (2001) и Удмуртского государственного университета (2011). В 2005 был награжден медалью Пушкина МАПРЯЛ за распространение русского языка. Орден Дружбы народов за популяризацию русской культуры в Испании (2017), вручен Президентом РФ Владимиром Путиным в Кремле.

Нина Жутовская (Россия)

Человек и птица. О книге Хелен Макдональд. «„Я“ значит “ястреб“»

(«H» Is For «Hawk» by Helen Macdonald)

Роман, о котором пойдет речь, вышел в 2014 году и сразу же был отмечен критикой. В том же году он получил две премии: Samuel Johnson Prize и Costa Book of the Year, а в 2016 году — Prix du Meilleur Livre Étranger. В моем переводе он был опубликован в издательстве «АСТ» в 2017 году и, получив положительные отзывы также и российских критиков, был номинирован на премию «Ясная Поляна».

Английская писательница Хелен Макдональд родилась в 1970 году. По своему основному образованию она натуралист, научный сотрудник (Affiliated Research Scholar) кафедры истории и философии науки Кембриджского университета. Училась в Кембридже, а затем занималась там научно-исследовательской работой.

Макдональд также автор сборника стихов *Shaler's Fish* (2001). Ее поэтические произведения представляют собой очень непростые тексты. Они могут содержать сложные синтаксические конструкции, архаичную или специальную лексику, иногда бывают лишены заглавных букв и многих знаков препинания. Они полны невероятных сочетаний слов и образов, которые кажутся некоторым читателям, судя по отзывам в интернете, трудно воспринимаемыми (largely inaccessible). В них — в обрамлении картин природы — звучат размышления о языке, науке, литературе, философии. По словам безымянного интернет-критика, «перемещаясь между эпическим — войной, историей, искусством, мифом, философией — и специфическим — CNN, Древним Римом, Оденом, Мерло-Понти, — Макдональд демонстрирует с умом и юмором, что значит быть настороженно-зоркой в окружающем мире». Примером ее поэтического языка может служить следующий отрывок из стихотворения «Новый мир» (The New World):

«the shade of your eyes approximates the blade's blued dorsal edge
indigent as the model's side or even air, seen from below
every moment describes some other music
and I cannot remember banality ever existing.»

Книга «„Я“ значит „Ястреб“» развивает, в сущности, те же темы, ей присущи те же качества, за исключением, пожалуй, одного — юмора. Стилистически она ненамного проще процитированных стихов.

Книге предпослан эпиграф из Сэмюэла Джонсона: «Самые лучшие истории — настоящие», и это сразу же наводит читателя на мысль, что перед ним не выдуманная, а реальная история. И это правда.

Повествование многомерное и многоплановое, напоминающее реку, разделяющуюся на рукава, причем не всегда понятно, какой из этих рукавов главный. Основная тема, впрочем, заявлена уже в названии. По-английски оно звучит как «H Is For Hawk», и здесь весьма существенно то, что имя автора — Хелен. То, что по-русски можно сыграть на словах «я» и «ястреб», — это, конечно, подарок для переводчика. При этом неизвестно,

что важнее: авторское «я» с его переживаниями, трагедией, сомнениями, очень подробно описанными в книге, или же собственно *ястреб*, которого дрессирует, воспитывает, выводит на охоту, в сознание которого старается проникнуть и с которым на какие-то мгновения оказывается способной отождествить себя Хелен.

Рассказ о детском страстном увлечении ловчими птицами и сокольничим делом перетекает в повествование о скоропостижно скончавшемся, еще совсем не старом отце, смерть которого теперь уже взрослая Хелен не может осознать и пережить. Это позволяет некоторым критикам рассматривать всю книжку, прежде всего, как рассказ о преодолении горя, ужасного несчастья, обрушившегося на автора. Екатерина Шерга, рассуждая о литературе «переживания травмы», говорит о технике, практике «выдавливания горя», довольно распространенной в европейской литературе и не слишком популярной у нас. «И эта техника острая, личная, пугающая, на грани общественно приемлемого. Настолько индивидуальная, что почти всеобщая, — пишет критик. — «„Я“ значит „Ястреб“(…) — сложная и замечательная по своим художественным качествам книга»[1].

Таким образом, параллельно возникают две линии, то проявляющиеся, то отступающие на второй план. Первая — Хелен и отец (биографические подробности жизни отца, совместные с Хелен путешествия по Англии с фотоаппаратом, поскольку отец по профессии фотокорреспондент) и вторая — охота с ловчими птицами (история сокольничего дела в разных странах и — отдельно — история английского писателя Теренса Хэнбери Уайта, пытавшегося дрессировать ястреба-тетеревятника и подробно описавшего эти свои безуспешные попытки в книге, которая так и называется: «Ястреб-тетеревятник»).

Повествование наполнено, помимо цитат из специальной литературы по соколиной охоте, средневековыми легендами, отсылками к теории и практике фрейдизма и, наконец, рассуждениями о взаимоотношениях человека и окружающей его живой природы, о том зле, которое несет человек миру животных и птиц.

Здесь мы подходим к очень важной теме. Хелен, переживающая депрессию после смерти отца, отгораживается от мира людей и как-то неосознанно поворачивается к миру тех, кто ей всегда был особенно близок, — к ловчим птицам. Она покупает самку ястреба-тетеревятника, дает ей имя Мейбл и с головой уходит в дрессировку. Потом они начинают вместе охотиться, и Хелен сама становится частью птичьего мира.

«…Птица, замерев, глядит на этот странный мир. И я гляжу вместе с ней. Проведя с ястребом так много времени наедине, я начинаю все видеть ее глазами. Мейбл следит за женщиной, которая бросает мячик собаке, и я тоже слежу за женщиной, причем мы обе — я и птица — пребываем в недоумении: зачем она это делает? Смотрю на огни светофора и не сразу соображаю, что это такое. Велосипеды превращаются в загадочный крутящийся аппарат из блестящего металла».

Хелен больше не обращает внимания на свою внешность, перестает разговаривать, почти не общается с родными и друзьями. И читатель вместе с автором-героиней тоже погружается в этот мир, начинает понимать поведение хищной птицы, увиденной глазами человека. Причем человек этот не сторонний наблюдатель, а женщина, у которой сложился с ястребом особый, очень тесный контакт. Надо любить природу — с этим

[1] Шерга Екатерина. Порочность крика. Почему литература «переживания травмы» становится в России скандальной [Электронный ресурс]//Горький Медиа. 10 мая 2018. URL: https://gorky.media/context/porochnost-krika/

набившим оскомину утверждением никому не придет в голову спорить, все мы любим природу. Но как ее любить, какой должна быть степень нашей вовлеченности в жизнь этой самой природы? Нужно ли пересекать тот барьер, который мы сами установили? И что будет, если его все-таки пересечь? Неслучайно в книге пересказывается история охотника-юкагира, который, долго преследуя оленя, подвергся некоей ментальной трансформации и стал сам ощущать себя оленем. Такие превращения опасны.

В конце концов Хелен осознает, что уход в чужой мир не принесет ей пользы, — скорее наоборот. И не без помощи врача-психиатра ей удается справиться со своим состоянием и перейти к нормальной жизни. При этом она как настоящий ученый-исследователь подробнейшим образом описывает свои ощущения и мысли на каждом этапе и даже рассматривает свое состояние в контексте антропологических исследований.

«Когда я прочла этот рассказ, у меня по спине пробежали мурашки, потому что я узнала в охотнике себя. Я сознательно превратилась в ястреба — переняла все качества тетеревятника, описанные в книгах. Нервная, вечно настороже, точно параноик, склонная к приступам страха и ярости, я ела с жадностью или вообще не ела, избегала общества других людей, пряталась от всех, впадала в странные состояния, когда уже сама не понимала, кто я и что я. День за днем охотясь с Мейбл, я позаимствовала у нее — в своем воображении, конечно, а как иначе? — несвойственную человеческому глазу перспективу, животное восприятие мира. Я привнесла в свое сознание что-то близкое к сумасшествию и даже не понимала, что сделала».

Сложности, с которыми сталкивается переводчик этого документального повествования, очевидны. Это, прежде всего, очень непростой язык автора. Перед нами автобиографический текст, представляющий собой практически документальное изложение событий. Кроме того, это текст ученого-натуралиста, психолога, антрополога, историка литературы. Наконец, это еще и текст поэта.

С особым вниманием следовало отнестись к весьма необычным сравнениям и метафорам.

Вот несколько примеров:

…Казалось, что у меня из головы вынули мозг, а череп забили чем-то похожим на алюминиевую фольгу, пропеченную в микроволновке — измятую, обугленную и стреляющую искрами.

С края пруда тучами поднялись в небо маленькие пташки — зяблики, юрки, стайка длиннохвостых синиц, до того сидевших в ветвях ивы как живые хлопковые коробочки.

Я разглядывала маленький росток магонии, высунувшийся из земли, и его розоватые листочки напомнили мне свиную кожу.

Сзади на шею мне легла жаркая и ровная ладонь солнца.

Нет нужды говорить, что требовалось найти и русские соответствия терминам, связанным с соколиной охотой (*опутенки, клобучок, присада, должик, носка, в яраке* и др).

В книге встречается множество названий растений, животных и птиц, подробно описывается птичья анатомия. Трудность в переводе вызвало и «главное» слово: ЯСТРЕБ. Речь в книге идет о самке ястреба-тетеревятника и пол птицы важен, если учесть, что Хелен в какие-то моменты как бы растворяется в своей воспитаннице, мыслит и чувствует, как она. По-русски есть слова «ястребуха» и «ястребица», но, хотя их можно найти на сайтах, посвященных охоте с ловчими птицами, они все-таки используются крайне редко. Поэтому было решено не злоупотреблять «ястребухой», а называть птицу «птицей», либо по имени — Мейбл, либо просто оставлять мужской род.

Увлечение миром живой природы, страсть исследователя-натуралиста, правдивое изложение фактов собственной биографии, пристальный взгляд, детальность изложения, оригинальная образность — вот основные черты книги Хелен Макдональд. И переводчик надеется, что их удалось сохранить в переводе.

Жутовская, Нина Мстиславовна — переводчик. Переводит прозу английских и американских авторов, литературоведческую, искусствоведческую литературу. Сотрудничает с издательствами: «Азбука», «Амфора», «Эксмо», «АСТ», «CORPUS», «Арка», журнал «Звезда» и др. Перевод романа «Жажда боли» Э. Миллера был назван в числе лучших переводов 2001 года («Книжное обозрение» 6 сент. 2002), включен в большой список номинантов на Малую Букеровскую премию за лучший перевод с английского языка (2001) и в короткий список номинантов на премию «Единорог и лев» (2009). Перевод романа Х. Макдональд «'Я' значит 'ястреб'» (2017) номинирован на премию «Ясная поляна». Среди переведенных авторов: Герберт Эрнст Бейтс, Дафна дю Морье, Джордж Оруэлл, Мюриэл Спарк, Владимир Набоков, Майкл Шейбон, Эндрю Миллер, Дж.М. Кутзее, Грэм Грин, Эдвард Морган Форстер, Элис Манро и др.

Уршка Забуковец (Словения)

Специфика перевода русской религиозной философии как нон-фикшн. Пересоздание иконы

Позволю себе начать с небольшого анекдота из собственного опыта. Когда я училась в аспирантуре в Польше, на одном из занятий по русской философии профессор сказал, что каждый преподаватель философии, если он хоть сколько-нибудь уважает себя, т. е. серьезно относится к своей профессии, должен заниматься переводом трудов изучаемой и преподаваемой им философии. По крайней мере, *любимого* им философа.

Я не философ и не профессор философии, но кроме перевода художественной литературы занимаюсь также переводом религиозной философии. С русского на словенский язык я перевела книги «Непостижимое. Онтологическое введение в философию религии» и «С нами Бог» Семена Франка, сочинение Сергея Булгакова «Философия хозяйства. Мир как хозяйство», а в будущем году планирую перевести некоторые сочинения Владимира Соловьева. С польского на словенский язык я перевела книгу о апокатастасисе в раннехристианской мысли польского теолога Вацлава Хрыневича.

Я долго не могла понять эти слова краковского профессора, услышанные мной более 10 лет назад: почему тот, кто преподает философию, должен еще и переводить ее? Основываясь на своем личном опыте, я бы сегодня сказала, что эта мысль в некотором смысле выражает специфику перевода философии, в том числе религиозной. Предполагается, во-первых, что тот, кто преподает философию, лучше остальных знает свой предмет, т. е. суть философии авторов, которых он изучает. Этот человек знает, откуда авторы черпали вдохновение, какие традиции влияли на развитие их мысли. Кроме того, он превосходно владеет философской терминологией как на иностранном, так и на родном языке.

Эти знания, конечно, необходимы для перевода философии, но я бы сказала, что их недостаточно. Более того, это вообще не самое важное: биографию конкретного философа и его идеи, то, как эти идеи развивались на протяжении истории, то, какие влияния испытал философ, его терминологическую систему — все это всегда можно изучить. Это, конечно, требует времени и усилий, но доступно всем. То, что позволяет глубже вникнуть в (религиозную) философию и благодаря этому, может быть, лучше ее переводить, *есть мировоззренческая и мироощущенческая близость философа и переводчика*.

Кто-то мог бы возразить, что для любого перевода, в том числе для хорошего перевода фикшн (художественной литературы) такая близость не то что желательна, а даже необходима. Несомненно, каждый переводчик предпочитает переводить произведения писателей, которых он любит. И хотя мировоззрение автора художественной литературы неизбежно находит отражение в его произведениях, нельзя не учитывать фундаментальной разницы между фикшн и нон-фикшн *в их отношении к действительности*. Автор в художественном произведении, в фикшн, создает особый мир со своими законами, и он никогда не говорит прямо «от себя», он говорит через «посредников»: рассказчика/повествователя, героев и т. д.; между тем как, например, «Непостижимое» является вполне монологическим высказыванием Франка о своем мировоззрении, о своем личном

понимании мира и отношении к нему. Сам философ свое мировоззрение определил как смесь христианского платонизма, апофатизма и спекулятивной мистики.

Переводя Франка, Булгакова и Соловьева, я вступаю не столько в новый мир, то есть в мир, сотворенный автором, сколько в свой мир, в мир, который мне уже знаком, но знание о котором я еще не полностью для себя истолковала, еще не «перелила» его в слова. Я его только чувствую, ощущаю. Но именно *ощущение мира* и есть то, что нами управляет, позволяет нам в нем ориентироваться, интерпретировать то, что происходит вокруг нас, принимать решения и т. д. Переводя русскую религиозную философию, я как будто делаю видимым на бумаге, в словах то, что действительно есть, но для меня раньше было невидимо и не до конца понятно,

Иконописец, как мы знаем, не «пишет» ничего нового, не творит из ничего, *а только открывает то, что там уже есть — первообраз*. Первообраз нельзя присвоить, нельзя им обладать — к нему можно только бесконечно приближаться. И каждый религиозный философ приближается к нему по-своему, отчасти через выбор темы (например, Булгаков в «Философии хозяйства» приближается к нему через тему отношения человека к земле и труду), а в целом — через стиль письма.

На авторский стиль философа накладываются не только индивидуальные черты его характера, но и специфика культуры и традиции, в которой он как мыслящий человек формировался. Так, например, письмо Семена Франка отличается абстрактностью и логической последовательностью, у него нет эмоциональных колебаний, скачков, не чувствуется умственной усталости. Когда мне удается «подключиться» к этому стилю, подняться на уровень «чистого духа», текст переводится как бы сам собой. А язык Сергея Булгакова более эмоционален, он характеризуется чередованием подъемов и спадов, эрудиции и лиризма, его стиль, скажем так, более страстен, чем у Франка. Эту разницу можно, конечно, с большой оговоркой объяснить тем, что Франк родился в еврейской семье и получил домашнее образование, т. е. у него был, если можно так выразиться, «еврейский склад ума». Он стремился к синтезу религиозной веры с рациональной, логической мыслью, тогда как в стиле Булгакова сказывается пресловутая мягкость, эмоциональность, «безудержность» русского менталитета.

Итак, специфика перевода религиозной философии определяется не столько вопросами языка, сколько соотношением личного опыта философа и личного опыта его переводчика, тем, насколько близки их мировоззрение и мироощущение. Если русскую религиозную философию можно сравнить с иконописью, с «умозрением в словах», то ее перевод является своеобразным пересозданием (перво)образа. Индивидуальный стиль философа-иконописца, который переводчику на каком-то этапе работы может показаться препятствием на пути приближения к первообразу, является тем единственным инструментом, с помощью которого философ может передать миру *свой личный опыт* этого приближения. Цель переводчика — как можно вернее воспроизвести и запечатлеть этот опыт в своем языке.

Забуковец, Уршка (Zabukovec, Urška) — переводчик. Родилась в Любляне (Словения) в 1980 году. В 2005 году окончила Философский факультет, отделение русского языка и литературы и сравнительной литературы. В 2011 году в Ягеллонском Университете в Кракове защитила кандидатскую диссертацию по творчеству Ф. М. Достоевского. Автор книги «Невербальный Достоевский» [Neverbalni Dostojevski. Ljubljana, 2014]. Переводит художественную литературу, философию и теорию литературы с русского и испанского языков. Публикует научные статьи, рецензии на книги и эссе. За свою переводческую и научную деятельность в области славянских языков два раза получила стипендию Фонда пастора Станислава Шкрабца и стипендию Министерства Культуры Республики Словения. За кандидатскую диссертацию получила третью премию польского Национального центра культуры за наилучшую диссертацию в области гуманитарных наук в 2012 году. С 2012 года с мужем и тремя детьми живет в Испании.

Борут Крашевец (Словения)

Перевод романа «Обитель» Захара Прилепина на словенский

Введение

Вокруг Прилепина в последнее время было очень много шума. Заранее должен предупредить всех, что я не хочу обсуждать политические аспекты его деятельности. Говорить буду только о переводе этой конкретной книги, «Обители», которую я считаю одним из лучших русских романов постсоветского периода. В процессе перевода этой книги я получил массу удовольствия, хотя перевести ее было не так просто. Она изобилует лагерной и, в меньшей степени, церковнославянской лексикой, советским новоязом и аббревиатурами; в ней появляются диалектизмы (крестьянский и казачий говор), специфическая речь монахов и священников, национально окрашенная речь (чеченцы), индивидуально окрашенная речь (заикание, специфический выговор) и т. д. Общая тональность очень экспрессивна. В романе в целом имеется много разнотипных отклонений от нормированного литературного языка. Помимо этого, в «Обители» довольно много каламбуров, игры слов, причем материалом для этой игры становится зачастую не только значение, но и звучание. Прилепин иногда строит образы даже на графических знаках, кириллических буквах, что тоже перевести не так просто, поскольку словенцы пишут латиницей, а кириллицу у нас знают только сербскую, да и то не очень, в основном старшее поколение.

Стратегия перевода

Стратегия перевода была такая – обойтись минимумом примечаний. Дело, во-первых, в том, что характер этого текста подчеркнуто художественный. Новая лагерная проза, которая стала появляться в последние годы в русской литературе (Прилепин, Яхина, Водолазкин, Пелевин), в отличие от старой, которую писали реально сидевшие люди, более художественна и менее документальна. И если при переводе Солженицына или Шаламова примечания казались уместными, потому что требовалась терминологическая точность, то тут важнее стилистика. Во-вторых, в словенской традиции перевода художественных текстов использование примечаний не приветствуется, такова у нас и редакционная политика. В среднем у нас примечания употребляются намного меньше, чем, например, в переводах иностранной литературы на русский язык. Мне лично примечания тоже мешают, я считаю, что в эпоху интернета и смартфонов читателю не нужно все объяснять. Если речь идет об общедоступной информации, то он сам все может найти в сети. С некоторых пор я также перестал пояснять слова типа «верста», «пуд», «щи», «пирожки» и т. д., объяснение которым можно найти в толковом словаре словенского литературного языка или в той же сети.

Что касается советских аббревиатур (НКВД, ГПУ, ОГПУ, ЧК, ВКП(б) и т. д.), то их я в самом тексте, там, где счел нужным, коротко расшифровал вставкой. Для большинства из них я полную расшифровку сделал в самом конце. Дело в том, что в конце книги есть отдельная авторская глава, которая называется «Некоторые примечания». Она по

характеру отличается от основного тела романа, это уже не художественный текст, а документальный, поэтому там мои примечания и расшифровка аббревиатур смотрятся вполне уместно.

Но с одной аббревиатурой, СЛОН, мне все-таки пришлось повозиться.

Пример 1

Оригинал:
На одной из центральных клумб был выложен слон из белых камней.
СЛОН означал: Соловецкие лагеря особого назначения.

Перевод:
Na eni izmed osrednjih cvetličnih gred je bil iz belih kamnov upodobljen slon.
SLON je pomenilo: Soloveški lager za osveščanje naroda.

Перевод перевода:
На одной из центральных клумб был выложен слон из белых камней.
СЛОН означал: Соловецкие лагеря для просвещения народа.

Расшифровку дает сам автор. Поскольку из-за выложенного камнями слона аббревиатура в переводе должна была остаться такой же, у меня было два варианта: 1) оставить расшифровку на русском и перевести ее в примечании или в виде вставки; 2) изменить содержание. Я изменил содержание, но так, чтобы оно в какой-то степени соответствовало реальности – в обратном переводе на русский получилось: «Соловецкие лагеря для просвещения народа». Как известно, соловецкий лагерь изначально был задуман как место для перековки антисоветского элемента в советский. Правильную же семантическую расшифровку я дал в конце романа, в главе «Некоторые примечания».

Некоторые специфические слова того времени я объяснял короткой вставкой. Вставка – это внутритекстовое пояснение, которое переводчиком незаметно для читателя вплетается в авторский текст.

Например, «нэпман, *советский буржуй*», вставка тут – «советский буржуй».

Скрытые цитаты

Примечаний к скрытым цитатам я не делал, так как считаю это излишним. Вот возьмем следующий пример.

Пример 2

Оригинал:
– А вы будто и неверующий, Артём? Дитя века, да? Начитались всякой дряни в детстве, наверное? Дыр бул щыл в штанах, навьи чары на уме, Бог умер своей смертью, что-то такое, да?

Перевод:

»A vi pa niste verni, Artjom? Ste otrok stoletja? Najbrž ste v otroštvu brali vsakršne bedarije, ni res? Dir bul ščil v hlačah, navji čari v glavi, Bog je umrl naravne smrti, kaj takega, a?«

Это стихотворение Крученых, заумный язык, плюс немного Маяковского. Много ли словенский читатель выиграет, если тут сделать примечание и объяснить ему, что это скрытая цитата? Я считаю, что нет. Тут сразу видно, без всяких пояснений, что это какая-то белиберда, заумный язык, а знание, откуда именно это, на восприятие текста практически не влияет. Тем более, что и среди русских читателей этого романа не так уж много таких, которые знают, что это из Крученых. Примечанием мы бы тут только без надобности нарушили естетственный процесс чтения.

Лагерная лексика

Особую проблему при переводе «Обители» представляет собой лагерная лексика. Сложности возникают уже с триадой «блатной», «каэр», «бытовик». Проще всего перевести «каэра» (контрреволюционер) – «kontraš». Слово «каэр» тут в принципе можно было бы оставить и пояснить его вставкой, но удобнее взять свое, уже существующее слово, которое объяснять не нужно. Слово «блатной» (преступник) перевести сложнее. Конечно, можно было бы его перевести как «преступник», «kriminalec», но это означало бы махнуть рукой на стилистику. Само слово «блатной», вместе с морфемой, перенести на словенский не получается – я рассматривал разные варианты: blatar, blatnik, но это не то. Тут надо придумать что-то другое. Я взвешивал всякие старинные словенские слова, типа «равбар», «рокомавх», но это тоже не то, не та стилистика. В конечном итоге я позаимствовал решение у словенской переводчицы с русского Лияны Деяк, которая в переводе «Колымских рассказов» Шаламова слово «блатной» переводила словом «урка», т. е. русским же словом-синонимом, которое, в отличие от слова «блатной», на словенском звучит хорошо. В отличие от Лияны я, правда, в своем переводе в конце слова убрал букву «а», так как это, на мой взгляд, больше соответствует характеру словенского языка. Получается в единственном числе не «урка», а «урк», во множественном не «urke so prišli», а «urki so prišli» – так звучит более естественно. Само слово «урк» я в тексте мимоходом объяснил вставкой. Но на самом деле оно довольно скоро становится понятным из контекста. Не менее сложно перевести слово «бытовик». Лияна в словенском оставила слово «бытовик» и пояснила его в примечании. Я же позаимствовал слово «обичняк» из сербского перевода той же «Обители» и объяснил его в той же вставке, что и слово «урк». Привожу пример очередной вставки, на этот раз более развернутой.

Пример 3

Оригинал:

– Неужели вы бытовик? – всё не унимался Василий Петрович. – А вид у вас, как у законченного каэра! Не верю, что вы способны украсть!

Перевод:

»Ste res obi

njak?« se še kar ni unesel Vasilij Petrovič. »Veste, kdo je obi

njak? Kaznjenec, ki ni ne urk, torej kriminalec, ne politični. Videt ste kot zadrt kontraš. Ne verjamem, da ste zmožni krast!«

Перевод перевода:

– Неужели вы бытовик? – всё не унимался Василий Петрович. – Вы знаете, кто такой бытовик? Не урка и не политический. Вид у вас, как у законченного каэра! Не верю, что вы способны украсть!

Точно так же, с помощью вставки, я решил проблему клички одного блатного. Его звали «Ксива», на блатном жаргоне это означает письмо, записочка, какими зэки обмениваются друг с другом. В словенском я не смог подобрать эквивалент, который бы меня устроил стилистически. К тому же мне нравится звучание оригинала, на словенском оно накладывается на низкое слово «ксихт» (рожа) и звучит особенно удачно – как-то гадко и кисло в одном флаконе. Поэтому я решил кличку оставить и пояснить ее значение вставкой.

Пример 4

Оригинал:

Тихо матерясь, явился к нему на помощь битый блатной.

– Ксива, – представился он.

На лице у Ксивы было несколько прыщей и ещё два на шее. Нижняя губа отвисала – невольно хотелось взять её двумя пальцами и натянуть Ксиве на нос.

Перевод:

S tihim preklinjanjem mu je prišel na pomoč pretepeni urk.

»Ksiva,« se je predstavil.

Ksiva? V urkovskem slengu to pomeni pismo, zapisek. Urk je imel na obrazu nekaj mozoljev in še dva na vratu. Spodnja ustnica se mu je povešala – človek si je nehote želel, da bi jo prijel z dvema prstoma in jo potegnil Ksivi na nos.

Перевод перевода:

Тихо матерясь, явился к нему на помощь битый блатной.

– Ксива, – представился он.

Ксива? На блатном жаргоне это означает письмо, записочка. На лице у Ксивы было несколько прыщей и ещё два на шее. Нижняя губа отвисала – невольно хотелось взять её двумя пальцами и натянуть Ксиве на нос.

Лагерной лексики (дрына, параша, святцы …) было в тексте еще очень много. Эквиваленты для некоторых слов, например, для «параши», у нас существуют (kibla), остальные слова такого рода мне пришлось придумать.

Церковнославянская лексика

При переводе «Обители» переводчик местами сталкивается с довольно плотной церковнославянской лексикой. Ее нельзя просто оставить как есть, потому что она, особенно в более поздней русской редакции, словенцам мало понятна. Долгие годы, десятилетиями, переводчики с русского на словенский не знали, что с этим делать. Мы пытались такие отрывки хоть в какой-то степени архаизировать, но это не всегда действует, не всегда получается, поскольку церковнославянская лексика чаще всего появляется в виде отдельных слов, вплетенных в нейтральный литературный язык, к тому же надо хорошо знать архаические тексты. Чаще всего на это просто не обращали внимания. Когда же моя коллега, Лияна Деяк, взялась за перевод «Лавра» Водолазкина, ей все же пришлось радикально разобраться с этой проблемой. Решение по-своему простое: попросить о помощи специалистов по текстам словенских протестантов XVI и XVII веков, которые сделали первые переводы Библии на словенский. Она поступила именно так, и я последовал ее примеру.

Пример 5

Оригинал:
Знаешь, как в Патерике соловецком писано о том житье: «Тружахуся постом и молитвами купно же и ручным делом… иногда же землю копаху мотыгами… иногда же древеса на устои монастыря заготовляху и воду от моря черпаху… и во прочих делах тружахуся и рыбную ловитву творяху… и тако от своих потов и кормов кормяхуся». Что изменилось? Много ли отличий от наших дней? Мытарства те же. Путь всё туда же.

Перевод:
Veš, kaj v *Soloveškem pateriku* piše o tisti hagiografiji: ‚Mnogu so se postili inu s molitvami prosili v tim istim časi s lasnimi delom žnih rokami … časi so perst s matiko kopali … časi so drevie za stebre kloštra perpraulali inu vodo iz morja vzemali… inu so tudi taku druga dela delali, se trudili inu ribe lovili… taku so od svojiga lasniga dela se trudili inu se živeli. Kaj se je spremenilo? Se to zelo razlikuje od današnjih dni? Muke so iste. Pot je ista.

Игра слов

Игры слов у Прилепина не так много, как, например, у Пелевина, которого я много переводил, но все же попадается. Игру слов редко получается перевести удачно. Но иногда можно ее разрулить таким образом, чтобы читатель не спотыкался о какое-то вымученное решение или же очередную капитуляцию в виде примечания. Давайте посмотрим следующий пример (7). В русском языке слова «хром» (от «хромой») и «хром» (металл) совпадают, в словенском нет – у нас «hrom» и «krom», к тому же у нас не совпадают слова «хромать» (šepati) и «быть хромым» (biti hrom). Дополнительная проблема возникает в связи с «медью» и «медным всадником» – медь по-словенски «baker», а «медный всадник» – «bronasti jezdec», очередное несовпадение. Дело в том, что в русском языке «медью» может быть и словенский «baker» (металл CU) и сплав из меди, которые в словенском обозначаются уже другим словом. В общем, эту игру слов (при тройном несовпадении) невозможно перевести. Тут надо либо сделать примечание, которое будет очень длин-

ным, на несколько строчек, либо это дело разрешить как-то по-другому. Я эту игру слов нейтрализовал и переделал в простую шутку:

Пример 6

Оригинал:

Артём чуть прихрамывал – пока ходил за ягодами, подвернул ногу.

– В чернике есть соли железа, хром и медь, – поделился знанием, съев ещё одну ягоду, Василий Петрович.

– То-то я чувствую себя как медный всадник, – мрачно сказал Артём. – И всадник хром.

Перевод:

Artjom je malce šepal – med nabiranjem jagod si je zvil nogo.

»Borovnice vsebujejo železove soli, krom in baker,« je Vasilij Petrovič podučil Artjoma, potem ko je pojedel še eno jagodo.

»Zato sem torej ves trd, kot da bi bil iz kakšne kovine,« je mračno rekel Artjom. »Celo šepat sem začel.«

Перевод перевода:

Артём чуть прихрамывал – пока ходил за ягодами, подвернул ногу.

– В чернике есть соли железа, хром и медь, – поделился знанием, съев ещё одну ягоду, Василий Петрович.

– То-то я чувствую себя таким черствым, будто я из металла, – мрачно сказал Артём. — Я даже стал хромать.

Графические знаки

Отдельная тема для разговора – это графические знаки, которые иногда становятся предметом авторского внимания. В следующем примере главный герой находит на берегу моря бревно, выброшенное волной.

Пример 7

Оригинал:

Бережно потрогал бревно рукою – как будто могло ожить, вскрикнуть. Заметил на нём выбитую топором надпись. Уже уверенней счистил рукою налипшие водоросли и прочитал: «Спасите нас. Соловки». Каждая «с» была острая, как наконечник стрелы.

Перевод:

Hlod je previdno potipal z roko – kot da bi lahko oživel in zakri

al. Na njem je zagledal napis, izsekan s sekiro. Z roko je, zdaj že bolj prepričano, očistil prilepljene alge in prebral: »RESITE NAS. SOLOVKI.« Vsi sji so bili ostri, tako kot narobe obrnjen z.

Перевод перевода:

Бережно потрогал бревно рукою – как будто могло ожить, вскрикнуть. Заметил на нём выбитую топором надпись. Уже уверенней счистил рукою налипшие водоросли и прочитал: «Спасите нас. Соловки». Каждая «с» была острая, как зеркальное отражение буквы *z*.

Проблема тут, во-первых, в том, что кириллическое и латинское «с» графически отличаются, поэтому текст нельзя просто перевести как есть, во-вторых, значение сообщения нужно оставить, оно важно. Если бы оно не было важным, то можно было бы его заменить на такое, в котором присутствовала бы латинская буква «ц» – она ведь графически совпадает с кириллическим «с». Но так нельзя, поэтому надо что-то сделать с латинской буквой «s». Это вполне реально. Если ее вырубить топором, то в ней появляются такие же острые углы и она становится похожей на зеркальное отражение латинской буквы «z». Отдельная трудность здесь в том, что латинские маленькие печатные буквы, в отличие от кириллических, отличаются от больших, поэтому выглядело бы неправдоподобно, если бы сообщение было написано маленькими печатными буквами. Они для этого слишком сложны и неудобны, поэтому я сообщение в переводе передаю большими печатными буквами.

Заключение

Итак, я на конкретных примерах представил несколько трудностей, с которыми сталкивался при переводе этого стилистически непростого и очень разнообразного текста. Удался перевод или нет, судить не мне, но роман в Словении читают хорошо. С тех пор, как он вышел (в начале 2018 года), он в библиотеках все время разобран. Появилось на редкость много рецензий, положительных. Причем, что характерно, рецензенты стараются обходить политику стороной и упоминают о ней лишь вскользь.

Крашевец, Борут (Kraševec, Borut) — переводчик. Родился 1973 году в Любляне (Словения). Учился на Филологическом факультете в Любляне (русский язык и литература, теория и история литературы). Переводит русскую классику (Гоголь, Достоевский, Л. Толстой, Чехов, Булгаков, Хармс, Островский), современную художественную литературу (Пелевин, Маканин, Вен. и Вик. Ерофеевы, Петрушевская, Т. Толстая, С. Соколов, Пьецух, Сорокин, Веллер, Басинский и др.), философию (Шестов, Флоренский, С. Булгаков) и теорию литературы (Бахтин, Мелетинский, Лотман, Успенский, Чхартишвили). Лауреат премии «Лучший молодой переводчик» за перевод романа «Чапаев и Пустота» Виктора Пелевина (2004) и премии имени Антона Совре за перевод романа «Священная книга оборотня» Виктора Пелевина (2014). Живет в селе Врхника при Ложу (Словения).

Вячеслав Куприянов (Россия)

Перевод стихового гротеска в разных версиях и языках. На примере «Гиппо-поэмы»

Стихотворение «Гиппо-поэма» было сочинено мною в начале 70-х годов прошлого века, но впервые было опубликовано в моей немецкой книге «Трезвое эхо» в переводе Гизелы Крафт в 1985 году. Затем, наконец, в моей книге «Домашние задания» («Молодая гвардия», 1986). Выпускающий редактор тогда удалил это стихотворение из рукописи, но мне удалось убедить главного редактора издательства Николая Машовца, что ничего опасного в нем нет, и оно вошло в книгу.

Стихотворение возникло из игры слов, из попытки связать по смыслу звучание слогов «ги». «гиб», «гиппо» и связанных с ними производных от греческих корней слов («гипотетический», «гипноз»). Синонимы «Гиппопотам» и «Бегемот» породили дополнительный смысл и намек на «бессмертие» данного лирико-сатирического «героя».

В этом забавно звучащем тексте находили некий «политический» смысл, который в разные периоды понимался по-разному. Например, слово «перегиб» возвращает нас к сталинским временам. А фраза «осиновый кол» намекает на «оборотничество» нашего героя, связывая его с мифической «нечистой силой».

«Гиппо-поэма» весьма трудна для перевода. Есть четыре перевода на немецкий, два из них опубликованы. Удачны перевод на английский Лидии Р. Стоун и перевод на сербский Веры Хорват. Начнем с оригинала:

ГИППО-ПОЭМА

Нашему времени повезло:
Мы поняли, в чем заключалось зло.
И это мы осознали сами —
Зло заключалось в Гиппопотаме.
Он жил, чураясь наших забот,
А мы проливали гиппопо-пот,
Он же на труд не растрачивал сил,
Но гиппопо-ел и гиппопо-пил,
Гиппопо-спал и гиппопо-пел
За счет своих гипотетических дел.
Молол он ги-патетический вздор
И этак все выше и выше пер,
И вот для него мы всего лишь ноли,
Он же — Гиппопо-пуп земли.
А кто-то, верный в расчете простом,
О том сочиняет гиппопо-том,

Потом его слава в ораве уст,
Уже установлен Гиппопо-бюст,
Вот Гиппопо от головы до пят,
И гиппо-подонки вокруг вопят:
Гип-гип-ура! Гип-гип-ура!
Так наступила Гиппо-пора.
Гиппопо-мед — тем, кто поймет,
Что он по гиперболе к счастью ведет.
На тех, кто не верит в этот гипноз,
К Гиппо идет за доносом донос,
И Гиппо казнит всех негибких сам.
Но это уже перегиб-попотам!
История не простит перегиб!
И вот от гриппа Гиппо погиб.
Гиппо погиб! Гиппо погиб!
Да не повторится подобный тип!
Теперь забьем мы осиновый кол
И землю избавим от меньших зол…

Но слухи ползут, что Гиппо живет
Под новой фамилией — Бегемот!

Стихотворение написано трехсложным дольником, близким к дактилю и амфибрахию. Гизела Крафт, — известная немецкая поэтесса и опытная переводчица с тюркских языков (Назым Хикмет, Дагларджа), — будучи председателем Нового литературного общества Западного Берлина в 1985 году, пригласила меня впервые на Литературный коллоквиум Западного Берлина. Русского языка она не знала. Перевод она выполнила для моего сборника «Трезвое эхо» («Ein nuechternes Echo», Gedichte und Prosa, LCB-Editionen) по моему подстрочнику, размер выбрала другой — ямб. Затем он вошел в мою первую и последнюю в ГДР (страна перестала существовать) книгу «Призыв к полету» («Aufforderung zum Flug», Tribüne, Berlin, 1990). Вот этот перевод:

HIPPOPOTAMOS — Nachdichtung von Gisela Kraft (1936–2010)

Einst wird unsre Zeit uns danken.
Daß wir dem gemeinen blanken
Bösen auf die Schliche kamen:
Hippopotamos mit Namen.
Hippo hat es nie verdrossen.
Wenn wir Hippo-Schweiß vergossen,
Hippo lag derweil im Bade,
Schmetterte die Hip-Parade,
Popo schnarchte, wann's ihm paßte,
Schniefte, schlürfte, schlemmte, praßte,
Ließ die Hippothesen tanzen,
Kurte sich zum Hippopanzen.

O wir Nullen einer Welt,
Deren Nabel Hippo hält.
Schon erschien aus schlauer Feder
«Hippopotamos», in Leder.
Daß jedletzter von ihm wüßte,
Hieb man eine Hippo-Büste,
Und vom Hippopopodest
er die Meute jubeln läßt:
Hipp hipp hurra! Heil hipp hurra !
Hippo- Yuga, du bist da!
Popo selig, wer erkennt:
Durch Hipperbeln popotent!
Wer ob der Hippnose witzelt,
Wird von Popo scharf bespitzelt.
Hippopot, ganz Hippospot,
Tritt ihn eigenhufig tot.
Doch — Historie haßt Hippose.
Pot krepiert an Grippsychose.
Hippo aus!l Hippo raus!
Popo stirbt mit Popo aus.
Blieb uns nur ein Grabgebinde
Und die läßlich laue Sünde?
Achtung…
Pot ist noch in Mode,
Begemoth sein Bibel-Code…

Первые четыре строки в переводе более лаконичны, это начало по литературному оформлению даже лучше, чем у автора! Затем пошли неизбежные и удачные изобретения переводчицы, чего не было в оригинале, удачно появился «хип-парад» («Schmetterte die Hip-Parade» — «оглушал хип-парадом»), что как бы вводило текст в молодежную западную поп-культуру. В немецком переводе, естественно, появился еще один «синоним» для Гиппопотама: «Попо». «Гипотезы» здесь «танцуют» под управлением «Попо» («Hippothesen tanzen»), и эта строка строго рифмуется с неологизмом «Hippopanzen» — с «Гиппо-пугалом», если вернуть это слово в русский язык. Поскольку «гиппопо-том» в немецком не звучит, переводчик подчеркивает, что этот том вышел «в кожаном переплете» — «in Leder», что опять-таки четко следует из предыдущей рифмы — «aus schlauer Feder» — «из ловкого (хитрого) пера». Хорошо встал на свое место «Hippopopodest» — «Гиппо-пьдестал», а возгласы толпы — «Meute» («сброд») — Гизела Крафт еще усилила, добавив к «Гип-гип-ура!» — сознательно «Heil hipp hurra», намекая на гитлеристское приветствие. Возможно, с этим же можно связать сочетание «Hippo-Yuga», если иметь в виду мистические интересы организации «Аненэрбе». Далее возникает почти рекламный лозунг, призывающий к усилению потенции посредством «гипербол»: «Durch Hipperbeln popotent», это вместо пути «по гиперболе к счастью». И вдруг выныривает некто, кого явно не хватало в оригинале: «Hippopot, ganz Hippospot» — это не кто иной, как кровавый кампучийский диктатор Пол Пот, выступающий также еще и с рекламным товаром

(«spot»!). Кстати, псевдоним «Пол Пот» является сокращением от французского «politique potentielle» — «политика возможного», этот псевдоним диктатор начал использовать в 1976 году. То есть при написании стихотворения этот политический псевдоним еще не был в ходу. А во время выполнения перевода (1985) Пол Пот был уже в проклятом прошлом. И он «затаптывает собственными копытами» того, кто «потешается над этим гипнозом» — «Tritt ihn eigenhufig tot». Момент зловещего смысла! Далее:

Doch — Historie hasst Hippose.

Pot krepiert an Grippsyhose.

«История не терпит гип-позерства (неологизм Гизелы). „Пот" подыхает от гриппозного психоза». И в завершение всего — почти библейское пророчество от имени библейского чудовища «Begemoth sein Bibel-Code…» — чудовища, снова вошедшего в моду.

Нововведения Гизелы Крафт изменили, но и украсили, отчасти осовременили оригинал и вполне его «онемечили». При литературных чтениях этот перевод пользовался неизменным успехом и сопровождался требованием прочитать обязательно еще и оригинал. Судьба самой Гизелы Крафт совершила странный поворот, она оказалась едва ли не единственным немецким литератором, перебравшимся из Западной Германии в Восточную, она потеряла работу, связанную с переводом с турецкого и арабского языков и нашла ее в ГДР в издательстве «Фольк унд Вельт», но вскоре германский Запад проглотил Восток и эта ее деятельность оказалась не нужной и здесь.

Если Гизела Крафт считалась признанным литератором, то Рудольф Штирн был учителем словесности и латыни в провинциальной гимназии в Бакнанге. И в то же время он являлся основателем издательства «Алкион» («Alkyon Verlag»), созданного, вообще говоря, для выпуска в свет его собственных сочинений. Он начинал со стихов, но потом перешел на прозу и на создание, можно сказать, «ремейков». Возможно, так он понимал свой вклад в постмодернизм. У Гофмана есть сказка «Золотой горшок» — «Der goldene Topf», Штирн пишет повесть «Der goldene Tropf», — «Золотая капля». Одно из его главных произведений называлось «Фаустофелес и Антифист» («Faustipheles und Antifist»), этакий современный «Фауст — Антифауст», с хором компьютеров и генной инженерией. Этот труд был им опубликован как некий «билингв»: на левой странице «Фауст» Гёте, на правой — текст Рудольфа Штирна. Книгу он разослал пяти-шести известным филологам — гётеведам, но не получил ни одного отклика. Возможно, потому, что это сочли «самиздатом». Книги, выпущенные автором в собственном издательстве, в Германии, как правило, не принимаются всерьез и не рецензируются. Еще один его труд — рифмованное изложение Евангелия от Матфея.

Из моих книг в издательстве «Алкион» первым был роман «Сырая рукопись» — «Das feuchte Manuskript», переведенный славистом Томасом Бремером (1991). Почти все последующие книги — это наша совместная с Рудольфом Штирном работа; русского он, как и Гизела, не знал. Даже роман «Башмак Эмпедокла» (1994, 1-е издание; 1999, 2-е издание) я уже вчерне перевел и продиктовал ему сам. «Гиппо-поэму» он решил переводить для моей книги стихов «Как стать жирафом», (4 издания: 1987, 1992, 1998, 2002), — «Wie man eine Giraffe wird», Gedichte, Russisch und Deutsch. Не то чтобы ему не понравился перевод Гизелы Крафт, но он был человеком амбициозным и увлекающимся, к этому ему подвигли не только мои толкования, но и два других перевода — известной славистки Биргит Файт из Берлина и Ренаты Шрёдер из Пассау; к сожалению, они у меня не сохранились. Вот его перевод:

HIPPO-POEM — VON RUDOLF STIRN (1938–2004)

Unserer Zeit widerfuhr das große Glueck:
Auf das Böse lenkten wir den Blick
Und erkannten plötzlich mit großer Scham:
Das Böse — es steckte in Hippopotam

Er lag auf der faulen Hippopo-Haut
und hat sich auf unseren Qualen erbaut
Wir schafften uns krank und schafften uns krumm
und Hippopo aß und soff und fiel um
und Hippopo schlief und furzte und stank
und erntete dafür Ehre und dank

Und er schwitzte im Schlaf Hippo-Thesen aus
voll Hippopo-Wahnsinn und Hippopo-Graus
und mit Hippo-Polemik fegte er weg
was unter ihm war als Hippopo-Dreck

Und von Hippopo-Pol zu Hippopo-Pol
mussten Hippo-Poeten ihn rühmen und hohl
klang's aus Hippo-Poemen Ein Hippo-Podest
stand aller Orten zum Hippopo-Fest
Und die Massen jubelten Hipp-hipp-hurrah:
Hipp-hipp-hurrah
Hipp-hipp-hurrah
Die Hippo-politische Ära war da

Und der Hippo-Polyp der alles umfängt
saugt die Köpfe leer und wen einer denkt
und die Hippo-Thesen als Hypnose erkennt
so tötet ihn Hippo sein Element
ist Freiheitsentzug und Deportation
doch nähert sich da sein Ende schon

Die letzte Runde im Hipp-Hippodrom:
Hippo röchelt porös vom Hippo-Pogrom
und wälzt sich im Staub einst hippopotent
und jeder schreit: Hippo ist tot der ihn kennt
Und man rammt einen Pfahl ins Hippo-Herz
und dass er sich wende hoellenwaerts

Doch ob hippo-thetisch wer weiß das Gefühl:
Hippopotamus lebt noch verborgen im Nil

Штирн довольно точно воспроизвел дактилический размер подлинника и постарался передать почти буквально многие мои «гиппо-неологизмы», начиная с переложения действий этого хтонического существа: Hippopo aß, (Гиппопо — ел), Hippopo schlief (Гиппопо — спал), но он еще усилил «гнусность», чисто по-немецки: «und furzte und stank», то есть весьма грубо портил воздух и «вонял». Затем закономерно под Гиппопотамом появляется «дерьмо» (Hippopo-Dreck), которое «выметается прочь» посредством Гиппо-полемики (Hippo-Polemik). Подобраны по контрасту звучные рифмы: stank — dank (вонял — стяжал благодарность). Можно здесь обратить внимание на немецкий анальный юмор, благодаря которому, видимо, так почитаем в Германии сочинитель В. Сорокин.

Далее появляются «Гиппо-полюса» («Hippopo-Pol»), что придает вселенский размах этому явлению, «гиппо-поэты», без чего я обходился, но, по мне, это вытекает из моего намерения, как содержательно, так и через звук, и наконец, «гиппо-политическая эра»: «Die Hippo-politische Ära war da». Хорошее изобретение — Гиппо-полип» — «Hippo-Polyp»! И удачно зарифмовано: «Hipp-Hippodrom» (гип-ипподром») и «Hippo-Pogrom» (гиппопогром!) — здесь пришлось вставить русское слово, к сожалению, понятное в любом современном языке без перевода. Штирну хотелось буквально расшифровать мои намеки, он понимал так, что я имел в виду именно Сталина, но боялся открыто показать это. Еще как-то он меня спросил, не преследует ли меня Путин? Чего ради, удивился я. Штирн ответил, что он слышал по радио, что Путин преследует писателей (он тогда слушал только радио, телевизора он не держал, чтобы его дочка не отвлекалась от школьных занятий и не портила вкус). Он с ироническим сожалением добавил: мол, жаль, ведь если бы меня преследовал Путин, мои книжки продавались бы в Германии лучше.

И закономерно возникает знаковое для немцев понятие — «депортация». Таким образом, переводчик придал моему ироническому гротеску понятный ему самому конкретный смысл. Но — завершение! Немецкий бегемот — Nilpferd, нильская лошадь — в мой замысел в этом виде никак не входил. Переводчик еще и разложил это понятие, указав на то, что «Hippopotamus lebt noch verborgen im Nil», — «Гиппопотам живет, укрывшись в Ниле», по моему, эта отсылка к убежищу в египетской реке только топит весь смысл!

По-своему замечательно решила эту переводческую задачу американская славистка из Нью Йорка Лидия Стоун (Lidia R. Stone), она переводила с оригинала:

HIPPO-PO-POEM

One thing that we learned in our time full of shame.
We all learned to cringe when we hear evil's name:
And how can you blame us
It's justly infamous--
Tsar Hippo-po-tamus!

He lived off our labor for many long years.
He lived off our hippo-po-blood, sweat and tears
While he hippo-po-wined and he hippo-po-dined
And made merry on hippo-po cushions reclined
He grew rich making hippo-po-thetical deals
Spouting hippo-po-hype in his hippo-po-spiels.

Thus he soared to the top of the hippo-po-heap.
While we, his poor subjects, did nothing but weep.
We were treated like zeros-to him our true worth
While he thought himself hippo-po-hub of the earth.
On his hippo-po-bio they wrote boring tomes
His hippo-po-portraits disfigured our homes.
And hippo-po-paeans assaulted our ears.
As his hippo-po-flunkies led hippo-po-cheers
Hip-hippo-hoorah, hip-hippo-hooray
Give thanks for our hippo-po-era today.
True hippo-po-crits were assured of success
While back-sliders were punished and made to confess
And those who resisted such hippo-po-nosis.
Were sent to locked wards to treat hippo-psychosis.
So you see we had reached hippo-bolic extremes
Which luckily, don't last forever, it seems.
Kind fate put an end to our hip-tatorship
We heard that the hippo was dead of the grippe.
He was dead of the grippe, or the hippo-po-flu
Whatever, we'd never see his like anew.
Of the hippo-po-plague we were finally rid
And no other we'd ever let do what he did.

Yet rumors now claim he is not dead in truth
But lives under an alias — Tsar Be-he-muth.

Лидия Стоун переводила с русского в основном детские стихи, и этот текст она представила как «русскую сказку», у нее появился в переводе «Царь — Гиппопотам», «Tsar Hippo-po-tamus», который, естественно, превратился «Царя-Бегемота» — «Tsar Be-he-muth», опять-таки с библейским смыслом.

Последний по времени, но, возможно, наиболее точный перевод на сербский язык Веры Хорват, опубликованный впервые в моем двуязычном русско-сербском сборнике «Ода времени» («Ода времену»), Смедерево, 2009. Затем в книге «Волчий зов», Баня Лука, 2017 (международная премия «Атлас поэзии»). Вера Хорват известна своими многочисленными переводами из русской поэзии, недавно издан комментированный перевод «Слова о Полку Игореве» («Октоих», Подгорица, 2017). В сербском «Гипопотаме» счастливо зарифмовались «Гипопот» и «Бегемот»!

HIPOPOEMA

Našem se vremenu samo kaz'lo:
otkrismo otkuda potiče zlo.
Nek svako sebe krivi sam —
izvor svih zala je Hipopotam.
Od sveg je krio glavu ko noj,
a mi prolivasmo hip-op-op-znoj.
Od posla baš i nije skapao,
hipopo-pio je, pak, i papao,
hipopo-pajkio i hipo-po-pevao
i sve u hipopoteze udevao.
Mleo je i hi-patetično lupao
dok je po lestvici sve više stupao.
Na fruli smo mu rupa deveta,
a on je — Hipopo-pupak sveta.
Neki, još odani mišljenju prostom,
o njemu ispisuju hipopotom.
Tek što mu slava usmena zablista,
hop — već se postavlja Hipopo-bista.
Gle, Hipopotama od pete do glave
hipo-podanici okolo slave:
Hip, hip, ura, hip, hip, hopa!
U hipu nastade hipopo-doba.
hipo-po-čast svakom ko pogodi
da nas hiperbolom do sreće vodi.
O onim što sumnjaju u te hipnoze
Hipou stižu dojave grozne;
tvrde će kazniti Hipopo sam,
al to je već preklon-popotam!
Istorija nikom ne prašta pregibe
i gle, od gripa Hipo pogibe,
Hipo-pogibe, hi-hi pogibe,
o, ne povratio se, podobni tipe!
A sada zabijmo glogove kolce
da manjim zlima smrsimo konce…

Ipak, priča se, živ je Hipopot
pod novim imenom — Behemot!

Удивительно, как здесь сошлись друг с другом славянские языки! Вообще говоря, переводы помогают автору лучше понять и оценить свои стихи.

Куприянов, Вячеслав Глебович — поэт, переводчик, прозаик. Родился в 1939 в Новосибирске. Окончил Московский институт иностранных языков, отделение машинного перевода и математической лингвистики. Опубликовал несколько книг стихов (преимущественно верлибров — был одним из первых авторов, добившихся в СССР права публиковать свободные стихи) и прозы; всего вышло более 40 книг на русском и в переводах на другие языки (Россия, Англия, Армения, Бельгия, Болгария, Германия, Македония, Польша, Сербия, Шри Ланка и др.). Проза публиковалась главным образом за рубежом. Переводил на русский язык немецкую поэзию, от Гельдерлина и Новалиса до наших дней; отдельно издан том Рильке в переводах Куприянова. Живет в Москве.

Катя Марголис (Италия)

«Золотые ворота» и «Летний Реквием» Викрама Сета: впервые по-русски? Целостный опыт визуального и вербального перевода

Бытование некоторых текстов в культуре становится неотделимо от их внешнего образа: от рукописного до печатного. Более того, постепенно этот образ начинает влиять на восприятие самого текста. Подобно тому, как авторское чтение сообщает слушателю нечто большее об уже известном ему произведении, так и автограф не только ценится как артефакт, но и сообщает тексту дополнительное измерение. Аналогичным образом печатное издание становится «одежкой» текста, по которой этот текст не только узнают: оно как бы помещает его в культурный контекст, наделяя какими-то интертекстуальными и порой совершенно случайными отсылками. Зачастую печатное издание оказывается настолько выразительным, что текст вне этого оформления уже не мыслится.

Определенная форма издания, как дресс-код, делает текст классическим. Здесь важны типографика, выбор начертания шрифта, интерлиньяж и, главное, поля и полоса набора. Более того, формат, визуальная кодификация некоторых изданий иногда становятся фактом повседневной материальной культуры (как например шкаф для книг серии Bibliothèque de la Pléiade).

Имеет ли это значение для перевода?

Безусловно, некоторое — имеет, и это отдельная серьезная тема для разговора. Перефразируя название книги моего прадеда Г. Г. Шпета, я бы назвала это «Внешней формой слова». Мне бы хотелось поделиться опытом такого «художественного» перевода романа Викрама Сета «Золотые ворота».

Пушкинская метрика — родная для русского уха, а пушкинские рукописи и рисунки в рукописях у любого не только русскопишушего, но и русскочитаюшего — на сетчатке. Почти как прописи. Летящий почерк, росчерки, петли, женские головки, казнь декабристов, автопортрет — эти образы легко может воспроизвести в своем воображении каждый, не заглядывая в книги. Нетрудно увидеть графологическую преемственность и в пастернаковских рукописях. Все это вместе сложилось в своего рода «кодекс поэтической рукописи».

Нетрудно усмотреть влияние этой традиции на классические иллюстрации Кузьмина к «Евгению Онегину», графику Нади Рушевой или даже рисунки того же Бродского. Само же изучение рисунков Пушкина тоже становится академической классикой. (См. издание 1937 года книги Эфроса «Рисунки поэта»).

Рисование чаще всего относится к продуктам, так сказать, «побочной жизнедеятельности» пишущего, продолжением движения пера по бумаге, когда разметка и дороги письменного зарегламентированного движения кончаются, а рука отправляется свободно бродить по бумаге.

Черно-белый линейный рисунок пером с отдельными штриховыми элементами — мгновенно опознаваемая «визитная карточка» пушкинской и околопушкинской (в самом широком смысле слова) поэзии.

В разговоре о книге на этом можно было бы сосредоточиться подробнее, но сейчас хотела бы остановиться на особенностях самого авторского начертания текста.

Викрам Сет много лет занимался каллиграфией. Его интерес к ней теснейшим образом связан с тем, что он изучал китайский (первая профессия Сета — китайская экономика), и не будет натяжкой утверждать, что это умение существенным образом повлияло на его поэзию и на его переводы из китайской поэзии. Более того, автор подтвердил в частной беседе, что пишет прозу на компьютере, а поэзию — от руки. Как известно, сама традиция изначально китайской, а затем и японской поэзии тесно связана с каллиграфией, с образом текста на листе. С движением руки по бумаге.

То же можно сказать и о письменности деванагари, которая является основной письменностью хинди, родной для автора.

Эти особенности взаимоотношений автора с письменностью и формировали зрительный образ русского издания «Золотых ворот». Своего рода визуальный перевод того, что Викрам сделал с онегинской строфой и пушкинской поэтикой: сращение авторского текста с опознаваемыми для «русскоязычного глаза» (это не оговорка) контекстом и традицией.

«И сладок нам лишь узнаванья миг».

Продолжая этот разговор, я бы хотела немного рассказать о «Летнем реквиеме» Викрама Сета. «Летний реквием» (Leidenfeld&Nicolson, 2015) представляет собой сборник стихотворений, написанных в 2010-е годы.

На сегодня опубликован перевод лишь одного стихотворения из этого сборника, а именно «В маленьком саду в Венеции» (Андрей Олеар); с этим текстом я связана биографически. Мои же собственные переводы других стихотворений из этой книги выросли не только из работы над иллюстрациями к «Золотым воротам», но прежде всего из желания «увидеть» эти тексты написанными по-русски.

Особенности личной и профессиональной истории автора принципиальны для визуализации его текстов. В текстах Викрама очень много визуальных описаний (чаще всего пейзажных). Иногда вплоть до экфрасиса.

Строгость метрической формы, которая в современной англоязычной традиции почти утрачена, а Викрамом соблюдается неукоснительно — следствие визуальности его текстов. Я имею в виду не только аудиоритм стиха (а связь Викрама с музыкой — отдельная большая тема, достаточно вспомнить его роман «The Equal Music»), но и то, что ровные столбцы на странице носят для него практически иероглифический характер.

Опять-таки в сборнике есть стихотворение «Haiku», представляющее собой последовательность 14 правильных хайку. Как известно, изначальное триединство трех благородных искусств (живопись-каллиграфия-поэзия) пришло из Китая. В Японии оно нашло своё воплощение именно в хайку. Каллиграфия в этой поэтической традиции предоставляет средства изобразительной выразительности (или визуальной экспрессии), добавляя новое измерение написанному (отчасти как бы нарисованному) слову.

Подспудно это представление существует и в европейской культуре, но в куда менее артикулированном виде. «Черный вертикальный сгусток слов посреди белого листа бумаги, видимо, напоминает человеку о его собственном положении в мире, о пропорции пространства к его телу», — говорит Иосиф Бродский в Нобелевской лекции.

Ниже я хотела бы представить на ваш строгий суд некоторые переводы и сделать то, о чем шла речь в докладе Андрея Олеара: узнать в тексте ещё не существующий, но уже хранящийся в языковой памяти перевод.

В каких-то случаях такая псевдо-память зафиксирована на уровне лексики. В каких-то она выражается метрически метафорическим строем стихотворения (в скобках замечу, что и сам автор включает в сборник «Летний реквием» свой перевод классического стихотворения Леопарди «L'infinito», многократно переводившегося на русский и известного прежде всего благодаря переводу Ахматовой).

Андрею Олеару для перевода «Золотых ворот» надо было облечься в пушкинские доспехи, чтобы достойно сразиться с энциклопедией калифорнийской жизни 80-х, но задача, стоящая перед переводчиком «Летнего реквиема», совсем другая: угадать в авторских текстах прочитанные им переводы, прежде всего Пушкина, и вернуть их в лоно родного языка. Избежав, по возможности, курьезов двойного перевода.

Помню еще из раннего детства цитировавшееся за столом «Был Кочубей богат и горд/ И много лошадиных морд…»

Сколько лошадиных морд выглядывает из этих текстов, судить вам, но необозримые поля русской словесности, безусловно, обогатились благодаря творчеству Викрама Сета, и мне от души хотелось бы, чтоб его произведения в этом пейзаже ожили. Это лишь первый набросок, эскиз, постановка задачи. Я надеюсь, что образ этот со временем будет становиться отчетливее.

THE YELLOW LEAVES

The yellow leaves glint by; the branches merge and part;f
The clouds move past the window brightly.
What is this heaviness that won't unclench my heart,
My work by day, my spirit nightly?

The year has months to go, the house is much the same,
THe universe is undiminished;
Nor is the darkness new, nor this ungiving game
That waits till it or I am finished.

* * *

И желтая листва, и ветвь в оконной раме
И облаков летучая гряда…
Но что сжимает грудь, какой на сердце камень
В трудах дневных и ночью иногда?

Проходит год и месяц — все как прежде.
Все тот же мир, надёжен кров жилья.
И тьма привычна, и игра в надежду,
Что раньше кончится иль прежде кончусь я.

THE HALFWAY LINE

The scorpions in the bottle squirmed,
So mad with greed or zeal or hate,
That no one cared what thing he harmed:
Himself, his rival or his mate.

The bottle crashed, but each still stretched
His claws towards the halfway line
Marked on the broken glass, and retched
Out venom from an absent spine.

* * *

В бутыли, корчась, скорпион
Зол, жаден, на расправу скор.
Всем безразлично, если он
Себя ужалит иль сестёр.

Бутылка треснет, но они
На полпути, с разломом рядом
Не разожмут свои клешни
И истекают прежним ядом.

NB: Тема яда типично Пушкинская (Cf. «Анчар», «Песнь о Вещем Олеге»)

ONE MORNING

One morning when the world was dark
My feet led me towards the park.
A blackbird sang an easy tune.
A contrail underlined the moon.
Dark horses crushed the plane leaves, white
With frost, then galloped our of sight,
And distant traffic, with a sound
Like muffled thunder, sped around.

Rose light enflamed the eastern sky.
A greyhound, masterless, loped by.
A poplar's black denuded crest
Thinned to reveal a magpie's nest.
On the red lake two snowy geese
Swam in a sarabande of peace,
And as I breathed the callous air
I lost the drift of my despair.

Cf. Онегинско-брейгелевский зимний пейзаж

* * *

Почти что утро. В мире мрак.
Но словно сами, ноги в парк
Меня несут. Щебечет дрозд.
След самолета между звёзд,
Обводит лунный силуэт.
И дальних фар слепящий свет
Несется с гулом. И летит
Морозный лист из-под копыт.

Чуть розовеющий рассвет
Пейзаж окрасит в новый цвет.
Борзая в поле. Тополь гол.
Гнездо сороки темный ствол
Венчает. Рондо на пруду
Неспешно два гуся ведут.
И этим воздухом дыша,
Незримо лечится душа.

LATE AT NIGHT

Late at night I lay awake,
Hearing in my spirit's ache
Voices I had eased away
In the bright forgiving day.

Through the hours of truth I heard
Like the driven fever-bird
Flinging out its cries of three
Every voice accusing me

Till I cried out in my fear:
Here I am, and you are here.
You can halt my heart, I know.
Do it then and let me go.

But the voices, soft somehow,
Whispered to my spirit now:
Live you must, for we must too
And we have no home but you.

Cf. Fever-bird — интересное явление «ложного друга двойного перевода». Имеется в виду вовсе не английский перевод русской «жар-птицы», а конкретная птичка, обита-

ющая в Индии, известная своим пением-криком со все учащающимся ритмом, кричащая, словно в бреду (fever). В романе Викрама «The Suitable boy» есть целое стихотворение с таким названием.

Cf. Аудио-стихотворение, как в случае Raven, — эмблематичное стихотворение в истории русского перевода, едва ли не чемпион, сравниться с ним может разве что 66 сонет Шекспира. Темнота как визуализация шепота.

* * *

Поздно ночью я не сплю
И стесняют грудь мою
Голоса, которых я
Прогонял при свете дня.

Этот нестерпимый хор
Мне выносит приговор
Трижды, словно клич жар-птицы,
прямо в сердце мне стучится

Я в испуге закричал:
«вот он я, что нужно вам?
Знаю, душу не спасти —
Забирай, но отпусти».

Был ответ из темноты:
«Жить должны и мы, и ты»
И вдогонку шепотком:
«Ты и есть наш главный дом».

PRAYER FOR NOVEL

Whatever force outside me moves my hand
And gives me strength to dream and understand,
Let me, by grace enlivened and by skill,
Enliven those who lived,and those who will.

* * *

Та сила, что дарует благодать,
Ведёт пером, чтоб мыслить и мечтать,
Пусть оживит моим трудом и чудом
Всех тех, кто жил и тех, кто будет.

Марголис, Екатерина Леонидовна — художник, график, иллюстратор, эссеист и переводчик. Родилась в 1973 году. Закончила факультет лингвистики РГГУ в Москве, затем стажировалась в Università di Padova (Италия) и University of Melbourne (Австралия), ВШГД (мастерская Б. Трофимова, Москва). Автор станковых работ и медиа-инсталляций. Участник персональных и коллективных выставок в Европе, США и России. Автор книги «Следы на воде» (изд. Ивана Лимбаха, СПб, 2015), лауреат читательского голосования премии НОС за 2016 г. Составитель, иллюстратор и автор комментариев к книге «Венецианские тетради. Иосиф Бродский и другие» (Москва, ОГИ, 2002, 2004), «Баллада о маленьком буксире» (Москва, Розовый жираф, 2010) — благотворительного проекта, лауреата национального конкурса «Искусство книги», «Венеция: обретенный рай: 11 современных русских поэтов о Венеции в офортах Кати Марголис» (2011) и др. Автор статей, эссе и переводов прозы и поэзии с разных языков. Живет и работает в Венеции.

Лилит Меликсетян (Армения)

Почему верлибр?

Бродский как-то шутя заметил, что «отношения поэта с переводчиками сводятся к трем типам. Первый — вы ему доверяете, а он вас убивает; второй — вы ему не доверяете, и он вас убивает; и третий, мазохистский — вы ему говорите: „убей, убей меня!“, и он вас убивает».

Так уж получилось, что 25 октября в российской «Литературной газете» вышла стихотворная подборка молодых армянских поэтов — лауреатов Президентской премии последних нескольких лет. Вышла в моем переводе, потому что поэты сами обратились ко мне с соответствующей просьбой. Если говорить словами Бродского, я их «убила». Именно об этом киллерском опыте я и хочу немного рассказать.

Как мне кажется, для русскоязычной аудитории будет любопытно узнать, что ни один из молодых лауреатов не представил рифмованных стихов — исключительно верлибры. И, по-моему, это вовсе не случайность, а вполне явственная тенденция ухода в пространство свободного стиха, требующая, как мне кажется, определенного филологического и переводческого комментария.

Формулировка Томаса Элиота в эссе «The Music of Poetry» — «автор верлибра свободен во всём, если не считать необходимости создавать хорошие стихи» — давно стала хрестоматийной. Однако хрестоматийность этого определения географически и цивилизационно маркирована — речь в данном случае именно о западной поэтической картине мира, в русской же поэтической традиции отношение к верлибру было принципиально иным. Вспомним категоричность Варлама Шаламова: «Свободный стих и так называемые стихи — все, что к ним относится, все это — поэзия второго сорта. Выражаясь по-спортивному, „верлибр“ — это стихи второго эшелона, второго класса»[1]. Вспомним также слова Давида Самойлова: «Свободный стих медленно прививается в русской поэзии. Но он ежедневно вторгается к нам через переводную поэзию»[2].

Правда, в данном контексте нелишне вспомнить и противоположные взляды русских поэтов и исследователей, таких как выдающийся стиховед Михаил Леонович Гаспаров или поэт и автор ставших уже каноническими при изучении русского верлибра трудов Владимир Бурич[3], те же Юрий Орлицкий, Вячеслав Куприянов и др.

Наиболее корректной мне представляется оценка И. Бродского, мягко говоря, не понаслышке знавшего обе поэтические традиции: «Русская поэзия дала пример нравственной чистоты и моральной стойкости, что выразилось более всего в ее приверженности к так называемым классическим формам без всякого ущерба для содержания. В этом коренится ее отличие от западных сестер, ***однако никоим образом не пристало судить, в чью оно пользу***…» (курсив мой. — ЛСМ).

---

[1] Варлам Шаламов, Национальные границы поэзии и свободный стих, https://shalamov.ru/library/21/13.html.

[2] Д. Самойлов, Редактор и перевод, М., 1965, с. 70.

[3] См., например, его «Типология формальных структур русского литературного текста»; «От чего свободен свободный стих».

Комментирование разноголосицы в оценке русского верлибра не входит в задачи данной работы. Скорее, меня интересует, почему армянская поэзия, обладая древнейшей и богатейшей историей, сегодня так явственно потянулась к верлибру. Не касаясь обывательского представления о верлибре как способе создать иллюзию поэзии, не будучи при этом настоящим поэтом (то есть хорошим рифмовальщиком, как некоторые в простоте душевной представляют себе поэтический дар), тезисно представлю несколько взаимосвязанных объяснений приверженности современных армянских поэтов свободному стиху.

Во-первых, одно из наиболее почитаемых и сакрализованных произведений армянской поэзии — написанная верлибром и стилистически соотносящаяся с Псалтырью, масштабная и по замыслу, и по объему «Книга скорби» или «Книга скорбных песнопений» Григора Нарекаци, завершенная им в 1002 году. Значение этой книги не только для армянской поэзии, но и для армянского христианства и армянского мировидения практически невозможно переоценить. И если редактор российского журнала «Арион» Алексей Алехин в своей статье «Радости верлибра», предполагает, что «Евангельское Слово, скорее всего, прозвучало верлибром»[4], то в армянской поэтической традиции, благодаря фигуре Григора Нарекаци, это не допущение, а твердое знание: как говорил один из персонажей горинского «Мюнхгаузена», «это не факт, это больше, чем факт — так оно и было на самом деле».

Поэтому современное *обращение* к верлибру — это еще и ***возвращение*** к верлибру как к внеполитическому и в некотором смысле вневременному сакральному пространству, не нуждающемуся в формальных регламентированных версификационных средствах, но от этого не перестающему быть ни поэтическим, ни сакральным.

Во-вторых, как известно, «в языках с фиксированным и, следовательно, слабым ударением господствует силлабическая система стихосложения. Языки с подвижным силовым ударением тяготеют к тоническим формам стиха»[5]. Это означает, что для армянской поэзии наиболее характерным видом метрики является силлабическое стихосложение, в то время как для русской поэзии это силлабо-тоническое (слогоударное) и чисто тоническое (ударное) стихосложение. Вместе с тем, классическое армянское силлабическое стихосложение воспринимается сегодня как достаточно архаичное, причем совсем не в том высоком понимании архаики, о котором мы говорили чуть выше. Поэтому многие поэты переходят от силлабического стихосложения к верлибру из стремления к современному звучанию.

В-третьих, после распада Советского Союза, крушения не только государственных, но и поэтических границ и нарастающего расширения глобализационных процессов оказалось, что в западной поэтической традиции рифма достаточно давно, еще со времен Уитмена и Эмили Дикинсон, используется или в детской литературе, или для достижения юмористического эффекта, или при написании песенных текстов, и само использование рифмы — свидетельство снижения значимости поэтического высказывания. Вспомним, какую неловкость испытали первые слушатели написанных по-английски стихотворений Бродского: они не поняли, как им реагировать на вроде бы настоящие стихи, написанные не верлибром.

---

[4] А. Алехин, Радости верлибра. Арион 2015, 3http://magazines.russ.ru/arion/2015/3/20a.html.

[5] Р. Папаян, К вопросу о метрических эквивалентах (арм янская и русская поэзия) // «Мастерство перевода. М., 1975, с. 259.

Итак, возвращение к сакральности поэзии, отказ от архаичной рифмовки и соотнесенность с современностью и более широким поэтическим контекстом — вот те причины, которые, на наш взгляд, сегодня предопределяют «верлиброванность» армянской поэзии.

В целом, армянский верлибр обладает теми же видовыми особенностями, которые свойственны верлибру вообще, так сказать, по определению. В нем, как известно, отсутствуют регулярный размер и рифма, однако особое значение приобретает разбивка строк, потому что именно членение строки позволяет выделить среди множества возможных интерпретаций одну, важную для автора, ограничивая, по терминологии Гаспарова, «произвол читательского восприятия»[6]. Поэтическая речь сама по себе семантически максимально насыщенна, а при верлибре смысловая нагрузка используемых слов еще более возрастает, потому что говоря о верлибре, мы говорим о «минус-приемах» (термин А. Л. Жовтиса)[7], и это вычитание оставляет в сухом остатке «голые» слова и тот пульс, то энергетическое и смысловое напряжение между ними, без которого немыслим поэтический текст, и который индивидуален и неповторим в каждом хорошем верлибре. Потому что каждый хороший верлибр — высвобождение авторской индивидуальности от пут размера и лишних слов. Или, как отмечает уже цитировавшийся нами Алехин, «верлибр освобождает не только от лишних слов, но и от лишних — заемных — чувств и образов»[8].

Однако в итоге перевод «голых слов» верлибра оказывается не проще, а сложнее перевода рифмованной поэзии. Ведь «при переводе классической поэзии у переводчика есть надежные образцы, есть устоявшаяся традиция и есть, наконец, внешние признаки стиха, которые можно сохранить в переводе»[9]. При переводе же верлибра мы имеем дело с исключительной уплотненностью, емкостью стиха, что делает «верлибр одной из самых сложных и совершенных версификационных систем»[10].

Отметим при этом, что хотя границы точности при передаче формальной стороны верлибра расплывчаты, очевидно, что механический перенос особенностей верлибра из оригинала в перевод невозможен[11]. Очевидно также, что при переводе верлибра ключевое значение приобретает передача не только смысла, но и ритма. Можно много и обоснованно говорить о невозможности точной передачи ритма оригинала в переводе из-за различий в языках. Это действительно невозможно. Ведь ритмические особенности

---

[6] М. Гаспаров, Русский стих начала XX века в комментариях. — М.: Фортуна Лимитед, 2001, с. 15.

[7] А. Жовтис, Пульс стихотворного перевода // Мастерство перевода. — М.: Высшая школа, 1964. с. 102–113.

[8] Алексей Алехин. Радости верлибра. Арион, 2015, 3, http://magazines.russ.ru/arion/2015/3/20a.html.

[9] В. Демецкая, Верлибр и перевод: жанровая традиция элегии (на материале произведений У. Уитмена и их переводов), http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/123456789/207/1/%D0%92%D0%95%D0%A0%D0%9B%D0%98%D0%91%D0%A0%20%D0%98%20%D0%9F%D0%95%D0%A0%D0%95%D0%92%D0%9E%D0%94%20%D0%96%D0%90%D0%9D%D0%A0%D0%9E%D0%92%D0%90%D0%AF%20%D0%A2%D0%A0%D0%90%D0%94%D0%98%D0%A6%D0%98%D0%AF%20%D0%AD%D0%9B%D0%95%D0%93%D0%98%D0%98.pdf.

[10] Г. Карапетян, Перевод верлибра и проблемы функциональной эквиритмии, http://lraber.asj-oa.am/4163/1/1981–9 (36).pdf.

[11] В. Демецкая, Верлибр и перевод: жанровая традиция элегии (на материале произведений У. Уитмена и их переводов), http://ekhsuir.kspu.edu/bitstream/123456789/207/1/%D0%92%D0%95%D0%A0%D0%9B%D0%98%D0%91%D0%A0%20%D0%98%20%D0%9F%D0%95%D0%A0%D0%95%D0%92%D0%9E%D0%94%20%D0%96%D0%90%D0%9D%D0%A0%D0%9E%D0%92%D0%90%D0%AF%20%D0%A2%D0%A0%D0%90%D0%94%D0%98%D0%A6%D0%98%D0%AF%20%D0%AD%D0%9B%D0%95%D0%93%D0%98%D0%98.pdf.

стиха так же специфичны, как и особенности словоупотребления или грамматического строя, поэтому «**речь может идти не о формальном воспроизведении ритма или его компонентов, а о передаче их функциональной доминанты**»[12].

Но все переводчики — дети Сизифа, так что будем поднимать камень в гору, пока гора не сдастся.

И напоследок представлю несколько переведенных верлибров разных авторов, в том числе что-то и в оригинале, чтобы сориентировать вас в том самом неповторимом авторском стихотворном пульсе и попытке его воспроизвести в биении другого языка.

Армен Саргсян

Ուզում էի մոռանալ քեզ,
ռետինով ջնջեցի մատիտանկարդ,
թուղթը փչեցի,
հիմա ամբողջ սենյակումս դու ես…
Գարուններ եմ լցրել գրպաններս,
որ ինձ շռայլված աշունների
մանրը վերադարձնեմ…
Ես քեզ ընտրել եմ
չկարդացած բոլոր գրքերի
և չնայած բոլոր ֆիլմերի
փոխարեն…
Ես քեզ սիրում եմ
բանաստեղծություն գրելու նման
չմտածված, կարճ ու սիրուն,
ճերմակը դեղին ներկելու պես,
վերևում՝ արև, ներքևում՝ ձյուն,
ու ռետինով եմ նկարում մեր սերը…
Դու այնքան մոտ ես,
որ քաղաքը կտեղավորվի մեր
արանքում,
ուր ես կարող եմ օրերով սպասել
ու չվախենալ, որ կհասնես ինձ,
անձրևից հետո փոքրացող
ու բարակ այս քաղաքում
դու այնքան մոտ ես,
որ ձեռքդ չեմ կարող բռնել,
որ ներեմ քեզ…
ոքր քաղաքներում երջանկության
ավտոբուսներ
չեն գալիս-գնում,
թեև միշտ լսել եմ դրանց մասին,
գիտեմ, որ կարմիր են

Мне хотелось забыть тебя,
Ластиком стер твой карандашный портрет,
Сдул его с листа,
И теперь по всей моей комнате — ты…
Я наполнил карманы вёснами, чтобы
со щедро дарованных мне осеней
Суметь вернуть мелочь…
Я выбрал тебя —
Вместо всех непрочитанных книг
И всех непросмотренных фильмов
Взамен…
Я люблю тебя так, как пишут стихи —
кратко, красиво, навзрыд,
как проводят желтым по белому:
наверху — солнце, внизу снег лежит,
и любовь нашу рисую резинкой…

Ты так близко,
Что между нами уместится город,
Где я могу днями напролет ждать,
И не бояться, что ты дойдешь до меня,
И в этом узеньком городе,
что становится меньше после дождя,
Ты так близко,
Что не могу взять тебя за руку,
Чтобы простить…
В маленькие города
автобусы счастья не ходят,
хотя я всегда о них слышал,
знаю, они красного цвета
и рекламируют колу,

[12] Там же.

ու Կոկակոլա են գովազդում,
որոնց շշերին երբեք չեմ փնտրել անունդ,
երջանկության ավտոբուսները
մեծ քաղաքներում կանգառներ չունեն.
մեծ քաղաքներում կանգառներ չեն
լինում…

на бутылках которой
никогда не искал твое имя,
у автобусов счастья нет остановок
и в больших городах:
в больших городах остановок вообще
не бывает…

АСМИК

Որդիական սեր

Դու կրկնում ես, որ երբ հայրդ լինի
մահամերձ,
մտրակելու ես նրան անխնա ու դաժան,
անփոխադարձ պատժով,
կյանքիդ բոլոր օրերում լցված-
չպարպվածի համար,
ամեն անգամ, երբ դու կրկնում ես սա
ու ձեռքով ցույց տալիս իջնող մտրակի
շառաչուն հարվածը,
ես զգում եմ, թե ինչպես է կարոտից ու
սիրուց մտրակվող սիրտդ
սպառնում, հայհոյում ու հորդորում հորդ
ապրել,
այլապես դու չես ների նրան,
երբեք չես ների նրան,
երբեք:

СЫНОВНЕЕ

Ты твердишь, что когда твой отец будет
при смерти,
Ты жестоко и безжалостно высечешь
его,
Безответно накажешь за все,
чем полнились и разорялись дни твоей
жизни
каждый раз, когда ты твердишь об этом
и рукой показываешь хлесткий удар
бича,
чувствую, как твое сердце, рассекаемое
тоской и любовью,
угрожает, ругает и уговаривает твоего
отца
жить,
иначе ты его не простишь,
никогда его не простишь,
никогда.

Меликсетян, Лилит (Մելիքսեթյան, Լիլիթ) — переводчик, литературовед. Родилась в Ереване в 1972 году. Окончила филологический факультет Ереванского государственного университета. Кандидат филологических наук. Заведующая кафедрой мировой литературы и культуры Российско-армянского (Славянского) университета. С 2010 года концептуальный координатор Международного форума переводчиков и издателей в Ереване. Ответственный редактор журнала «21-й ВЕК», шеф-редактор русской службы научно-образовательного фонда «Нораванк». Научные интересы связаны с литературным процессом XX–XXI веков, общими вопросами теории литературы. Переводческая практика также включает преимущественно современную прозу, в том числе произведения таких авторов, как Вреж Исраелян, Вардан Ферешетян, Хачатур Дадаян, Камил Ванхол, Яцек Пацоха, Клаудио Поццани, Маре Саболотни, Петер Саутер, Ваан Сагателян, Нара Варданян и др.

Иван Миньо (Франция)

От Хлебникова к Малларме

Je ne sais pas d'autre bombe qu'un livre
Я не знаю другой бомбы, кроме книги
Стефан Малларме, 10 декабря 1893

Сила слова (если найти величину) походит на действие
луча на пороховой погреб под большой столицей (хотя бы
Лондоном). Детонация зависит не от силы, а от меры…
Шаг пехотинца разрушает мост, по которому он идёт.
Слабое и непонятное слово может разрушить мир.
Велимир Хлебников, Мысли, 1921

Хлебников с Малларме — это метафора новейшей поэзии и труднейших задач перевода.

Я как Шостакович на премьере своей симфонии, или, как пел Галич: «Вот стою я перед вами, словно голенький»; я не мню себя поэтом, но люди принимают меня за такового. Перефразируя Хлебникова — я дервиш, йог, марсианин, что угодно, но не рядовой пехотного запасного полка. У дервишей, у поэтов доспехи бумажные и их единственное оружие — перо, даже если оно превратилось в компьютер. Осталась птичья природа поэтического, иногда опасного, странствия.

И вот я стою перед переводом, как Ной перед ковчегом на картине *Всемирный потоп* Паоло Учелло, или как Даниэль Арасс перед холстом: ничего не вижу, ничего не понимаю, обращаю внимание на детали. Как герои фильма Софии Копполы *Lost in translation*, по-русски *Трудности перевода*; хотя там «translation» употребляется и в смысле «перевода», и в смысле геометрической «трансляции», то есть «параллельного переноса», я бы перевел так: *Заблудившиеся в переводе*.

Значит, трудности перевода — препятствия на пути переводчика, ведь каждый из нас может утратить «правый путь» в сумрачном лесу языков.

Как при этом определить, что выбранный путь правильный?

Посмотрим, например, как выглядит начало *Божественной комедии* на трёх языках:

La divina commedia. Inferno

Nel mezzo del cammin di nos**tr**a vita mi ri**tr**ovai per una selva oscura ché la di**ritta** via era sma**rrita**.

Au milieu du chemin de notre vie me retrouvai par une forêt obscure la voie menant droit ayant été perdue

На полдороге нашей жизни я очутился в сумрачном лесу, утратив правый путь

Чтоб соблюсти формальные стороны стиха (рифма-терцина, размер, а у Данте размер довольно длинный — одиннадцатисложник), в русском переводе терцина сохраняется, но «дорога» и «наша» исчезают и добавляется «во тьме долины».

Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.

На каком языке дантовский оригинал передаётся лучше? Я лишь ставлю вопрос, а с ответом затрудняюсь, ибо здесь и личные вкусы, и эпоха играют свою роль, а значит, можно без конца заново переводить. Прошлое и будущее перед нами.

Если исходим из того, что перевод — это бриколаж, то вдруг оказывается, что перевести хотя бы несколько слов не так уж легко.

Пролегомены ко всякому переводу Рембо и Малларме

В 1962-м году вышла важная и прекрасная книга Клода Леви-Стросса, которую перевели на русский в 1994-м году под названием «Первобытное мышление». Кажется, порядочный перевод. Но… Дело в том, что Леви-Стросс, если употребляет это выражение, то всегда в кавычках. Ведь понятие восходит к труду Леви-Брюля «Первобытное мышление» (русское издание 1930 г.), а Леви-Стросс спорит с ним. Для Леви-Брюля «так называемое примитивное мышление» оперирует путём аффективности, эмоциональности, а для Леви-Стросса совсем иначе — путём рассудка, путём логики, логоса.

Поэтому у него мышление не «первобытное», не «примитивное», а гораздо круче: **дикое**!

Притом в самом заглавии, как внутри троянского коня или у Хлебникова в слове *ушкуйник*, таится игра слов, что подтверждает обложка книги, где изображён род фиалки, а именно анютины глазки, по-французски **дикая** фиалка; то есть пансэ (pensée) означает и трёхцветную фиалку, и мышление (q. e.d.).

У Аполлинера есть стихотворение, состоящее из одной-единственной строчки. Никаких сомнений нет — это стих.

Посмотрим, как выглядит по-русски:

Певчий /Chantre без артикля!! = высокий стиль/

Один лишь водный рог трубы морской. /точка!!/

Не знаю, как вы, а я этого водного рога не понимаю. Поэтому давайте вернёмся к оригиналу и посмотрим, что и как. У Апполинера стих дословно звучит так:

Et l'unique cordeau des trompettes marines

то есть по-русски, грубо говоря:

И единая бечёвка морских труб /без точки!!/

Вопросы: соединительный союз «и», бечёвка, морские трубы. Эти трубы и суть ключ к пониманию стиха.

Морская труба или трумшайт — однострунный инструмент, в частности, заменяющий трубу при исполнении церковной музыки.

Тогда ясно, почему здесь стоит бечёвка, эквивалент одной-единственной струны.

При переводе одна деталь может приобрести решающее значение, поэтому я сторонник чтения по буквам, сурового следования оригиналу (рукописи, когда и она доступна). Приведём классические примеры.

У Хлебникова порой стих нарочно начинается **маленькой** буквой, или слово пишется без заглавной, например «чека», или неправильно, как «Кручённых» через два «н»…

У Аполлинера знаки препинания отсутствуют.

Все эти особенности отнюдь не плод какой-то поэтической фантазии, не следствие стремления к «поэтичности», — подобные вещи вписываются в индивидуальную художественную систему того или иного поэта, они — как бы литературный манифест,

направленный против установившихся понятий и затверженных приемов, против того, что Лотреамон называл «поэтическими тиками».

Сложности лексики и синтаксиса. Малларме

Возьмём так называемый «сонет на —ик », начинающийся абсолютным оборотом:

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
[L'Angoisse, ce minuit, soutient, lapadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore]

Дословно: «Своими чистейшими ногтями очень высоко посвящая свой оникс». Подлежащее мы найдём в следующей строке: «Ужас»… Попутно заметим, что с самого начала фраза на грани грамматического нарушения, ибо глагол «посвящать» обычно употребляется с дополнением!

Но загвоздка во втором четверостишии:

Sur les crédences, au salon vide : nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,

Дословный перевод:
На кредансах, в пустой гостиной, никакого птикса, [= раковины]
Упразднена безделица звучной суеты/тщеты

В существующих русских переводах звуковые смысловые повторы второго стиха исчезают, особенно любимое Малларме слово «упразднён», которое восходит к Нервалю (El Desdichado, Несчастный, обездоленный).

Я не осмелюсь предлагать варианты, а просто указываю на то, что в стихотворении имеются очень сложные места.

Поскольку Малларме употребляет очень редкие рифмы, перед переводчиком, если он хочет перевести рифмами, стоит главная задача: найти русские редкие рифмы. Хотя это не обязательно — вполне можно обойтись без рифм. Тогда ассонансы, или какие-нибудь повторы… одним словом: как ни крутись, главное — найти стиховой ритм.

Лозинский: «…на грани двух языков, на грани возможного в русском…» Я перевожу, как пишу, — кусками, которые могут, скажем, некоторое время валяться перед тем, как я их соберу в единое целое, но и тогда в них остаётся какая-то кривизна. Когда погружаешь палку в воду — она кажется сломанной. Но если её сломать, а потом сломанную погрузить в воду, то она будет казаться совершенно прямой. Вот здесь то же самое.

Опечатка или неудачи перевода

Ни Фрейд, ни Лаплас, который обходился без бога, тут особенно не нужны. Когда мы с корректором работали над вёрстками, кто-то из нас — он, или я сам — одну деталь проворонил. Речь идёт о двух вариантах хлебниковского короткого стихотворения *Отказ*.

В оригинале в обоих вариантах стоит глагол «слушать», а в напечатанном тексте в первом варианте — «слышать». Известно, что по-русски по звучанию и по смыслу «слушать» и «слышать» почти совпадают.

В результате у нас получается в одном случае правильный вариант, а во втором — описка. Лучше оно так или хуже, не знаю, тем более что здесь речь идёт о запахе — голосе цветов.

Как бы то ни было, я, наверное, бессознательно следовал указаниям Хлебникова:

«Вы помните, какую иногда свободу от данного мира дает опечатка. Такая опечатка, рожденная неосознанной волей наборщика, вдруг дает смысл целой вещи и есть один из видов соборного творчества [= монтаж], и поэтому может быть приветствуема как желанная помощь художнику.

Слово *цветы* позволяет построить *мветы*, сильное неожиданностью». СС VI, 172 / маленькие литеры *ц* и *м* близкие по форме/

У меня в переводе хлебниковских вещей никаких знаков препинания нет — это урок Аполлинера и еврейской традиции.

Во французской литературе в древние времена текст выглядел сплошным — без пробелов.

Между словами выступает *белое*, что при чтении делает возможной структурную передышку, без которой слушатель не сможет уловить самое главное в стихе, а именно — конец строки, ритм.

Когда смотришь на страницу Торы, нужно помнить, что когда Книга горит, именно *белое* надо спасать — оно жизненно важнее того *чёрного*, что заполнено буквами, потому что оно-то и позволяет снова и заново творить. Одним словом, творческий процесс опирается на пустоту.

Это значит, что я как переводчик двигаюсь в особом пространстве, которое я охотно назову Междуязычьем — наподобие Междуречья.

В этом пространстве действуют по крайней мере две языковые силы, образующие некое силовое поле. И нужно научиться переводить не так, чтобы в итоге получалась калька, а так, чтобы в конечном тексте оставался след этого напряжения. См. Беньямин *Задача переводчика.*

Резка языка

Если язык — тело, то из этого следует, что он состоит из мяса и костей (дух оставим в стороне, как Лаплас — бога).

Мясник-даоист отмечает наиболее трудные места, задерживает дыхание, пристально вглядывается и действует не спеша. Его нож режет только по промежуткам, по пустым местам.

Я стараюсь так и действовать, — следовательно, не я нахожу решение: сами языки его находят, конечно, с определённой долей успеха.

Иными словами, стих задаёт вопросы. Кому? Языку. Который то отвечает, то молчит.

Когда сеешь зерно, не знаешь, что получится: то ли дело закончится жизнью, то ли смертью, ведь слабые стихи умирают. Это не метафора!! Но сеять нужно, и *нужно сеять очи*, чтобы напечатанные слова ожили: такая возможность есть, ибо стихи как цветы — но не бессмертники: те увядают сразу.

Бессмертник не цветёт.

И ещё: те слова, которые сегодня нам кажутся трупами, — они когда-то были живыми, их произносило или писало живое существо; оживить их сегодня — значит воскресить в новом облике, и именно в этом нам помогает странная практика, которую мы именуем — пере-вод. В этом слове слышится какой-то всплеск, что-то водяное — это гибкость языков. Что для переводчика важно? На мой взгляд — любовь к языку и языковая интуиция.

Каждый язык как дом. И когда начинаешь читать и переводить, то как будто дом настежь открывается всеми окнами и дверьми. Один из самых древних текстов начинается словом *берешит*, и это первое слово — буквой б, то есть *бейт*, что значит: дом.

Писать-переводить — это опасное дело. В нем есть что-то от чумы Лукреции или Арто, — не магия, а процесс превращения одного слова в другое слово. Поэтому мне нужны какие-то ладанки или амулеты.

Какие?

Грамматика и лингвистика. Словари.

Литтре (фр. язык XIX-ого века), Греймас (старо-фр.), а также Блох и фон Вартбург (этимологический, где указана дата появления каждого слова).

Даль, Ушаков и Срезневский.

Поэзия обнажает костяк языка через крайние формы на грани аграмматизма, как у Хлебникова: *вы здесь, что делая?*

Как возникает смысл?

Что такое поэзия?

Минимальное определение: строка прогрессирует с новой строки, то есть каждое предложение характеризуется сечением, рубкой. Поэтому можно сказать, что поэт и переводчик суть даоистские мясники — рубят язык между костями, сухожилиями, там, где царит пустота, немеющее время, в которое нужно далеко зайти.

Я перевожу, как корова пережёвывает.

Стих внутри прозы и наоборот, и стираются ли границы?
Со стороны Стиха

Можно вставлять какой-то метр, например александрийский стих, в прозу, как, например, у Сартра в романе *Тошнота*:

Если вы не против, я останусь в чулках.

Si ça ne vous fait rien, je garderai mes bas

— Разве в прозе не следует старательно избегать александрийских стихов?

Ne doit-on pas, monsieur, éviter soigneusement les alexandrins dans la prose ? Но из-за этого «поэтического» (чулки не очень-то традиционный поэтический топос) вторжения вряд ли проза превратится в поэзию.

Опять-таки вопрос: цо е поэзие?

В 1933-м году Роман Осипович Якобсон в Праге пытался определить (на чешском), что такое поэзия. Заключение: характеристика поэзии — её поэтичность, что сильно напоминает мольеровский (*Мнимый больной*) виртус снотворус опиума (то есть опий усыпляет, потому что в нём есть усыпительная сила — virtus dormitiva).

Со стороны Романа

Проза-роман или поэзия-стих?

Просто напомню финал *Улисса* Джеймса Джойса, полностью изданного в Париже 2 февраля 1922 года, когда Хлебников ещё был жив.

…so he could feel my breasts all perfume /yes/ and his heart was going like mad and /yes/ I said /yes I will/ Yes.

…pour qu'il sente mes seins leur parfum /oui/ et son cœur battait comme un fou et /oui/ j'ai dit /oui je veux bien/ Oui. /

с поправками Валери Ларбо и самого Джойса!

…так что он почувствовал мои груди их аромат /да/ и сердце у него колотилось безумно и /да/ я сказала /да я хочу/ Да.

Повтор частицы *да* заменяет знаки препинания, дробит текст и ускоряет ритм, выступая как некий эквивалент рифмы, но из этого не вытекает, что мы имеем дело со стихом и что концовка «поэтична», хотя здесь собраны все элементы тривиального сюжетного хода — первый поцелуй, предложение, согласие.

Новое

Трудно определить и перевести французское слово moderne. Имеем ли мы дело с «Новыми временами» Чаплина? С современностью?

А Мандельштам возражает: «Нет, никогда, ничей я не был современник». Притом новые времена в Европе stricto sensu начинаются с Галилея. А если брать область словесности, то можно сказать, что уже такие писатели, как Рабле, вполне вписываются в новейшее время, в так называемую *современность*. Это была идея Тынянова, которую он развивал в *Архаистах и новаторах*. В конце XIX века Малларме определяет новейшее поэтическое время как «кризис стиха». Не уверен, что этот кризис не продолжается и по сей день.

Qu'est-ce pour nous, mon cœur,/ que les nappes de sang
Et de braise, et mille / meurtres, et les longs cris
De rage, sanglots de / tout enfer renversant Toutordre ; et l'Aquilon encor sur les débris ;

Ce n'est rien:/ j'y suis ; j'y suis toujours.
О сердце, что для нас вся эта пелена /sic, я бы — лужи крови/
Из крови и огня, убийства, крики, стон
Рев бешенства и взбаламученный до дна /здесь абсолютно не то/
Ад, опрокинувший порядок и закон?
….
Нет ничего! Я здесь. Как прежде здесь.

Я бы предложил в качестве подстрочника, то есть первого недоработанного варианта:
Что для нас, сердце моё, лужи крови
И горящих углей, и тысяча убийств, и протяжные крики
Бешенства, рыдания всякого ада опрокидывающего
Любой порядок; и на обломках Аквилон опять; /точка с запятой!!!/

Важное: у Рембо не вопросительная фраза (что ожидается при беглом чтении), а утвердительная — то есть совсем другой смысл!!!

Мощное, яростное его стихотворение насквозь «политико-поэтическое», ведь Парижская Коммуна пыталась ломать госмашину и дело кончилось поражением, и вот я, Рембо, ломаю стих Александра, я тоже потерпел поражение.

Концовка стихотворения:

Ce n'est rien ! j'y suis ! j'y suis toujours / без точки!!! значит, действие бесконечное…

j'y suis ! j'y suis toujours = 6 слогов = половина 12 (12 — в александрийском стихе). Что это значит?

Это ничего /пустяк/! *я в нём! я в нём всегда* (дословный перевод). В нём = в проклятом капиталистическом обществе и в проклятом алекстихе!!!

А по-русски в переводе звучит неточно и слабо:

Нет ничего (sic)! *Я здесь*. (sic + это резкое утверждение: нужно ставить восклицательный знак) *Как прежде здесь*.

Стихотворение изобилует нарушениями классического стиха, см. строки 2 и 3, а русский перевод — очередной шестистопный ямб, что не даёт ни малейшего представления о сокрушительной работе Рембо. В одном из переводов первый стих достигает вершины — переводчик просто в словаре, наверное, брал первое значение слова «напп», и у него получается:

Что значит для нас эта скатерть в крови [убрус?]

Тогда как здесь, очевидно, nappes de sang по аналогии с nappes d'eau, то есть водяное зеркало, которое образуется после водопада.

Идеологическая связь Рембо с Парижской Коммуной известна.

Какая цель у Коммуны?

Говоря словами Маркса в письме Кугельману от 12 апреля 1871: сломать военно-бюрократическую машину, сломать государственную машину (*brechen Staatmachinerie,* и в том же духе: *die Zertümmerung der Staatsmachinerie*).

Какая цель у Рембо?

Сломать стихотворную машину, а именно — господствующий александрийский стих.

То есть, с одной стороны — материальная смена (*Stoffwechsel*), а с другой — формальная (*Formwechsel*).

Можно подумать, что здесь мы имеем дело с неким неевклидовым пространством и что параллели пересекаются.

Превращения стиха в так называемую «прозу»

Классическая традиция строго отделяет прозу от поэзии. Это древнее ограничение: Аристотель, Цицерон, Квинтилиан, а среди французов самый известный — Вожла со своими *Заметками о французском языке* (1647).

Сегодня границы стёрлись.

У Эдгара По есть известное стихотворение *Улялюм*. Малларме предложил стихотворный перевод, затем передумал и дал окончательный вариант в прозе. Он старается как можно точнее воспроизвести синтаксис оригинала, в особенности повторы, и тем самым уже во французском языке появляются лёгкие отклонения от нормы. Ответ его не диалектический, он не снимает противоречия оригинального стиха, а как будто сохраняет отблески вопроса.

Общее понятие: сумма значений смысла не даст! По Хлебникову: доумец — умец — заумец = Зангези-*Главздрасмысел*

Ум да умец, да третий дубец, т. е. *поучить да посечь, так поумнеет*

Как подойти к Плоскости мысли в сверхповести *Зангези*, начинающейся с колокола ума?

Просто найти more geometrico французское слово, по краткости своей соответствующее русскому «ум». Притом чтобы сохранилось что-то от звучания и смысла. Я долго искал, хотя уравнение довольно легко решается. Выбор простой: то ли Ом (человек), то ли Ам (душа). Выбираю душу, и тогда можно склонять по-хлебниковски: Моам, Гоам…

Некоторые стихи долго крутятся в голове.

Кулака не боюсь небесной чеки…

Есть такая вещь под названием «Ангелы». Она написана, правда, не полностью, словами-чемоданами. А поскольку точные значения слов не зафиксированы, не так трудно найти подходящие формулы.

И вот когда я занимался этими ангелами, стих этот про «небесную чеку» просветлился. Разумен небес неодол и синего лада убава и песни *небесных малют.* Небесная чека (у В. Х. всегда с маленькой буквы) равна небесным малютам.

Иногда получается не то: то ли я-переводчик просто неправильно читал, то ли данного оборота не понял, и т. п. — тогда переводишь противно смыслу или выбираешь не совсем точное слово, и неточный перевод распространяется…

Le **ferlin** d'or de mon avenir

Cendrars *Prose du transsibérien*

Грядущее зажато в кулаке **монеткой** золотой

Сандрар *Проза транссибирского экспресса*

Редкое средневековое французское слово (ферлэн) встречается только в одном словаре (*Le Trésor de la langue française*, *Сокровище фр. языка*) и сегодня абсолютно непонятно.

Следовательно, лучше было бы перевести редким словом типа *гривна кун.*

Закончу хлебниковской загадочной цепью, загадочной с точки зрения её перевода. Лишь три вполне понятных русских слова, которые я ещё не пытался перевести:

доумец — умец — заумец (= Зангези-*Главздрасмысел*)

В моих ушах ещё шумят какие-то обломки стихов или прозы, но…

Гул затих

Я вышел

Хлебникова с Малларме переводить — не поле перейти

Миньо, Иван Бернар (Mignot, Yvan Bernard) — поэт, переводчик. В основном занимается поэтическим переводом, перевел многие произведения Д. Хармса, В. Хлебникова, а также Н. Клюева, О. Мандельштама, О. Сулейменова, В. Сосноры. В 1983 перевёл роман Чингиза Гусейнова «Мохамед, Махмед, Мамаш». Иногда пишет стихи на русском языке.

Белла Мусаева (Азербайджан)

Русская поэзия Серебряного века на азербайджанском языке

Азербайджанско-русские литературные взаимосвязи, органической частью которых является художественный перевод, имеют глубокие корни. В новых исторических условиях, когда республика обрела независимость, никакие политические события, никакие негативные, деструктивные тенденции не смогли поколебать интерес и любовь к русской литературе. Знаком времени стало внимание переводчиков к так называемой «альтернативной» литературе, долгие годы находившейся под идеологическим запретом. Это коснулось прежде всего литературы Серебряного века, подарившего миру интереснейших поэтов, творчество которых характеризуется поиском нового содержания, новых приемов, новой формы. Большой интерес азербайджанских переводчиков к поэзии Серебряного века объяснялся как ее высокой художественной и эстетической ценностью, так и близостью поэтов к Востоку, в частности, к Азербайджану. Достаточно вспомнить, что В. Хлебников, В. Иванов некоторое время проживали в Баку, а В. Иванов был еще и профессором Бакинского университета. В последние годы в Азербайджане были выпущены книги «Тайны Серебряного века» (пер. К. Абдулла), «У дверей рая» (поэзия А. Ахматовой в переводе Ч. Алиоглу), переведены отдельные стихотворения М. Цветаевой, О. Мандельштама, В. Брюсова, В. Хлебникова.

Как известно, многих русских поэтов Серебряного века вдохновляла великая Античность. В 2001 году в Баку в изящном оформлении выходит книга «Тайны Серебряного века», где в переводе Кямала Абдуллы были представлены избранные переводы стихотворений русских поэтов Н. Гумилёва, К. Бальмонта, А. Ахматовой, М. Кузмина, О. Мандельштама и В. Брюсова; в этих произведениях встречаются античные имена, античные образы, античные ассоциации. И это неслучайно. Кямалу Абдулле — поэту, драматургу, прозаику, который привнес в азербайджанскую литературу новые художественные открытия — близки творческие искания поэтов Серебряного века, и в то же время он как академик и ученый-филолог проявляет большой интерес к античной литературе и культуре. Как в своей прозе, так и в научных исследованиях он не раз обращался к античным сюжетам и образам. Его перу принадлежат рассказы, где дается авторская трактовка некоторых античных сюжетов. Интерес представляет и предпринятая им попытка сопоставления героев тюркского эпоса «Деде Горгуд» с героями «Одиссеи» и «Илиады». Своеобразие и привлекательная сторона книги «Тайны Серебряного века» прежде всего в том, что она двуязычна, т. е. предисловие, сведения об авторах представлены на русском и азербайджанском языках, а наряду с переводами даны и оригиналы стихотворений. Такое решение структуры книги, с одной стороны, дает возможность азербайджаноязычному читателю познакомиться с шедеврами выдающихся поэтов Серебряного века, а с другой, позволяет сравнить перевод с оригиналом — что может стать хорошим учебным материалом для молодых переводчиков. В рамках настоящей статьи хотелось бы остановиться на анализе перевода стихотворения Н. Гумилёва «Воин Агамемнона», в котором отразились наиболее характерные для творчества К. Абдуллы-переводчика особенности.

Прежде всего, надо отметить, что К. Абдулла меняет ритмику стиха, что представляется весьма обоснованным. Так, если у Гумилёва стихотворение написано амфибрахием, количество слогов в чётных строках 7, а в нечётных 10, т. е. метрический рисунок строк 10–7–10–7, то у К. Абдуллы все строки имеют одинаковое количество ударных слогов, что делает стихотворение более близким для слуха азербайджаноязычного читателя, так как такое построение характерно для одного из традиционных для азербайджанского стихосложения размеров — хеджа (heca vəzni).

Как известно, в стихотворении «Воин Агамемнона» отразились монархические взгляды поэта, которым он был привержен до конца своей жизни. Стихотворение представляет собой плач воина по поводу гибели предводителя, царя Агамемнона.

Смутную душу мою тяготит
Странный и страшный вопрос:
Можно ли жить, если умер Атрид,
Умер на ложе из роз?

Mənim narahat ürəyim əsər,
Hər şey qorxulu və qəribədir.
Qalıb yaşamaq olarmı əgər
Zərli yataqda ölübsə Atrid

В этой начальной строфе, задающей тон всему стихотворению, К. Абдулле удалось сохранить тональность и эмоциональную насыщенность гумилёвского произведения, достаточно точно и тонко воспроизвести страдание и отчаяние лирического героя. Обратный перевод выглядит примерно так: «Мое беспокойное сердце дрожит, всё вокруг страшно и странно. Можно ли жить, если умер Атрид на золотом ложе?». Но, как нам кажется, здесь упущен один нюанс. Известно, что Агамемнон был умерщвлён женой Клитемнестрой, и именно на это намекает поэт, уточняя — «умер на ложе из роз», ибо ложе из роз издревле считалось символом любви. К глубокой, искренней скорби воина по поводу смерти вождя примешивается и чувство страха, его тяготит догадка о предательстве. В переводе же zərli yataq — золотое ложе — указывает только лишь на роскошь и могущество царя.

Лишившись царя, лирический герой утратил то связующее звено с миром, которым был Агамемнон. Со смертью царя в мире не осталось даже слова, которым герой мог бы назвать себя и потому отличить себя от окружающих вещей.

Что я? Обломок старинных обид,
Дротик, упавший в траву.
Умер водитель народов, Атрид,
Я же, ничтожный, живу.

Mən nəyəm — qədim küsü zərrəsi…
Güllükdə döyüş baltası oldum.
O ulu rəhbər Atrid öləsi,
Mən ləyaqətsiz qalası oldum

Обратный перевод: «Что я? Кусок старинной ссоры, дротик в цветнике. Предводителю народов Атриду суждено умереть, а мне, ничтожному, жить». Как можно заметить, неподдельное горе, страдания воина, его любовь к вождю, восхищение как внутренней силой и мощью, так и внешней красотой, эмоционально и убедительно запечатленные автором, нашли достаточно адекватное отражение в азербайджанском переводе.

Однако в 3-й строфе, где Гумилёв устами воина прославляет «несказанную мощь» и красоту Агамемнона, К. Абдулла добавляет слова «əsəb», «gərilmiş» (нерв, напряженный), которых нет в оригинале и которые несколько искажают мысль автора.

В мышцах жила несказанная мощь,

Gərilmiş əsəb, əzələydi o,

Обратный перевод: «он был как напряжённый нерв, мышца», но ведь напряжённая мышца, нерв — это скорее показатель психического состояния и ещё не показатель мощи. Однако эти мелкие недочёты ни в коей мере не снижают художественную ценность переводов К. Абдуллы.

В феврале 2011 года в Баку увидела свет книга лауреата Нобелевской премии, видного представителя поэзии Серебряного века Бориса Пастернака «Когда чувства диктуют строки…» («Misranın sahibi hisslər olanda») на азербайджанском языке, которая была выпущена к юбилею великого поэта. В своём выступлении на презентации книги в Союзе писателей Азербайджана редактор книги, поэт-переводчик Салим Бабуллаоглу сказал: «По предначертанию Господа, по воле истории на протяжении многих десятилетий мы с Россией находились, жили в одной политической географии. Быть может, в разных отрезках времени отношения между нашими странами разными людьми оценивались по-разному, неодинаково. Но и наши культурные отношения, и процесс взаимного обогащения ни у кого и никогда не вызывали сомнения. Произведения наших национальных литератур всегда взаимно переводились и вызывали большой интерес. Относительно недавно в переводе нашего крупного поэта Чингиза Алиоглу были изданы сборники стихотворений Анны Ахматовой и Марины Цветаевой. Были изданы стихи Сергея Есенина в виртуозном переводе нашего большого поэта Рамиза Ровшана. Высоцкого переводил Годжа Халид. С переводами выдающегося русского поэта Бориса Пастернака дело обстояло несколько иначе. И я не знаю, в чем причина. Можно, конечно, искать причину в его поэтике и так далее, но лучше назовем это просто судьбой».

В книгу «Misranın sahibi hisslər olanda» наряду с переводами шестнадцати стихотворений Пастернака вошло стихотворение «Зимняя ночь», которое по праву можно назвать жемчужиной поэзии Серебряного века. Примечательно, что названное стихотворение привлекло внимание шести (!) переводчиков (в книге оно представлено двумя переводами: Анара Рзаева и Селима Бабуллаоглу) при том, что Б. Пастернак, как и было отмечено С. Бабуллаоглу, был одним из самых редко переводимых поэтов в Азербайджане.

Рассмотрим три перевода стихотворения «Зимняя ночь», которые вызвали интерес как у читателей, так и у профессиональных переводчиков, и инициировали горячую дискуссию в прессе и интернет-пространстве. В спор вступили и сами переводчики (С. Бабуллаоглу, М. Гараев).

Как известно, «Зимняя ночь» входит в цикл стихов, якобы написанных героем романа «Доктор Живого» и составляющих последнюю часть произведения. Стихотворение,

так же, как и роман, построено на противопоставлении, антитезе. Свече как символу страсти, жизни, несущей тепло и любовь, противопоставлены вьюга, метель, снег — символы холода, пустоты, смерти. Стихотворение написано четырёхстопным ямбом, вторая и четвёртая строки каждой строфы укорочены, в первой и третьей строке — мужская рифма, во второй и четвёртой — женская. Оно имеет кольцевую композицию: первая и последняя строфы близки по структуре и содержанию. Эти приёмы, придающие стихотворению особую эмоциональность и выразительность, в то же время оказываются трудной задачей для переводчика, которому в идеале необходимо донести до читателя и мелодию стиха, и основную идею его, и те неуловимые ощущения, настроения, которые рождаются между строк.

Как пытаются приблизиться к этому идеалу переводчики? Сравним первую строфу стихотворения в трех переводах. Читая Анара, почти физически ощущаешь размах снежной бури: кажется, что вихрь, метель охватили весь мир, т. е. здесь перевод максимально приближается к оригиналу. В поисках средств для адекватной передачи смысла стихотворения, его волнующей интонации Анар ломает метрику стихотворения Пастернака, вводит слова, отсутствующие в оригинале, и этим делает чувства поэта более близкими и понятными читателю, воссоздаёт тревожную обстановку холодной зимней ночи. Последние строки у Пастернака контрастны первым, что усиливается повтором: *Свеча горела на столе. Свеча горела*. Перевод Анара и здесь представляется успешным, хотя на передний план у него выходит не «*свеча*», как у Пастернака, а глагол «*горела*». Надо отметить, что это явление наблюдается у всех трёх переводчиков, что нисколько не нарушает авторскую мысль, ведь, как писал народный поэт Азербайджана Б. Вагабзаде, «жизнь свечи — в горении». М. Гараев также нарушает ритмическую структуру оригинала, слишком удлиняя первую и третью строки, но, в отличие от перевода Анара, такая реконструкция ритмики стихотворения искажает его мелодику, делая её неоправданно резкой. Кроме того, в переводе Гараева при отдельных удачных поэтических находках заметно сказывается влияние первого переводчика. Так, некоторые строки, слова, образы тождественны анаровским. С. Бабуллаоглу представил два варианта перевода. Первый — с точным сохранением метрики пастернаковского стиха (8–5–8–5), второй — с его нарушением, т. е. здесь, в отличие от оригинала, каждая строфа представлена двустишиями (14–13). Буквальное следование форме стиха оборачивается для автора неудачными рифмовками, а главное — некоторыми смысловыми искажениями (хотя сам он во всех интервью и статьях упорно ратует за точное следование оригиналу). За исключением первой строфы, которая в обоих вариантах никак не отражает буйство стихии, мастерски переданное Пастернаком, второй вариант нам представляется более удачным.

Наиболее трудными для переводчиков с точки зрения верности воссоздания авторской мысли, передачи нюансов настроения, создания лирической атмосферы нежности, любви оказались 4 и 5 строфы, где нет описания чувств, где герои — Он и Она — невидимы глазу, а их чувства переданы через детали: игру теней на потолке, стук башмачков, капли воска, подобные слезе и т. п. Надо признать, что никому из переводчиков не удалось передать пастернаковское настроение. Исключение отчасти составляет лишь второй вариант перевода Бабуллаоглу. Хотя этот вариант, в отличие от первого, характеризуется нарушением метрики пастернаковского стиха: четверостишия с размером 8–5–8–5 заменено двустишиями 14–3, но здесь тонкость чувств по сравнению с другими переводами передана наиболее тонко.

Анализ переводов Анара, М. Гараева, С. Бабуллаоглу и К. Абдуллы подводит к выводу, что буквальное следование оригиналу как в тексте, так и в ритмике и стиле, так рьяно отстаиваемые С. Бабуллаоглу, не всегда приводят к желаемому результату (хотя это и есть идеал). Стремление сохранить дух оригинала может потребовать от переводчика в том числе и вмешательства в поэтическую ткань переводимого произведения. И ещё: каждый из переводчиков стремился сделать шедевры русской поэзии достоянием азербайджанского читателя и внёс тем самым значимый вклад в реализацию важнейшей функции литературы как моста между народами.

Источники:

1. Misranın sahibi hisslər olanda. Bakı, Mütərcim, 2011.

2. О. Буланова. Стихи Пастернака на азербайджанском языке Эхо. — 2011. — 12 февраля. — С. 12.

Мусаева, Белла (Musayeva, Bella Sirac Qizi) — доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы Бакинского славянского университета. Автор двух монографий, более ста научных статей по проблемам русской и азербайджанской литературы, перевода с азербайджанского на русский и с русского на азербайджанский, 12 методических разработок. В 2007–2016 гг. работала Директором Центра азербайджанского языка и культуры при Московском государственном лингвистическом университете, преподавала азербайджанский язык на переводческом факультете. Под ее руководством защищены 9 кандидатских диссертаций, 5 дипломных работ, связанных с переводом произведений азербайджанских писателей на русский язык, выпущен сборник «Первые пробы пера», составленный из переводов произведений известных азербайджанских писателей — Камала Абдуллы, Эльчина, — выполненных студентами МГЛУ.

Уго Новотный (Аргентина)

Эмоциональная температура и дыхание оригинала в переводах прозы

Идея литературного перевода как средства культурной дипломатии подразумевает, на мой взгляд, эффективное общение между культурами, развитие и укрепление взаимопонимания между людьми разных национальностей; это как инструмент для понимания мировоззрения, поведения, менталитета «другого, не своего» и для конструктивного взаимодействия с ним. На данном пути в наше время мы сталкиваемся с множеством нетривиальных вызовов.

С одной стороны, нам, переводчикам, необходимо умение представить себя «в коже» другого человека и посмотреть на мир глазами представителя другой культуры; а ещё конкретнее — поставить себя на место как автора произведения, которое мы готовимся переводить, так и представителя аудитории, для которой оно было предназначено. Только таким образом, думаю, можно ощутить, по словам американской писательницы и переводчицы с французского Лидии Дэвис, эмоциональную «температуру» рассказа и ритм «дыхания» оригинала; а затем, соответственно, донести все это до ума и сердца читателей, говорящих на твоем языке.

Дело не только в том, что переводить нужно не слова, а смыслы, не фразы, а образы, метафоры, чувства. Мы также говорим о важности атмосферы, в которой развиваются действия, и о важности общего эмоционального фона, настроения, в котором пребывал писатель во время творческого процесса. А это вопрос «пейзажа формирования» автора.

Ортега-и-Гассет говорил о «духе времени»; в произведении «Вокруг Галилео» он написал: «*Дух времени, идеи эпохи, по существу и в подавляющем большинстве живут во мне, стали моими. Человек с малых лет впитывает убеждения своего времени, иначе говоря, включён в общеобязательный мир*». А в связи с темой поколения испанский философ говорил: «*Вариации жизненной чувствительности, которые являются решающими в истории, представлены в форме поколения*».

Для примера мы можем мысленно сравнить революционное «поколение французского мая 1968 года» с так называемыми «millenials» или «сетевым» поколением родившихся после 1981 года, для которых характерна глубокая вовлечённость в цифровые технологии и интернет. Не будем говорить о тех, кто родился после 2000 года со смартфоном в руках. Конечно же, каждая личность имеет возможность выбора: подчиняться или восстать против условий, установленных социальной системой и самой жизнью. Однако влияние на субъект «духа времени», особой «чувствительности» его поколения нельзя недооценивать.

По определению аргентинского мыслителя и писателя Сило (Марио Родригеса), «пейзажем формирования» можно назвать «набор записей, который образует основание жизни, на котором откладываются — слой за слоем — привычки и основные особенности личности. Формирование этого пейзажа начинается с рождения. Основные структурированные записи затрагивают не только систему воспоминаний, но также и эмоциональные тоны, характерную форму мышления, типичную манеру поведения и, наконец, способ

познания мира и действия в нём ‹…› Этот пейзаж также есть главный эмоциональный фон и *„чувствительность“ эпохи, отличающейся от настоящего»*. (*Сило*. Записи по психологии. М.: КИ «Весна», 2012. С. 127–128).

Итак, каждое поколение является носителем определённого характерного для него эмоционального фона, «чувствительности» эпохи, а для взаимопонимания между разными поколениями необходимо не только как следует понять это, но и научиться поставить себя на место другого и посмотреть на мир его глазами.

Возьмём для примера советского учёного и автора научно-фантастических произведений Ивана Ефремова (1908–1972).

По словам самого писателя, мысль о космосе и межгалактических путешествиях привлекла его задолго до вывода на орбиту Земли первого искусственного спутника в 1957 году. В тот же год впервые была опубликована «Туманность Андромеды». Знакомство с несколькими десятками зарубежных фантастических романов (преимущественно американских), где описывалась гибель человечества и космические войны межпланетных цивилизаций, вызвало у Ефремова желание предложить свою, гуманистическую концепцию освоения Космоса.

По свидетельствам литературоведов, роман британского писателя-фантаста Эдмонда Гамильтона «Звёздные короли», написанный в 1949 году, был одним из произведений, которые побудили И. А. Ефремова вступить в эту полемику и написать «Туманность Андромеды». Приключенческий роман Гамильтона, пусть и посвященный теме освоения космоса, основан был во многом на событиях недавней Второй мировой войны. В «Звёздных королях» дело происходит в далёком будущем, отстоящем от современности на 200.000 лет. Маленькое, но очень агрессивное государство с похожим на Адольфа Гитлера лидером проводит кампанию по захвату всей Галактики и дележу её с трусливыми «союзниками»; противостоит этому огромное королевство с длинной историей и мощным оружием, способным уничтожить всё, даже само пространство. Ефремов решил написать своё видение будущего, где, в отличие от романа Гамильтона, не было бы места королевствам, войнам и прочим пережиткам того времени. Таким образом и возникла у него идея «Великого Кольца» космических цивилизаций.

Почему для Ефремова был так важен этот образ? Давайте рассмотрим некоторые моменты биографии писателя.

Иван Антонович Ефремов в четыре года научился читать, в шесть познакомился с творчеством Жюля Верна и полюбил книги о землепроходцах, мореплавателях и учёных. В 12 лет, в Гражданскую войну, он прибился к частям Красной армии и дошёл до Перекопа, пережил бомбардировку Очакова, где был контужен. В 13 лет, демобилизовавшись, уехал в Петроград с твёрдым намерением учиться и, благодаря бескорыстной помощи учителей, окончил экстерном школу за два с половиной года. Учёбу пришлось совмещать с работой: грузчиком, пильщиком дров, шофёром, а в 15 лет Иван нанялся матросом на парусно-моторное судно на Охотском море.

Отсюда то глубокое уважение, которое Ефремов испытывал по отношению к активным, разносторонним, «ненасытным в подвиге и знании», необычным и в то же время сострадательным людям. Именно эти качества обычно присущи человеку будущего в его романах. На мой взгляд, независимо от социальных и религиозных убеждений, принятых в том или ином обществе, именно такие качества сегодня находят отклик и сочувствие в душах многих молодых людей, по крайней мере, на Западе и, в частности, в Латинской Америке.

Затем Ефремов начал изучать палеонтологию. В 19 лет он совершил первое открытие, в 27 лет экстерном окончил Горный институт в Ленинграде и тогда же стал кандидатом наук, а в 33 года доктором биологических наук. Он основал тафономию — науку о закономерности образования местонахождений ископаемых остатков — и прошёл в составе археологических экспедиций огромные просторы Евразии от бассейна Северной Двины до Монголии. Есть версия, что именно в пустыне Гоби родился замысел создать произведение о космическом будущем, о Великом Кольце миров Вселенной, о всесторонне и гуманистически развитых людях, подлинных человеческих отношениях и планете, превращённой её жителями в цветущий сад.

Подведу итог вышесказанному. Согласно моему опыту, если цель перевода произведения автора советского времени (которое исторически ассоциируется с попыткой построить новое общество, потерпевшей, согласно общепринятому в мире мнению, поражение) — заинтересовать не столько сторонников коммунистической идеологии или ностальгирующих по ней престарелых людей, сколько представителей молодых, рождённых уже после распада СССР поколений, то тут требуется особый подход.

Думаю, переводить произведения того времени современным «неполитизированным» языком, не искажая суть оригинала и сохраняя в переводе «температуру», ритм «дыхания» и заложенные в тексте ценности, можно только углубившись в биографию автора, поняв, как формировалась его личность, уловив характерный для него эмоциональный фон. Только тогда удастся донести до нынешней молодой аудитории творение этого разума, этой ментальности, этой личности.

Уверен, такой подход будет полезен всегда, когда переводятся произведения несовременных авторов с их своеобразным «духом времени», — ведь он помогает духовно сблизить и даже объединить представителей отдалённых друг от друга культур и поколений.

Новотный, Уго Омар (Novotny, Hugo Omar) — переводчик, писатель. Основатель Ассоциации гуманистического образования (Аргентина). Основатель Центра гуманистических исследований (Россия). Переводчик литературных произведений с испанского на русский язык («Послание Сило», «Записи по психологии», «Гуманизировать жизнь на Земле», «К вопросу о мышлении»). Соавтор учебника «Русская грамматика для продвинутых», на испанском языке (Аргентина) и на португальском (Бразилия), опубликованного при поддержке фонда «Русский мир» (2008–2011). Переводчик литературных произведений российских авторов на испанский язык. Среди них: «Тибетская медицина» С. Николаева; «Туманность Андромеды» И. Ефремова; «Нелинейное будущее» А. Назаретяна (Аргентина, 2012–2015). Автор книг «Вдохновенное сознание в философии, мистицизме, искусстве и науке», «Опыты на пороге сознания», «Свет и время», монографий и статей. Член Мирового форума «Диалог цивилизаций». Родился и проживает в Аргентине.

Пан Кеён (Корея)

Вопросы перевода ключевых слов в произведении Л. Н. Толстого «О жизни» на корейский язык

Общество отнеслось с непониманием к произведению Л. Н. Толстого «О жизни». Связано это было с тем, что эпоха индустриализации и прогресса, пронизанная ожиданиями и страхами, в произведении этом не получала ни одобрения, ни прямого осуждения.

Для примера обратимся к значению слова «жизнь». Русское слово «жизнь» на корейский язык можно перевести как «삶 (жизнь), 생명 (жизнь), 생존 (существование), 생활(быт), 일생 (вся жизнь)». В отличие от слов 삶 и 생명, которые связаны с внутренним состоянием человека, слова 생존, 생활 и 일생 в основном содержат в себе значение жизненного пути. Толстой не рассматривал жизнь только с религиозной точки зрения, также не пытался он толковать ее как физический процесс или особенный феномен. Для него жизнь означала гармонию и единение внутреннего мира человека и природы. Поэтому при переводе русского слова «жизнь» в зависимости от контекста необходимо использовать разные корейские слова.

Перевод «О жизни» был выполнен в соответствии с тенденциями того времени, и в данной работе рассматриваются вопросы, связанные с неточностями передачи духовной системы писателя, который в философских произведениях опередил свою эпоху. После повторного анализа терминов и выражений, встречающихся в сочинении Л. Н. Толстого «О жизни», были обозначены спорные вопросы, возникающие при переводе с русского на корейский язык, среди которых:

1) Толстовские понятия и значения, которыми он их наделял, не совпадают с общепринятой терминологией того времени; эти различия следует выделить и объяснить.

2) Следует найти возможные переводческие решения, которые помогут повысить точность перевода.

Введение

Философия писателя была наполнена гуманизмом, и поэтому приходится задуматься о том, как при переводе на корейский подобрать разные эквиваленты для слова «человек». Например, английский консерватор Эдмунд Бёрк говорил: «Я не знаю ничего о правах человека. Я знаю только о правах англичан»[1]. В этом случае использованное им выражение «права человека» нельзя перевести просто как Human rights. Ответственный переводчик переведет выражение Бёрка «права человека» как «Human Rights of Englishmen» или Englishmen's Rights. И любые бёрковские упоминания прав человека переводчик будет переводить не дословно, а задумываться над каждым отдельным случаем.

В таком же контексте можно рассмотреть слова «жизнь» и «человек» у Толстого. Для Толстого человек — это существо, обладающее универсальными физическими и психологическими качествами. С другой стороны, слово «человек», бытуя в бесчисленном

[1] Chesterton, G. K. (1910), *What's wrong with the world,* London, UK: Cassell and Company, p. 258.

множестве значений, приобретает характерные особенности.[2] Точно так же Эдмунд Бёрк, Чарльз Дарвин или Арнольд Тойнби неосознанно наделяют всех людей универсальными правами человека, а англичан — особенными правами.

Большинство переводчиков сочинения Толстого «О жизни» не смогли правильно передать его философию, которая опередила духовную культуру той эпохи. Для того, чтобы перевести слова Толстого «человек» и «жизнь», объединив[3] при этом заложенные в обоих универсальность (Universality) и особенность (Particularity), необходимо понимать, в чем состоит различие. В данной работе были изучены понятия «жизнь» и «человек», использовавшиеся Толстым в сочинении «О жизни», затем были рассмотрены примеры и предложен возможный перевод, который бы соответствовал философии Толстого.

Вариативность при переводе слова «человек»

…с *древнейших времен разум человека был направлен на познание такого блага человека, которое не уничтожалось бы борьбой существ между собою, страданиями и смертью.* «인간의 이성은 사람 사이의 상호경쟁과, 고통과 죽음을 통해서도 파괴되지 않는 행복을 탐구하는데 집중해 왔다.» *(ГЛАВА 2)*

И вдруг в человеке это высшее свойство его природы производит в нем такое мучительное состояние, что часто, — все чаще и чаще в последнее время, — человек разрубает гордиев узел своей жизни, убивает себя, только бы избавиться от доведенного в наше время до последней степени напряжения мучительного внутреннего противоречия, производимого разумным сознанием.

«인간의 본성 가운데 최고의 능력인 이성은 사람의 마음을 너무나도 큰 고통으로 몰고 간다.» *(ГЛАВА 6)*

Несмотря на использование одного и того же слова «человек» (인간), в переводе на корейский необходимо использовать два выражения: человек-(인간) как (Human race) и человек-(사람) как (Man, Everyman). Человек-(인간) — универсальное понятие, этот «человек» обладает разумом, в то время как человек-(사람) обладает особенными человеческими чертами, такими как стремление вступать в соревнование, поиск счастья и умение страдать. Первое значение можно перевести как человек-(인간) (Human race, Man), а второе значение — как человек-(사람) (single man, they, we).

1. И вот ложное учение, подставив под понятие всей жизни человека, известной ему в его сознании, видимую часть ее — животное существование,…

«이런 그릇된 학설은 의식할 수 있고 볼 수 있는 동물적 존재로서 인간의 생명개념을 규정한 채, 사람을 눈으로 보이는 동물적 존재로서 연구하였다.»(ГЛАВА 4)

2. И потому, сколько бы ни изучали люди того, как существовали люди, как животные, они никогда не узнают о существовании человека ничего такого, чего само собой не происходило бы в людях и без этого знания;

«사람이 동물로서 어떻게 생존해 왔는지 아무리 연구한 들, 인간에 관해선 이런 지식 없이도 저절로 일어나는 일 이외에는 결코 알 수가 없다.» *(ГЛАВА 11)*

[2] Данный вопрос был ключевым в истории философии Запада, начиная с Платона. Russell, B. (1912). 'On the Relation of Universals and Particulars', http://www.hist-analytic.com/Russelluniversals.pdf

[3] Manstead A. & Fischer. A. H.(2002), 'Beyond the universality-specificity dichotomy', *Cognition and Emotion*, 2002, 16 (1), pp. 1–9.

В этих примерах перевода человек-(인간) наделен универсальным смыслом, а человек-(사람) как человек (인간) может сам изучать или быть объектом изучения, то есть он особенный.

Вариативность при переводе слова «жизнь»

В универсальном смысле жизнь (인생) переводится как жизнь (인생), но человеческая жизнь в специфическом контексте может быть переведена как «жизнь людей» (인간의 삶) или «жизнь человека» (사람의 삶).

1. раздвоение сознания происходит от смешения жизни животного с жизнью человеческой
2. «의식 분열은 사람의 삶 (인생 Жизнь) 을 동물의 삶과 혼동하는 데서 비롯된다.» (ГЛАВА 7)
3. и потому, чтобы лучше понять человека, будем рассматривать его жизнь сперва в более простых проявлениях, подобных тем, которые мы видим в лишенных этой психической деятельности животных и растениях.

«인간을 보다 잘 이해하려면 동식물을 연구할 때와 같이 심리적 활동을 제외하고 사람의 삶을 먼저 보다 단순하게 살펴야 한다.» (ГЛАВА 11)

В данном случае слово «жизнь» (인생) переводится как слово «человек» (사람) и берет начало из особенных отношений с животным миром. Русское слово жизнь (Life) в философии универсальности и особенности Толстого может быть переведено как жизнь 삶 (living), существование생존 (survival), жизненная сила생명 (vitality) и жизнь생활 (life), в зависимости от конкретного значения слова «жизнь» (인생).

Пан Кеён (방교영) — филолог-славист, переводчик. Родилась в 1967 в Корее. Доктор филологических наук, ординарный профессор славистики (переводоведения, русского языка и литературы) университета иностранных языков Ханкук (HUFS), Республика Корея. С 2013 по 2015 гг. директор Магистратуры переводчиков университета иностранных языков Ханкук (HUFS GSIT), с 2005 по 2013 директор Исследовательского института переводоведения (ITRI). С 2005 заведующий отделом корейско-русского перевода. Занимается исследованиями в области теории переводоведения, литературных и культурных связей между Кореей и Россией, переводом русской художественной литературы. Составила корейско-русский словарь и русско-корейский словарь военных терминов. Живет в Сеуле.

Наталья Рейнгольд (Россия)

Современное английское эссе в переводе на русский язык: сопротивление жанра

Под «современным английским эссе» имеются в виду эссе британских писателей XX в. Отталкиваясь от определения эссе как лиро-эпического жанра, мне хотелось бы остановиться на опорных характеристиках английского эссе, которые при разнообразных модификациях жанра задают его структуру. Я исхожу из предположения о том, что некоторые из важных сторон современного английского эссе систематически не воспринимаются как таковые при переводе на русский язык; имеет место некая жанрово-стилистическая подмена или обеднение оригинала. Как преодолеть сопротивление жанра при переводе? — этому вопросу посвящена основная часть доклада.

Начну с некоторых расхожих мнений об эссе.

Одно из широко бытующих суждений уподобляет эссе очерку. Поскольку в русской литературе существует традиция очерка, то по умолчанию мы полагаем, что эссе — это очерк или нечто подобное. Кстати, до конца 1970-х гг. в советской литературной практике эссе как жанр не фигурировало. В переводах с английского языка было принято соответствие «очерки» (например, «Essays of Elia» Чарлза Лэма вышли в 1979 году в серии «Литературные памятники» в отличном переводе А. С. Бобовича и И. А. Лихачева под заглавием «Очерки Элии»); в переводе же классических эссе с французского языка в советское время было принято старинное традиционное соответствие «опыты», так что когда в 1979 г. вышло долгожданное издание в трех книгах «Essais» Монтеня в переводе А. С. Бобовича и Н. Я. Рыковой, то переводчики, редакторы, издатели воздали должное этой русской традиции и опубликовали собрание «Essais» Монтеня под заглавием «Опыты». Итак, лишь в 1980-х гг. в отечественном литературоведении начали осторожно вводить в оборот экзотическое «эссе». Мне кажется, первой ласточкой стали эссе Михаила Эпштейна, печатавшиеся с конца 1970-х и позднее вышедшие в двухтомном издании 2005 г. [2] С легкой руки этого автора «эссе» стало постепенно появляться в отечественных журналах, книгах, изданиях, а авторы все чаще стали именовать свои короткие опусы словом «эссе». Сегодня «эссе» — прочный элемент отечественной системы жанров. Если же говорить о практике написания эссе — кто только сегодня их не пишет: и журналисты, и колумнисты, и писатели, и, конечно, студенты-филологи. Правда, если в Оксфорде студент, изучающий литературу, обязан каждую неделю писать и сдавать преподавателю эссе, то отечественные студенты-филологи делают это один или два раза в семестр. Тем не менее, сегодня в России каждый знает, что такое эссе. Однако, повторяю: я сомневаюсь в этом расхожем представлении и предполагаю, что под «эссе» в сегодняшней русскоязычной практике чаще имеют в виду нечто вроде очерка или даже заметки или наброска. Свои аргументы в пользу такого предположения я изложу ниже.

Два других расхожих мнения касаются уже собственно английского эссе. Одно из мнений оценочное: эссе — это болтовня, разговор ни о чем. Второе высказывают уважаемые филологи, специалисты по английской литературе: классическое английское эссе закончилось на Вирджинии Вулф и Джордже Оруэлле (сама Вулф, наверное, сочла бы авторов таких суждений «некрофилами», ссылаюсь на ее эссе «Письмо к молодому

поэту» («A Letter to a Young Poet», 1932), где она говорит о тех, кого периодически посещает желание похоронить литературу). В докладе я остановлюсь на двух этих расхожих суждениях и попытаюсь их оспорить.

Итак, мое первое предположение: английское эссе имеет определенную жанровую природу, и она иная, нежели у очерка.

В широком смысле эссе (от латинского exagium — взвешивание, exigo — взвешиваю, исследую, разбираю) — жанр критики, характеризующийся свободной постановкой какой-либо проблемы [3, 477]. Эссе представляет собой промежуточное образование, рождающееся на стыке эпического и лирического родов. Как правило, оба эти начала присутствуют в том или ином виде у автора эссе. Обычно эссеист берет проблему, подсказываемую жизнью, действительностью. Эссе — это в буквальном смысле опыт (не эксперимент, но эмпирическое изучение), попытка исследовать новое в реальности, выяснить связь его с прошлым, с устоявшимся. Этим «новым» может быть социальный вопрос, философская или эстетическая проблема, явление литературы, искусства. Эссеист анализирует их, чаще всего не заботясь о систематичности изложения, давая полную волю своей фантазии, полемическому запалу, нередко раскрываясь во всем своеобразии своей личности [5, 716–717]. Таким образом, налицо синтетический характер этого жанра, совмещение лирического и эпического начал.

При всех многочисленных модификациях, имевших место начиная с XVI века, эти жанровые характеристики английского эссе — лирическое начало и начало эпическое, направленные на познание нового, — остались неизменными.

Именно жанровая природа эссе (его опытный и персональный характер) задает или создает видимость легкого полушутливого разговора. Ведь в эссе по определению нет никаких примечаний, ссылок, комментариев. Легкость эта, впрочем, обманчива. Обманчивость вскрывается, когда спустя энное количество лет — или столетий — переиздают эссе выдающегося автора-эссеиста. Того же Чарлза Лэма или — ближе к теме сегодняшнего доклада — Вирджинии Вулф или Джорджа Оруэлла. И вот тут-то и открывается большое водоизмещение этого очень непросто устроенного «судна» под названием эссе. Как в «Опытах» Монтеня три четверти переводного текста занимают комментарии, так и в переводе, например, двухтомника Вулф «Обыкновенный читатель» («The Common Reader», 1925, 1932) комментарии занимают половину объема издания. Но при жизни Монтеня и при жизни Вулф их опыты и эссе публиковались БЕЗ комментариев и примечаний! И дело здесь не только и не столько в количестве накопленных знаний, сколько в самом жанре: эссе не предполагает научного аппарата! Что отнюдь не означает простоты эссе.

Эссе пишется обманчиво легко и даже полушутливо от лица некого «я», исследующего нечто новое.

Собственно, отсюда и мое сомнение в том, можно ли подменить эссе очерком. Думаю, что нет. Это два разных жанра. Очерк — произведение эпическое, основанное на фактах, документах, личных впечатлениях автора и, в отличие от собственно рассказа, лишенное элементов вымысла.

Отсюда же и многие вопросы, связанные с переводом эссе на русский язык. Я намеренно отвлекаюсь от истории эссе, от истории переводов эссе: предмет этой статьи — современное английское эссе в переводе на русский язык.

Так как же переводить, как переводится на русский язык этот обманчиво легкий монолог «я», исследующего нечто новое? Для примера я выбрала эссе Вирджинии Вулф. Этот выбор подсказан расхожим мнением, что Вулф — один из двух или трех последних

классических английских эссеистов, а еще связан с моим собственным опытом: я довольно много переводила из эссеистики Вулф (равно как и других английских и британских авторов — Д. Г. Лоуренса, Д. Фаулза, А. Картер, Т. С. Элиота и т. д.) и могу рассуждать о переводе эссе не понаслышке.

Обращение Вулф к жанру эссе (у нее около 400 опубликованных эссе), видимо, связано с установкой модернизма на эксперимент: готовность писателей откликаться на перемены в общественной и культурной жизни, пересматривать свои идеи, даже отказывать им в жизнеспособности или правде.

Вулф рано заинтересовалась созданием в прозе «великолепного многоголосья» («a wonderful compass of voices») [7, 205]; годами упорно экспериментировала с «я»-позицией в повествовании, с объективированной техникой рассказа от лица невидимого репортера; она переводила русских писателей в соавторстве с носителем языка; в течение тридцати лет писала критику. Создала уникальную писательскую технику многоголосья. Ее художественный язык отличают гибкость, многозначность, эксперимент[1].

Обратимся к эссе Вулф «Своя комната» («A Room of One's Own»,1929).

Какие задачи ставит перед переводчиком лирическое начало и «опытный» характер этого произведения?

Несколько предварительных замечаний.

В основу «Своей комнаты» (первоначальное заглавие эссе — «Женщины и литература», «Women & Fiction») легли два доклада, с которыми Вулф выступала осенью 1928 года перед студентками женских колледжей. В эссе шесть глав. Первая глава начинается in media res с вопроса «Причем здесь своя комната, если тема доклада „Женщины и литература"?», который автор, alter ego Вулф, задает, обращаясь с позиции лектора к невидимой аудитории («…спросите вы») [1, 463]. Вулф сразу вводит трех вымышленных персонажей, которые пройдут через все эссе: Мери Бетон — рассказчица, Мери Сетон — преподавательница в Фернхеме, она же многодетная мать, и Мери Кармайкл — молодая начинающая писательница, автор вымышленного романа «Наступление жизни». Таким образом, вплоть до завершающей части 6-ой главы повествование в эссе идет от лица рассказчицы Мери Бетон. Интересно, что для создания обобщенных образов женщин и женских судеб Вулф использовала старинную английскую балладу о четырех Мери, известную как «Мери Гамильтон», или «Четыре Мери»: «Вчера у королевы было четыре Мери, /Сегодня осталось только три,/ А были у нее Мери Сетон, Мери Бетон, / Мери Кармайкл и еще я» («Yestreen Queen Mary had four Maries,/ Today she'll hae but three; /She had Mary Seaton, and Mary Beaton, /And Mary Carmichael, and me») [4, 421–423]. Мери Бетон рассказывает, как она приехала в процветающий Оксбридж, а потом отправилась в другой колледж, Фернхем (от англ. fernham, папоротники). Вечер провела у подруги Мери Сетон за обсуждением вопроса: почему колледжи для мужчин богатые, а для женщин — нищие? Поздним вечером она возвращается из Оксбриджа в Лондон.

Глава 2 повествует о походе Мери Бетон в библиотеку Британского музея, где она пытается найти в книгах ответ на вопрос о бедности женщин.

Вечер того же дня (3 глава) рассказчица проводит за чтением книг по истории. Она обнаруживает, что женщина «вычеркнута из истории» [1, 484], а вся история написана

[1] Определение «экспериментальная техника» употребляется здесь в значении неконтролируемая автором, независимая от авторского намерения. Не путать с понятием «экспериментальный текст» английского теоретика Колина Маккаба, который называет модернистский текст экспериментальным, поскольку он подрывает практику «классического реалистического текста» [6, 431].

мужчинами; при этом в литературе создан ангелоподобный образ женщины. Мери делает вывод, что до XVIII века о женщинах практически ничего не известно. Ей вспоминается епископ, который объявил, что «у женщины не может быть шекспировского гения ныне и присно и во веки веков» [1, 485]. В отместку рассказчица придумывает несуществующую сестру Шекспира Джудит.

В главе 4 рассказчица проверяет свою догадку, что творчеству женщин в прошлом мешали неравенство и внутренняя несвобода. Обращается к биографиям поэтесс и писательниц Нового времени. В пятой главе описывается, как рассказчица проводит вечер за чтением современной литературы. Делает предположение, что современный роман во многом бытописательный, и выражает надежду на то, что через сто лет, при известных условиях, из начинающей романистки Мери Кармайкл выйдет поэт. Шестая глава переносит читателя в утро следующего дня. Рассказчица выглядывает из окна и видит утренний Лондон. Она соотносит свои недавние размышления с «реальностью», с улицей, рисует образ андрогинного — творческого — сознания; применяет свою теорию андрогина к явлениям современной литературы и общественной жизни. Скептически высказывается об идеологии фашизма. В завершение Вулф снимает с себя маску рассказчицы («И здесь Мери Бетон умолкает. …Закончу я уже от своего имени…») [1, 517] и, кратко обобщив сказанное выше, призывает слушателей заниматься творчеством, превозмогая неравенство, бедность, отсутствие условий. Ради одной цели: позволить «родиться» сестре Шекспира.

В жанровом отношении эссе представляет собой контаминацию нескольких литературных форм. Классического эссе, лекции, беседы, пародии, биографии — вымышленной и фактографической, рассказа и даже романа. С романом «Свою комнату» роднит и вымышленный рассказчик. Впрочем, не следует забывать, что первыми в английской литературе тип эссе с вымышленным повествователем, сторонним наблюдателем — словом, «зрителем» (оценим обобщенный образ в основе названия периодического издания The Spectator, 1711–1714 гг.) — создали английские журналисты Дж. Аддисон и Р. Стил. Для них вымышленный рассказчик явился средством выразить просветительскую идею разумности, умеренности. У Вулф же Мери Бетон вкупе с Мери Сетон и Мери Кармайкл — этот обобщенный квазиисторический персонаж — обнаруживает свой нешуточный, общественный и художественный смысл в связи с историей о вымышленной сестре Шекспира.

Итак, перед нами классическое английское эссе: эссеист берет проблему, подсказываемую жизнью, действительностью, — положение женщин в прошлом и настоящем, вопросы социального и материального неравенства женщин, возможности развития творческого начала женщины. Горячая тема в 1920-е годы! Достаточно вспомнить, что в 1919 г. в Англии женщинам старше 30 лет разрешили участвовать в выборах. И эту жаркую тему социального, материального неравенства Вулф исследует в эссе, «не заботясь о систематичности изложения, давая полную волю своей фантазии, полемическому запалу, нередко раскрываясь во всем своеобразии своей личности» (вспомним определение эссе [5, 716–717]).

Обе стороны эссе — исследование нового в реальности и «я»-позиция — получают у Вулф неожиданное разрешение. Рассказчица приходит к мысли, что и мужчины, и женщины одинаково несвободны и страдают от неравенства, каждый в современном мире отчасти маргинал и аноним; а вместо монотонного голоса автора-рассказчицы в эссе ведут разговор несколько персонажей, каждый со своим голосом.

Как это многоголосье «я» (a compass of voices) звучит в переводе?

Начинает и завершает эссе «я», выражающее alter ego Вулф, или одну из «я»-позиций в эссе:

Таблица 1

Сопоставление «я»-позиции alter ego Вулф в оригинале и в переводе

«я»-позиция alter ego Вулф в оригинале	«я»-позиция alter ego Вулф в переводе
But, you may say, we asked you to speak about women and fiction — what, has that got to do with a room of one's own? **I will try to explain**. When you asked me to speak about women and fiction **I sat down on the banks of a river and began to wonder what the words meant**. They might mean simply a few remarks about Fanny Burney; a few more about Jane Austen; a tribute to the Brontës and a sketch of Haworth Parsonage under snow; some witticisms if possible about Miss Mitford; a respectful allusion to George Eliot; a reference to Mrs Gaskell and one would have done. But at second sight the words seemed not so simple. The title women and fiction might mean, and you may have meant it to mean, women and what they are like, or it might mean women and the fiction that they write; or it might mean women and the fiction that is written about them, or it might mean that somehow all three are inextricably mixed together and you want me to consider them in that light. But **when I began to consider the subject in this last way, which seemed the most interesting, I soon saw that it had one fatal drawback**. **I should never be able to come to a conclusion. I should never be able to fulfill what is, I understand, the first duty of a lecturer** to hand you after an hour's discourse a nugget of pure truth to wrap up between the pages of your notebooks and keep on the mantelpiece for ever. **All I could do was to offer you an opinion upon one minor point —** a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction; and that, as you will see, leaves the great problem of the true nature of woman and the true nature of fiction unsolved. **I have shirked the duty of coming to a conclusion upon these two questions —** women and fiction remain, so far as **I am concerned**, unsolved problems. But in order to make some amends **I am going to do what I can** to show you how I arrived at this opinion about the room and the money. **I am going to develop in your presence as fully and freely as I can the train of thought** which led me to think this. **Perhaps if I lay bare the ideas, the prejudices**, that lie behind this statement you will find that they have some bearing upon women and some upon fiction. [8, 5–6; выделено мной. — *Н. Р.*]	При чем здесь своя комната? — спросите вы, — мы же просили рассказать о женщинах и литературе. **Я попытаюсь объяснить.** Когда мне предложили выступить с темой «Женщины и литература», — **я села у реки и задумалась, что понимать под этими словами.** Несколько замечаний о Фанни Берни и о Джейн Остен, дань уважения сестрам Бронте и история заснеженного Хоуорта , пара остроумных высказываний о мисс Митфорд, почтительный намек на Джордж Элиот, ссылка на госпожу Гаскелл — и вопрос исчерпан? Но если вдуматься, проблема женщин и литературы куда сложней. Под ней можно понимать, как вы, наверно, и предполагали, разные вещи: какие они, женщины, или о чем они пишут, или что пишут о них, или же все эти три вопроса хитро переплетены, и вы ждете от меня разбора темы во всей полноте. **Последний путь казался самым заманчивым, и я уже было задумалась над цним — но тут мне открылась непреодолимая пропасть. Идя этим путем, я никогда не смогу прийти к окончательному выводу. Не смогу исполнить первую обязанность лектора** — вручить вам драгоценный слиток истины, который вы унесли бы в своих блокнотах и положили навсегда на мрамор камина. **Я могу только высказать свое мнение об одной стороне дела**: у каждой женщины, если она собирается писать, должны быть средства и своя комната — но и это, как вы убедитесь, не ответ на фундаментальный вопрос об истинной природе женщин и сути литературы. **Я так и не пришла к окончательному выводу** — женщины и литература остаются у меня по-прежнему открытой проблемой. Но чтобы как-то оправдать ваши ожидания, **я постараюсь показать вам, что привело меня** к этому мнению о своей комнате и деньгах. **Проведу вас без утайки по всему лабиринту моей мысли. И может быть, когда раскроются стоящие за этим мнением идеи и предрассудки**, вы решите, что не так уж они далеки от женщин и литературы. [1, 463; выделено мной. — *Н. Р.*]

***	***
And I will end now in my own person by anticipating two criticisms, so obvious that you can hardly fail to make them. No opinion has been expressed, you may say, upon the comparative merits of the sexes even as writers. That was done purposely, because, even if the time had come for such a valuation — and it is far more important at the moment to know how much money women had and how many rooms than to theorize about their capacities — even if the time had come **I do not believe** that gifts, whether of mind or character, can be weighed like sugar and butter, not even in Cambridge, where they are so adept at putting people into classes and fixing caps on their heads and letters after their names. **I do not believe that** even the Table of Precedency which you will find in Whitaker's *Almanac* represents a final order of values, or that there is any sound reason to suppose that a Commander of the Bath will ultimately walk in to dinner behind a Master in Lunacy. All this putting of sex against sex, of quality against quality; all this claiming of superiority and imputing of inferiority, belong to the private-school stage of human existence where there are 'sides', and it is necessary for one side to beat another side, and of the utmost importance to walk up to a platform and receive from the hands of the Headmaster himself a highly ornamental pot. As people mature they cease to believe in sides or in Headmasters or in highly ornamental pots. At any rate, where books are concerned, it is notoriously difficult to fix labels of merit in such a way that they do not come off. Are not reviews of current literature a perpetual illustration of the difficulty of judgement? 'This great book', 'this worthless book', the same book is called by both names. Praise and blame alike mean nothing. No, delightful as the pastime of measuring may be, it is the most futile of all occupations, and to submit to the decrees of the measurers the most servile of attitudes. [8, 100–101; выделено мной. — *Н. Р.*]	**Закончу я уже от своего имени**, предвосхищая два критических замечания в свой адрес. Мы так и не услышали, скажете вы, какой пол одареннее хотя бы в литературном отношении. Я об этом нарочно не заговаривала, так как считаю, что сейчас гораздо важнее знать, сколько у женщин средств и комнат, чем теоретизировать об их талантливости. Но **даже если я ошибаюсь и настало время обсудить этот вопрос, я не верю**, что человеческую одаренность можно взвешивать, как масло или сахар. Даже в Кембридже, где столь умело классифицируют людей, надевают им на головы шапочки и метят имена буквами. **Я не верю**, что даже Табель о рангах Уитеккеровского альманаха[130 п] представляет конечную систему ценностей, и есть разумная причина, почему все же капитан ордена Бани[131 д] должен идти к обеду за приставом комиссии по умалишенным. Вся эта суета — противопоставление полов, достоинств, претензии на превосходство и приписывание неполноценности — из школьного этапа жизни, где всегда есть «две стороны» и одной нужно побить другую, и высший смысл заключается в том, чтобы подойти к высокой трибуне и получить из рук самого директора необыкновенно раскрашенный горшок. С возрастом люди перестают верить в директоров и раскрашенные горшки. Во всяком случае, к книгам прочные ярлыки клеить невероятно трудно. Не вечный ли пример тому обзоры текущей литературы? «Великая книга», «пустая книжонка» — говорится об одной и той же вещи. Что могут значить после этого чья-то похвала или хула? Нет, как ни увлекательно строить оценки, это бесполезнейшее из занятий, а подчиняться оценкам или указам — наиболее рабская из всех позиций. [1, 517–518; выделено мной. — *Н. Р.*]

Alter ego автора в начале и в финале эссе — «я» скептика, недоверчивого к трафаретным «истинам», осторожного в оценках, при этом нацеленного на договор с читателем о честном исследовании вопроса; это «я» полемиста, чье оружие — ирония и убежденность в вопросах, которые обдуманы, прочувствованы, проверены на собственном опыте и взвешены. Словом, «я» человека, постигающего реальность.

Собственно исследование вопроса о женщинах и литературе ведет Мери Бетон, рассказчица, выражающая другую «я»-позицию в эссе:

Таблица 2

Сопоставление «я»-позиции рассказчицы в оригинале и в переводе

«я»-позиция рассказчицы в оригинале	**«я»-позиция рассказчицы в переводе**
Here then was **I (call me Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael or by any name you please** — it is not a matter of any importance) sitting on the banks of a river a week or two ago in fine October weather, lost in thought. … Thought — to call it by a prouder name than it deserved — had let its line down into the stream. It swayed, minute after minute, hither and thither among the reflections and the weeds, letting the water lift it and sink it until — you know the little tug — the sudden conglomeration of an idea at the end of one's line: and then the cautious hauling of it in, and the careful laying of it out? Alas, laid on the grass how small, how insignificant this thought of mine looked; the sort of fish that a good fisherman puts back into the water so that it may grow fatter and be one day worth cooking and eating**. I will not trouble you with that thought now, though if you look carefully you may find it for yourselves in the course of what I am going to say.** But however small it was, it had, nevertheless, the mysterious property of its kind — put back into the mind, it became at once very exciting, and important; and as it darted and sank, and flashed hither and thither, set up such a wash and tumult of ideas that **it was impossible to sit still. It was thus that I found myself walking with extreme rapidity across a grass plot**. Instantly a man's figure rose to intercept me. [8, 6–7; выделено мной. — *H. P.*] *** **…here I was actually at the door which leads into the library itself. I must have opened it**, for instantly there issued, like a guardian angel barring the way with a flutter of black gown instead of white wings, a deprecating, silvery, kindly gentleman, who regretted in a low voice as he waved me back that ladies are only admitted to the library if accompanied by a Fellow of the College or furnished with a letter of introduction. That a famous library has been cursed by a woman is a matter of complete indifference to a famous library. Venerable and calm, with all its treasures safe locked within its breast, it sleeps complacently and **will, so far as I am concerned, so sleep for ever. Never will I wake those echoes, never will I ask for that hospitality again, I vowed as I descended the steps in anger.** [8, 9; выделено мной. — *H. P.*]	Итак, неделю или две назад ясным октябрем **сидела я в раздумье у реки (кто «я» — не важно, зовите меня Мэри Бетон, Мэри Сетон, Мэри Кармайкл или как угодно**). …А дума (хотя это слишком громко сказано) уже забросила свою ниточку в струю. Долго качалась туда и сюда среди отражений и водорослей, всплывая и снова уходя под воду, как вдруг… знаете легкий толчок, внезапность блеснувшей мысли? И затем осторожное извлечение ее на свет и придирчивый осмотр? Увы, при свете дня она оказалась пустяком, мелочью — хороший рыбак такую не возьмет, а пустит обратно в воду, чтоб нагуляла вес. **Сейчас я вас не буду беспокоить этой мыслью, но если вы приглядитесь, то сами выудите ее из рассказа.** При всей малости в ней было что-то таинственное — стоило ей вернуться в свою стихию, как она вмиг стала значительной, захватывающей, устремилась вперед, ушла вглубь, сверкнула там и здесь — в общем, **подняла во мне такую бурю идей, что не усидеть. И в следующую минуту я уже стремительно шла через газон.** Незамедлительно навстречу мне поднялась мужская фигура. [1, 464; выделено мной. — *H. P.*] *** **впрочем, я уже у двери в знаменитую библиотеку. Видимо, я машинально ее открыла**, потому что в ту же секунду передо мной возник, словно ангел-хранитель, преграждая путь взмахами черной мантии, добренький седой старичок: выпроваживая меня, он ласково объяснял, что дамы в библиотеку допускаются только в обществе члена Университетского совета или с рекомендательным письмом. Для знаменитой библиотеки пустой звук, что какая-то женщина послала ее к черту. Спокойная за свои сокровища, надежно спрятанные в подземельях, она благодушно **спит и с этой минуты заснула для меня навсегда. Ноги моей здесь больше не будет, сердито клялась я, сходя с крыльца.** [1, 465; выделено мной. — *H. P.*]

***

As I leant against the wall the University indeed seemed a sanctuary in which are preserved rare types which would soon be obsolete if left to fight for existence on the pavement of the Strand. Old stories of old deans and old dons came back to mind, **but before I had summoned up courage to whistle** — it used to be said that at the sound of a whistle old Professor — instantly broke into a gallop — the venerable congregation had gone inside. [8, 10; выделено мной. — *H. P.*]

***

And **was it for a guest, a stranger (for I had no more right here in Fernham than in Trinity or Somerville or Girton or Newnham or Christchurch)**, to say, 'The dinner was not good,' or to say (we were now, Mary Seton and I, in her sitting-room), 'Could we not have dined up here alone?' for **if I had said anything of the kind I should have been prying and searching into the secret economies of a house which to the stranger wears so fine a front of gaiety and courage**. **No, one could say nothing** of the sort. [8, 19; выделено мной. — *H. P.*]

***

Here had I come with a notebook and a pencil proposing to spend a morning reading, supposing that at the end of the morning I should have transferred the truth to my notebook. But I should need to be a herd of elephants, I thought, and a wilderness of spiders, desperately referring to the animals that are reputed longest lived and most multitudinously eyed, to cope with all this**. I should need claws of steel and beak of brass even to penetrate the husk. How shall I ever find the grains of truth embedded in all this mass of paper? I asked myself**, and in despair began running my eye up and down the long list of titles. [8, 27; выделено мной. — *H. P.*]

***

My aunt, Mary Beton, **I must tell you**, died by a fall from her horse when she was riding out to take the air in Bombay. The news of my legacy reached me one night about the same time that the act was passed that gave votes to women. **A solicitor's letter fell into the post-box and when I opened it I found that she had left me five hundred pounds a year for ever. Of the two — the vote and the money — the money, I own, seemed infinitely the more important.** [8, 37; выделено мной. — *H. P.*]

***

Я прислонилась к стене — университет и в самом деле казался заповедником редких экземпляров, которые давно вымерли бы, оставь их бороться за жизнь на общей мели. Вспомнились старые истории о деканах, о профессоре, который, услыхав свист, моментально переходил на галоп… и **мне страшно захотелось засвистеть, но только я собралась с духом**, как почтенная паства скрылась за дверями старой часовни. [1, 466; выделено мной. — *H. P.*]

***

И поскольку **я чужая в Фернхеме, как, впрочем, и в любом другом колледже**, у меня язык не повернулся сказать Мэри Сетон (мы поднялись к ней в комнату): «Невкусный обед, почему было не пообедать здесь, одним?» **Не пристало гостю копаться в хозяйственных уловках этого приветливого, неунывающего дома. Нельзя обижать хозяев. И я замялась**, разговор повис в воздухе. [1, 471; выделено мной. — *H. P.*]

***

Я пришла в библиотеку с блокнотом и карандашом, рассчитывая: почитаю утро, и в полдень истина будет у меня. Но я вижу, надо быть стадом слонов, скопищем пауков, чтобы все это осилить, — в ужасе я представила самых выносливых и многоглазых животных. **Чтобы только отделить зерна от плевел, мне понадобились бы стальные когти и железный клюв. Искать крупицы истины среди этой бумажной массы? — спросила я растерянно** и пробежала глазами длинный список книг. [1, 475; выделено мной. — *H. P.*]

***

Дело в том, что моя тетя свернула себе шею, гарцуя перед изумленной бомбейской публикой. Известие о наследстве дошло до меня ночью, почти одновременно с принятым законом об избирательном праве женщин. По **почте пришло письмо поверенного, из которого я узнала, что мне завещано пятьсот фунтов в год. Из двух этих событий — обретения наследства и права голоса — деньги казались куда важнее.** [1, 481; выделено мной. — *H. P.*]

«Я» рассказчицы Мери Бетон — это «я» практичной молодой независимой женщины, порывистой, увлекающейся, любознательной, вежливой, с богатым воображением, свободно и трезво оценивающей себя в каждой новой ситуации…

И есть еще один очень важный, возможно, важнейший поворот в эссе — это «я» обыкновенного человека и то, как с ним соотносятся «я» автора и «я» рассказчика. Именно в этом проблемном поле идет основное исследование, взвешивание позиций, разбор мнений, то есть разворачивается собственно сюжет эссе.

Судя по рукописным вариантам эссе, у Вулф не было заранее данной идеи о современном «я» как маргинале и анониме: семиозис складывался «на письме», на странице. Подобно Лоуренсу, пересматривавшему статус и ценность «я» в процессе работы над «Апокалипсисом» («Apocalypse», 1931 [2]), Вулф толкует «я» как проблемный случай. Сравнение окончательной редакции текста эссе с черновым вариантом выявляет сомнение писательницы в идеологической полноценности «я». Очевидно, что на начальной стадии работы над «Своей комнатой» Вулф терпимо относилась к понятию «я». Чтобы убедиться в этом, достаточно заглянуть в начало черновика: «Read anywhere, the initials carved on statues in obedience to its command, I. I I — for the vulture wishes forever to reiterate & to assert.» [9, 60] Но к концу работы над эссе она, судя по черновику, испытывала такое сильное раздражение от «яканья», что, написав «I» три раза подряд, со сладострастием зачеркивала все три слова: «They [male writers]… <wrote> under the shadow of the letter I. One can only just catch a glimpse of … <a> landscape, [behind]. [Back we come] of a church, of a tower perhaps behind. [~~I. I. I.~~]» [9, 152] Текстологический анализ рукописи показывает, к какому решению Вулф пришла в процессе работы над эссе: рукопись пестрит словечком «one». Возьмем пример из чернового варианта: «[Or Also I remembered] Then, [when *one* is in the attitude of a writer if *one* is writing, the a woman so I have as I] if *one* is writing *one* thinks back [unconsciously?] through *one*'s mothers; & if *one* is a woman, *one* [cannot] [we] is often surprised, say in walking down Whitehall, to find *one*self splitting off from civilization» [9, 146; курсив мой. — *Н. Р.*] Таким образом, Вулф пересмотрела собственное представление о «я» современника. **Мысль писательницы об изменившихся взаимоотношениях «я» и «другого», «я» и «других», о человеке как об одном из многих, человеке в толпе, единице новой, наступавшей тогда демократической эпохи нашла выражение в слове «one», под стать ее «опыту небывалой современности», говоря словами Стивена Спендера** [8, 71].

Таблица 3

Частотность «я»-позиции и «one»-позиции в оригинале

«I» в оригинале	«one» в оригинале
912	467

Частотность употребления «one» к «I» составляет 1:2. На каждое «one» в оригинале приходится два «I». Не забудем, что в английском языке невозможно предложение без смыслового или формального подлежащего, каким часто выступает «I» или «one».

Как же переводить это «one»?

Переводить ли фразы с «one» деревянными безличными «полагают», «известно», как положено по правилам грамматической трансформации при переводе, или же найти

смысловые решения, адекватные авторскому — новому — смыслу. Я выбрала второе, и так появились соответствия: «один», «любой», «каждый», «всякий», «все», «свой»:

Таблица 4

Сопоставление частотности я-позиции и one-позиции в оригинале и в переводе

«I» в оригинале	**«я» в переводе**	**«one» в оригинале**	**Русские соответствия «one» в переводе**
912	688	467	319, из них соответствий: все — 250 свой/своя/себя — 58 один — 36 кто-то, кто-нибудь — 15 любой — 11 каждый — 2 всякий — 2

Вот пример, как одно из таких соответствий — «one» vs «любой» — работает в тексте перевода:

Таблица 5

Сопоставление one-позиции в оригинале с переводческими соответствиями

«one» в тексте оригинала	**«любой» как соответствие «one» в тексте перевода**
It would have needed a very stalwart young woman in 1828 to disregard all those snubs and chidings and promises of prizes. **One** must have been something of a firebrand to say to **oneself**, Oh, but they can't buy literature too. Literature is open to everybody. I refuse to allow you, Beadle though you are, to turn me off the grass. Lock up your libraries if you like; but there is no gate, no lock, no bolt, that you can set upon the freedom of my mind. [8, 72; выделено мной. — *Н. Р.*]	Нужно было быть очень стойкой молодой женщиной в 1828 году, чтоб устоять против всех щелчков по носу, отчитываний и обещаний призового места. В **любой** должно быть что-то от горящей головни, чтобы сказать **себе**: литературу им не купить. Литература открыта для всех. Я не позволю вам, господа педели, согнать меня с травы. Запирайте свои библиотеки, если угодно, но на свободу моей мысли никаких запоров, никаких запретов, никаких замков вам не наложить. [1, 502; выделено мной. — *Н. Р.*]

Вместо заключения

В теме доклада есть слова «сопротивление жанра». Имеется в виду сопротивление смысловой и художественной структуры эссе в оригинале переводу различными приемами приближения его к читателю перевода: уподоблением эссе очерку, тексту научно-популярного стиля, педалированием интонации беседы-болтовни о мелочах…

Эссе — это способ познания себя и мира. Легкая, полушутливая, кажущаяся необязательной эссеистичная беседа у Вулф по сути формирует «я» человека нового века. «Я» индивидуальное трансформируется в «я» любого, всякого, каждого, одного из многих современников демократического века.

Сегодня для нас естественно писать по-английски «You think», «you know», или по-русски: «думаешь», «знаешь», подразумевая некое сообщество. Но в начале XX века использовалась безличная конструкция с формальным подлежащим «one»: «one thinks», «one knows» — полагают, известно и т. д. Своими эссе Вулф изменила семантику английского дейксиса, сделала ее гибкой, открытой, демократичной, под стать (тогда) новой реальности XX века. И пока мы живем в демократическом мире, эссе Вулф «закончиться» не может: мы до сих пор познаем себя и мир примерно так же, как герои эссе «Своя комната». А это лишний раз убеждает в важности такого дела, как перевод эссе.

Источники:

1. *Вулф Вирджиния*. Своя комната. Перевод Н. И. Рейнольд // *Вирджиния Вулф*. Обыкновенный читатель. Издание подгот. Н. И. Рейнгольд; отв. ред. А. Н. Горбунов. М.: Наука, 2012. Серия «Литературные памятники». С. 463–522.
2. *Лоуренс Д. Г.* Апокалипсис //*Рейнгольд Наталья*. Мосты через Ла-Манш. Британская литература 1900-х — 2000-х. М.: РГГУ, 2012. С. 289–345.
3. Словарь литературоведческих терминов. Под ред. Л. Тимофеева и С. Тураева. М., 1974.
4. *Эпштейн Михаил*. Все эссе. В 2-х томах. Екатеринбург: У-Фактория, 2005.
5. English and Scottish Popular Ballads. Ed. by F. J. Child. Boston and New York: Cambridge, 1904.
6. Essay // Encyclopaedia Britannica. In 24 vols. Vol.8. London, 1981.
7. *MacCabe, Colin*. Language, Linguistics and the Study of Literature // Modern Criticism and Theory. Ed. by David Lodge. London and New York: Longman, 1991. P. 431–444.
8. *Spender Stephen*. The Struggle of the Modern. Berkeley: University of California Press, 1963.
9. *Woolf Virginia*. A Passionate Apprentice. The Early Journals 1897–1909. Ed. by Mitchell A. Leaska. London: The Hogarth Press, 1990.
10. *Woolf Virginia*. A Room of One's Own. [orig. 1929] Herts., London, 1978.
11. *Woolf Virginia*. *Women and Fiction*. The Manuscript Versions of *A Room of One's Own*. Ed. by S. P. Rosenbaum. Oxford: Blackwell Publishers, 1992.

Рейнгольд, Наталья Игоревна — доктор филологических наук (1997), PhD in English (2000), профессор (2007), заслуженный профессор РГГУ (2013). С 1998 года возглавляет кафедру теории и практики перевода и отделение переводоведения и практики перевода Института филологии и истории РГГУ. Автор многих литературоведческих работ, посвященных английскому модернизму. Переводила произведения Дж. Свифта, В. Вулф, Г. Рида и др.

Клаудия Скандура (Италия)

Проблемы перевода современной русской прозы: романы Т. Кибирова и С. Гандлевского

Начало современной поэзии я отношу к концу 1980-х годов. Корни творчества современных поэтов восходят к полуподпольным кругам, к самиздату. Возвращаясь к темам прошлого, поэты, которых я имею в виду, используют разнообразные художественные приемы, обнажая реальную сторону повседневной жизни. Из числа современных российских поэтов постсоветского периода можно выделить Тимура Кибирова и Сергея Гандлевского. Несмотря на то, что они оба вышли из андеграундной поэзии, в их стихах и прозе мы можем наблюдать различные темы и художественные приемы. Т. Кибиров, обращаясь непосредственно к своему читателю, и в стихах, и в своём первом романе ёрничает и, я бы даже сказала, гримасничает, в то время как С. Гандлевский соединяет в стихах и в прозе естественность, спонтанность художественного жеста с культурной чистотой.

Переводить современную прозу значит ставить перед собой ряд невыполнимых задач. Что предлагает переводчик читателям? Суррогат? Идеальную копию? Интерпретацию на другом языке? Как решить проблему обилия цитат и эпиграфов? Ответа на эти вопросы нет, — отсюда уязвимость и спорность любого перевода, отсюда истина, что в переводе не бывает окончательных решений.

Сборник избранных стихотворений Сергея Гандлевского вышел в моем переводе на итальянский в 2014 году. Я назвала книгу «La ruggine e il giallo»[1], *Ржавчина и желтизна,* выбрав для её заглавия часть начальной строки из стихотворения 2004 г.: «Ржавчина и желтизна — очарование очей», потому что, мне показалось, что именно эти слова точно передают красно-бурую тональность стихов Гандлевского, их цветовую гамму. Сергей Гандлевский, оценив мою находку, как бы рикошетом назвал свою последнюю книгу стихов именно *Ржавчина и желтизна*[2] (М.: Время, 2017), сославшись на итальянский перевод, т. е. на меня (об этом он сам открыто говорил и писал[3]), и с удивлением заметил, как ему раньше не пришло в голову такое название для книги. Сам Гандлевский, выбирая именно это название, говорил «об обратном переводе». Это один из примеров взаимосвязи между оригиналом и переводом. Сейчас приведу пример взаимосвязи между переводами на разных языках.

В стихах и в прозе Гандлевского все продиктовано московским локальным колоритом и «советским привкусом». Заглавие его романа *НРЗБ*[4] (Неразборчиво) — это ключ к пониманию текста. Интересное предложение делает немецкий переводчик книги Андреас Третнер, который подсказывает читателю, о чем роман, удачным переводом заглавия

---

[1] Sergej Gandlevskij, La ruggine e il giallo. *Cura e traduzione di Claudia Scandura.* Roma: Gattomerlino/Superstripes, 2014.

[2] С. Гандлевский, *Ржавшина и желтизна.* Предисловие Л. Лосева и О. Лекманова. М.: Время, 2017.

[3] Сергей Гандлевский о своей новой книге «*Ржавчина и желтизна*». https://www.youtube.com/watch?v=gsWBosMCgx8. YouTube gasindm 14.10.2016.

[4] С. Гандлевский, *НРЗБ.* М.: Иностранка, 2001.

«Warten auf Puschkin»[5] (Aufbau, 2006) — «Ожидая Пушкина». Это намек на атмосферу советской богемы 70-х годов, на роль Бродского среди молодых поэтов и, конечно, на известную пьесу Беккета, *Waiting for Godot*. Американская переводчица романа делает другой выбор и переводит заглавие в прямом значении, выбирая слово «Illegible» (Illinois University Press, 2020), то есть «Нечитаемое». Это — менее удачное решение, на мой взгляд, но американское издательство могло себе это позволить, будучи университетским и не заинтересованным в распространении книги среди широкого круга читателей.

Итальянский перевод, над которым я сейчас работаю, будет, как и немецкий, намекать на произведение Беккета, от которого Гандлевский унаследовал идею некоммуникабельности между персонажами. Материя романа диктует метод перевода, и роман следует воспринимать как поэму. Сергей Гандлевский строит свой роман на основе четырех глав, которые следуют друг за другом, как перекрестные рифмы: в первой и третьей части рассказывается о главном герое, в остальных двух Лев Криворотов ведет повествование от первого лица — правда, спустя целых тридцать лет. В этом двойном напряжении между двумя эпохами (к тому времени Советский Союз уже похоронен) и между двумя повествовательными перспективами развивается литературная и частная биография главного героя. Как выясняется, Лев терпит поражение в обоих жизненных проектах. Как поэт он имел определенный успех, но так и остается подающим надежды литератором, который по-прежнему не в силах совершить прорыв. А Аня, которая так и не ответила взаимностью на его любовь, связывает свою жизнь с другим человеком.

О цитатах. Их много в стихах и в прозе Гандлевского, и они часто повторяются. Приведу один пример. Главный герой романа занимается творчеством поэта В. Чиграшова и боится пустоты, которая наступит, когда работа будет закончена:

«Тошнехонько и колко, чует мое сердце, будет мне какое-то время почивать на лаврах, пока не найду я себе новых цацек для убийства времени. Хотя убивать-то, если рассудить здраво, осталось уже всего ничего: ишь, с какой скоростью прибывают в домашней аптечке капли, свечи и пилюли. Того гляди, направлю я подагрические стопы в края, „где с воробьем Катулл и с ласточкой Державин“. И Чиграшов с кактусами. Как-то примут небожители меня, компания ли я им?»[6]

И в стихотворении 2007 года «*О-да-се-вич?» переспросил привратник*[7], Гандлевский вернётся к цитате из стихотворения Ходасевича 1934 года[8], «где с воробьем Катулл и с ласточкой Державин», описывая своё посещение парижской могилы поэта. Для цитат я пользуюсь опубликованным вариантом, когда он есть, и указываю в примечаниях, из какого издания перевод взят и, самое главное, фамилию переводчика. Мне кажется, что переводчики должны первыми проявлять уважение к работе коллег.

Теперь о другом авторе, открытом мною для итальянских читателей. При переводе поэмы Тимура Кибирова *Сортиры*[9], которая вышла в моем переводе в 2008 году, мне приходилось выявлять в тексте огромное количество цитат из русских классиков. Много времени уходило и на поиски цитаты, порою скрытой, и на поиски её перевода (когда он имелся, — ведь порой речь шла о малоизвестных произведениях). Произведение

---

[5] S. Gandlewskij, *Warten auf Puschkin.* Berlin: Aufbau Verlag, 2016.

[6] С. Гандлевский, *НРЗБ*. М.: Астрель, 2015, с. 272–273.

[7] С. Гандлевский, *Стихи.* М.: Астрель, 2015.

[8] В. Ходасевич, *Памяти кота Мурра* (1934).

[9] Т. Кибиров, *Сортиры.* «Литературное Обозрение» 12/1991; Latrine. A cura di Claudia Scandura. Firenze. Le Lettere 2008.

Кибирова построено как пародия на эпическую поэму в октавах, и автор смешивает в поэме просторечие и вульгаризмы, арго, детские словечки, цитаты из фольклора, из популярных песен, из массовой и элитарной поэзии. Три линии в повествовании *Сортиров* — любовная, военная и путевая — сходятся к образу лирического героя. Перед читателем проходит вся его жизнь, от эмалированного ночного горшка до турникета в кооперативном нужнике: ранние годы в семье советского офицера, бесконечные переезды, детский вуайеризм, первые влюблённости, провинциальная школа, столичный вуз, военная служба в Средней Азии. Поэзия Пушкина, в частности *Домик в Коломне*[10], даёт обширный материал для кибировской пародии, и великий поэт является одним из самых цитируемых в этой поэме авторов. На это указывают и начальный эпиграф, взятый из *Table-talk*[11], и финальный стих: *И ветхий Пушкин падает из рук*[12].

Только у Кибирова, в отличие от Пушкина, который в финале *Домика в Коломне* отказывается от морали, неприятию социальной действительности противостоит приятие Божьего мира.

При переводе первого романа Кибирова *Лада, или радость: хроника верной и счастливой любви*[13] я столкнулась с похожими трудностями. Роман построен по законам поэзии и нафарширован огромным количеством стихов. История «верной и счастливой любви» между бездомной собакой и старушкой разворачивается в захолустной русской деревне 90-х годов. В романе 26 глав, включая интродукцию и эпилог, все со стихотворным эпиграфом. На протяжении повествования Кибиров, как и в *Сортирах,* то и дело обращается к читателю или вступает в диалог с другими авторами. Большое внимание уделено Набокову, у которого Кибиров заимствует название романа и с которым полемизирует по поводу некоторых суждений в *Лекциях по русской литературе*[14]. Кибиров формулирует новую идею прозы, опираясь на изощрённость литературной формы.

Диалог с Пушкиным проходит через весь роман, от первого до последнего эпиграфа, а на Набокова намекает заглавие, с аллюзией к роману *Ada or ardor: a Family Chronicle*[15]. В романе Кибирова «семья» тоже очень разнообразная: собака, две старушки, деревенский алкоголик, а еще нелегальный иммигрант из бывших советских республик Средней Азии по прозвищу Чебурек.

«Таинственный пришлец» — так называется 11 глава романа — появляется 4 ноября, в День народного единства, в так называемой бане Александры Егоровны, то есть в небольшом домике, где хранится ненужная рухлядь. Он говорит на не понятном никому языке, и Жора, деревенский алкоголик, сразу дает ему прозвище Чебурек. Как переводить непонятную речь Чебурека? С этим вопросом я обратилась к автору, Тимуру Кибирову, который мне объяснил, что язык должен быть непонятным для всех. Он сам обратился к своему знакомому, знатоку восточных языков, который написал для него диалог на каком-то эфиопском диалекте. Я решила тогда оставить в переводе оригинальный диалог и только его транскрибировать латинскими буквами. Но прозвище нелегального иммигранта из Средней Азии, оказавшегося в среднестатистической русской деревне в День

---

[10] А. С. Пушкин, *Домик в Коломне* (1830).

[11] А. С. Пушкин, *Table-talk*. Собрание Сочинений. Издательство Академии Наук СССР. 1949:12, с. 158.

[12] А. С. Пушкин, *Стихотворения 1826–1836*. Издательство Академии Наук СССР. 1948, с. 170.

[13] Т. Кибиров, *Лада, или радость: хроника верной и счастливой любви.* М.: Время, 2010. Lada. *Cronaca di un amore felice e fedele. Traduzione di Claudia Scandura*. Roma. Elliot 2017.

[14] В. Набоков, *Лекции по русской литературе.* М.: Независимая газета, 1999.

[15] V. Nabokov, Ada or Ardor. *A Family Chronicle.* McGraw Hill, 1969.

народного единства, требовало перевода. Что такое чебурек? «Чебурек — восточное кушанье, пирожок из тонко раскатанного пресного теста с начинкой из баранины»[16]. А еще автор в конце главы уверяет читателя, что вкуснее блюда нет, так что ничего обидного нет и в прозвище. Его самого школьные друзья до сих пор так кличут. Как решить проблему перевода? В Италии есть похожие блюда, которые готовят из тонкого теста, — например, кальцоне или пицца, но они обычно не фаршируются мясом и никак не связаны с восточным колоритом. Наоборот! И в результате я решила отказаться от теста и подчеркнуть восточное происхождение блюда и пришельца, выбрав для перевода слово «Кебаб», общее наименование в странах Ближнего Востока, Закавказья и Средней Азии блюд из жареного мяса, традиционно из баранины. В Италии это блюдо тоже стало очень популярным, и у слова имелся тот самый восточный колорит, который мне был нужен.

Несколько слов об эпиграфах в романе. Их много, 26 по числу глав романа, они иногда очень длинные и принадлежат малоизвестным авторам. Вот один пример. Глава 12, «Чушь собачья!», открывается длинным стихотворением Льва Мея[17], почти забытого автора второй половины XIX века. Стихотворение, посвящённое псу Чуру, безвременно исчезающему, кажется Кибирову трогательным и забавным и в то же время мудрым и глубоким. Поэтому я решила оставить и этот эпиграф, и все остальные. В этих эпиграфах — основная идея каждой главы, смысл, отношение к ней автора, так что неправильно было бы в переводе отказаться от них.

Литературные тексты переводятся с одного литературного языка на другой. В случае со стихами и прозой Кибирова и Гандлевского этим языком является язык современной итальянской литературы. Попытка сохранить в переводе особенности оригинала приводит к определенным потерям. Они требуют компенсации, и в переводной версии неизбежно появляется то, чего в исходном тексте не было. И тут важно не навязать переводимому автору то, чего он не мог сказать.

Скандура, Клаудия (Scandura, Claudia) — переводчик. Родилась в 1948 году в Риме. Ученица известного итальянского слависта и поэта А. М. Рипеллино, окончила филологический факультет Римского Университета «Сапиенца» в 1973 году. В 1980-е гг. жила в Берлине и Москве, читала лекции по итальянскому языку в ИМГЯЗе. В 90-е преподавала русский язык и литературу в университете в Риме и в городе Витербо. С 2000 года заведует кафедрой русского языка и литературы Римского университета «Сапиенца». Занимается проблемами русской литературы XX века. Особый интерес уделяет истории русской литературной эмиграции в Берлине и в Италии и восприятию русской литературы в Италии. Автор литературоведческих работ на итальянском, немецком и русском языках. Перевела повести В. Каверина «Большая игра» и «Конец хазы», поэму Т. Кибирова «Сортиры», стихотворения М. Айзенберга, С. Гандлевского, В. Куллэ, И. Волкова. Представляет в Риме «Мемориальный Фонд И. Бродского». Доктор филологических наук, заведующая кафедрой русского языка и литературы Римского Университета. Живет в Риме.

---

[16] Академия Наук СССР. Институт русского языка. *Словарь современного русского литературного языка.* Том 17. М.-Л.: Издательство «Наука», 1965, с. 806.

[17] Лев Александрович Мей (1822–1862), русский литератор, поэт, прозаик.

Хоанг Тхюй Тоан (Вьетнам)

Русская литература во Вьетнаме в последние годы

Можно сказать, что русская литература пришла к нам во Вьетнам довольно рано. Это было уже в двадцатых годах XX века. Первое русское прозаическое произведение — роман «Воскресение» Льва Толстого — было переведено с французского текста в 1927 году писателем и переводчиком Хоа Чунгом (по словам его современников — таков был псевдоним известного ученого Дао Зуи Аня, 1904–1988) и печаталось периодически с 1927 до середины 1929 года в частной газете «Голос народа» ученого и патриота-революционера Фан Бой Чау (1887–1940). А первое произведение русской поэзии, стихотворение «Жди меня» Константина Симонова, было переведено с французского языка поэтом То Хыу (1920–2002) и напечатано во втором номере журнала «Литература и искусство» Ассоциации вьетнамских литераторов и художников за 1948 год, в джунглях Северного Вьетнама во время Войны сопротивления против французских захватчиков.

Что касается поэзии в отдельности, то дело перевода и распространения русской поэзии у нас во Вьетнаме имеет семидесятилетнюю с лишним историю. Сначала переводили с других языков — французского и китайского… Отдельные стихотворения и отрывки были переведены и напечатаны в газетах и журналах. Во второй половине 50-х годов постепенно появлялись первые отдельные русские поэтические произведения, переведенные с оригинала, с русского языка. Наконец, в 1966 году появилась книга «Лирика А. С. Пушкина», в которой большинство переводов было сделано с русского языка выпускником филологического факультета МГПИ им. Ленина Тхюй Тоаном и выпускником МГУ Вьет Тхыонгом.

С этого времени дело перевода русской поэзии у нас взяло в руки поколение молодых талантливых переводчиков, окончивших различные вузы в СССР или факультеты русского языка наших отечественных институтов и высших школ. Из этих переводчиков многие стали известными, потому что читатели полюбили произведения в их переводах.

Время течет так быстро. Человечество уже перешло в XXI век. Как у нас во Вьетнаме, так и в России произошло много крупных исторических событий. Жизнь сильно изменилась. Но любовь к русской литературе в целом и к русской поэзии в частности по-прежнему жива в сердцах большинства вьетнамцев. Наши люди все так же любят русскую поэзию, наши переводчики продолжают заниматься делом перевода русской поэзии. Можно вспомнить, как в Ханое, в городе Хошимине и даже в различных провинциальных городках проходят мероприятия, связанные с русской литературой. В их подготовке и проведении принимают участие многие организации, особенно школы и институты, а также общество вьетнамо-русской дружбы. Эти мероприятия посвящены крупным датам в истории русской литературы, особенно юбилеям известных русских поэтов, таких как А. Пушкин, М. Лермонтов, И. Бунин, С. Есенин и др., а также новинкам перевода русской поэзии, опубликованным в последние годы.

У молодой переводчицы Тхюй Ань в 2010 году вышла в издательстве «Молодой» солидная книга избранной лирики Ольги Берггольц под названием «Моя Ольга Берггольц».

У профессора-русиста Фам Винь Кы вышли одна за другой две переводные книги: «Психея» — избранная лирика Марины Цветаевой (изд. Союз писателей, 2012 г.) и кни-

га переводов «Лирические стихи и поэмы Анны Ахматовой» под названием «Реквием» (того же издательства).

В 2012 году у переводчика Нгок Чау вышла в издательстве «Мир» книга переводов из творчества разных русских поэтов. Эти стихи были переведены на вьетнамский с использованием вьетнамской национальной стихотворной формы.

Профессор, доктор технических наук Фунг Хо еще студентом советского технического института начал переводить стихи Сергея Есенина и в 2014, собрав эти переводы, послал их в издательство Союза писателей Вьетнама, и там их издали отдельной книгой «Лирика Сергея Есенина». Воодушевленный первым успехом, он всерьез взялся за дело перевода Есенина, и результатом стала книга «Сергей Есенин. Лирика и небольшие поэмы», составленная из переводов 262 произведений Сергея Есенина. Эта книга появилась через 5 лет, в 2017 году в издательстве Союза писателей Вьетнама.

Другой выпускник советского политехнического института, кандидат технических наук До Куанг Тхиеу в возрасте примерно 80 лет в 2017 г. напечатал свои переводы многочисленных сказок А. Пушкина.

Поэт-переводчик То Нгок Тхак в 2012 году с не меньшим успехом выпустил книгу переводов русской поэзии под названием «Солнечная береза».

Инженер, выпускник российского вуза До Ван Тхинь тоже весьма удачно перевел многие стихи Сергея Есенина, и его переводы вышли книгой в 2015 году (изд. Союза писателей).

Переводчик-русист Тхюй Тоан подготовил и выпустил в свет в издательстве «Литература» сборник «Кометы» (2004 г.) — переводы стихов пяти русских поэтов, талантливые и яркие произведения которых известны всему миру, хоть жизнь их творцов и была коротка. После этого переводчик издал один за другим пять сборников: «Избранная лирика Ивана Бунина» (изд. Нге Ан, 2008), «Слово о полку Игореве» (изд. Литература, 2010), «Слез не лей!», избранная лирика Николая Рубцова (изд. Мир, 2012), «А. Пушкин. Избранная лирика» (изд. Литература, 2014) и «Стихи, сочиненные ночью бессонницы. Избранная лирика А. Пушкина» (изд. Ким Донг, 2017).

Еще надо упомянуть о книгах переводов русской поэзии, подготовленных разными переводчиками. Это в том числе «Избранные сочинения М. Лермонтова», куда вошли 60 стихотворений, 3 поэмы и роман «Герой нашего времени» (изд. Литература, 2014). Особо здесь надо упомянуть три книги из серии «Библиотека книг, изданных в России по программе сотрудничества между российским издательством Локид Премиум и Фондом поощрения распространению вьетнамской и русской литератур в рамках президентского проекта издания книг в дар вьетнамским читателям. Это:

— «Пламя России» — лирика Николая Рубцова, сборник, составленный из 79 стихотворений, переводы 15 переводчиков (М.: изд. Локид Премиум, 2013)

— «Сергей Есенин. Избранные стихи», сборник, составленный из 139 стихотворений и 2 поэм (М.: изд. Локид Премиум, 2018)

— «Горе от ума», Грибоедов, стихотворный перевод писателя и переводчика Ле Дык Мана (М.: изд. Локид Премиум, 2015)

Я с радостью и гордостью представляю вам, уважаемые коллеги, этот неполный список книг русской поэзии, подготовленных к печати вьетнамскими переводчиками за последние годы. Думаю, и вы все тоже разделяете со мной эту радость. Это наша общая радость.

Но в заключение мне все-таки хочется поделиться некоторыми тревожными мыслями, которые время от времени меня посещают.

Во-первых, у нас пока отсутствует критика в области художественного перевода. Как важна литературная критика, знает каждый. Во-вторых, наше поколение вьетнамских переводчиков русской литературы уже в преклонном возрасте. Многие из нас достигли 70, даже 80 лет и больше. Можно сказать, мы связаны с русской литературой с младенчества, мы с особой любовью занимаемся переводом русской литературы. Но теперь надо добиться того, чтобы молодые люди, умные, талантливые (а многие из них, как мы видим, и образованы лучше, чем мы), продолжали заниматься переводом русской литературы вообще и русской поэзии в частности с такой же любовью, с какой этим занимались мы. Или даже еще более сильной.

Хоанг, Тхюй Тоан (Hoàng, Thuý Toàn) — переводчик, директор Фонда содействия по распространению русской и вьетнамской литературы. Выпускник МГПИ им. Ленина (1956–1961 гг.), член Союза вьетнамских писателей, писатель и переводчик, автор десяти книг, посвященных теории и практики художественного перевода, двадцати книг избранных переводов из русской поэзии (в том числе из лирики Пушкина, Лермонтова, Бунина, Есенина), многих прозаических переводов (рассказы Станюкевича, рассказы Толстого и др.). Лауриат премии АЛИИВ (2006), премии Союза вьетнамских писателей, премии Союза советских обществ дружбы (1987).

Севинч Учгюль (Турция)

Сложности перевода ненормативной лексики с турецкого языка на русский

(на материале романов Орхана Памука)

То, что из книги непереводимо,
не есть ни лучшее, ни худшее в ней.
Ф. Ницше

Данная статья посвящена особенностям перевода ненормативной лексики в художественных произведениях и поиску ее эквивалентов на русском языке. Анализ выполняется на материале переводов романа Орхана Памука с турецкого языка на русский. В статье рассматриваются отдельные примеры употребления ненормативной лексики разными героями и самим автором и анализируется адекватность их перевода на русский язык.

Имя знаменитого турецкого писателя Орхана Памука стало известно в России задолго до получения им Нобелевской премии. Сочный язык, прекрасное изображение турецкой истории и нынешних реалий вызвали большой интерес у читателей в России. Интерес к писателю, естественно, еще более возрос после вручения ему Нобелевской премии, и его стали чаще переводить и издавать. Стоит особенно отметить, что все переводы выполнялись с языка оригинала, а не языка-посредника. Благодаря этому переводчики сумели донести до читателей представление об О. Памуке как о турецком писателе, внесли большой вклад в ознакомление русскоязычного читателя как с историко-культурными, так и современными художественными ценностями Турции. Если иметь в виду число переведенных на русский язык произведений О. Памука, объемы тиражей их изданий и переизданий, то можно сказать, что эти книги стали важным событием для огромного количества читателей, и их судьба в России сложилась счастливо. Популярность Памука среди разных слоёв русских читателей, несомненно, можно объяснить мастерством переводчиков.

Переводчица О. Памука А. Аврутина на вопрос Михаила Визеля «Что такое соединилось в Памуке, что он сумел преодолеть этот барьер, и сумел не просто дойти до российского читателя, до русского читателя, но и стать звездой?» ответила, что это связано не с российским читателем, а с заложением тенденции.[1]

В конце февраля 2017 года О. Памук приезжал в Россию по случаю присуждения ему литературной премии «Ясная Поляна». В интервью журналистам ТАСС писатель говорил о тонкостях перевода своих романов. По словам автора, турецкий язык, на котором он пишет, является очень сложным для перевода и изучения. Однако это его родной язык, поэтому все его произведения написаны по-турецки. «Турецкий очень сложно переводить. И очень сложно преподавать. Но я родился с ним и в нём, это моя душа и моя кровь, что я с этим могу поделать», — заявил писатель.

Кроме того, он упомянул, что переводчикам его текстов непросто было привыкнуть к особенностям языка. «В турецком языке глагол всегда стоит в конце фразы. Мои пере-

[1] Визель, М. Интервью *с Аполлинарией Аврутиной, переводчицей знаменитого турецкого писателя — накануне его визита в Россию*. Год литературы. 2018 https://godliterature.ru/public-post/pochemu-pamuk (Дата обр. 01.08.2018)

водчики рассказывают, как, продираясь сквозь мои длинные предложения, изнывают: 'Ну когда же глагол?!'», — заявил О. Памук. Он также рассказал об ощущениях от переводов своих текстов на английский язык. «Первое время я всегда огорчался, ведь это уже не мой текст. Потом привык. Я люблю использовать внутреннюю рифму во фразах. Все это в переводе теряется», — признался писатель.[2]

В данной статье мы хотели бы остановиться именно на «потере» и рассказать о малоизученном аспекте перевода ненормативной лексики блестящего мастера повествования и представителя многогранной турецкой культуры на русский язык. Как переводчики справлялись с переводом ненормативной лексики, нецензурными выражениями? Все переводчики Орхана Памука, являясь одновременно и тюркологами, старались передать тексты с максимальным отражением культурных особенностей языка оригинала. При этом заметно, что литературный язык и разговорная лексика представлены в текстах в полной мере, начиная от обиходной, просторечий и заканчивая табуированной лексикой. Язык постмодерниста О. Памука многолик, представлен разноуровневой лексикой: от высокого «штиля» до жаргонов, диалектной и социолектной лексики, брани и табуированной лексики, а также лексики, близкой к нейтральной. Одним из «проблемных» при этом остается пласт лексики, наиболее близкий к живой коммуникации, максимально ярко отражающий менталитет носителей языка, зачастую идиоматичный. В этот пласт включается, в том числе, ненормативная лексика.

Независимо от темы, О. Памук в своих произведениях использует немало нецензурных выражений. В его родном языке такая стилистическая особенность никого не удивляет, но у любопытного читателя перевода может возникнуть вопрос: «А точно ли так выразился автор в оригинале?»

Мы сверили романы Орхана Памука в оригинале и их переводы на русский язык, обращая особое внимание на перевод ненормативных слов и выражений. Нам было интересно, какими инструментами воспользовались переводчики: упрощением или пропуском, смягчением или усилением, а может быть, и буквальным переводом, — и что получилось в результате.

В романах «Другие цвета», «Белая крепость», «Новая жизнь» и «Снег» ненормативных выражений сравнительно мало — это обсуловлено их проблематикой. Гораздо больше их в романах «Дом тишины» и «Мои странные мысли». К сожалению, словарь языка Орхана Памука на данный момент ещё не составлен, — написана только одна докторская работа на турецком языке «О лексике романов Орхана Памука „Джевдет Бей и его сыновья“ и „Музей невинности“»[3].

В словарях русских синонимов приводится много синонимичных аналогов понятия «ненормативная лексика»: арго, бранные слова, брань, крепкие выражения, крепкие слова, матерная брань, матерная ругань, матерный язык, неизящная словесность, ненорматив, непереводимый фольклор, непечатная брань, нецензурная брань, нецензурная лексика, нецензурные выражения, нецензурщина, обсценная лексика, проклятия, ругань, ругательства, сильные выражения, сильные слова и сквернословие. Количество вариантов поня-

[2] *Орхан Памук рассказал о тонкостях перевода своих романов*. Mozgorilla. Онлайн-портал об индустрии перевода. http://www.gigatran.ru/aggregator/categories/1%3Fpage%3D4?page=2 (Дата обр. 01.08.2018)

[3] См. Nilüfer YILDIRIM, «Orhan Pamuk'un Cevdet Bey ve Oğulları ile Masumiyet Müzesi Romanlarında Söz Varlığı», (Danışman: Prof. Dr. Ahmet BURAN), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Elazığ 2015.

тия «ненормативная лексика» свидетельствует и о широте её функционирования. Говоря о функции ненормативной лексики в речи, мы можем сослаться на работу В. М. Мокиенко «Русская бранная лексика: цензурное и нецензурное», в которой автор приходит к выводу, что при классификации такого рода лексики «лучше исходить именно из функционально-тематической группировки, а не из эмоционально-экспрессивной градации».[4]

Переводы на русский язык романов Орхана Памука, являющихся материалом нашего исследования, интересны тем, что они осуществлены разными переводчиками. Здесь придется учитывать особенности стилистики, характерные для каждого из них.

Для анализа переводов ненормативной лексики Орхана Памука мы сверили переводы всех романов писателя и найденные интересные с этой точки зрения слова и словосочетания разделили на группы. При классификации мы опирались на книгу В. И. Жельвиса «Поле брани. Сквернословие как социальная проблема в языках и культурах мира». На основании собранного материала можно выделить следующие тематические группы ненормативной лексики:

1. Слова и словосочетания, обозначающие негативную оценку определённого качества или типа личности.

1а) Слова и словосочетания, обозначающие уровень и качество умственного развития индивида

Так, в группу наименований лиц со значением, обозначающим уровень и качество умственного развития индивида, вошли такие слова и выражения, как ***дурак, дурак чертов, дурень, дура, ненормальный, придурок, тупой, негодный, тварь, умник, лопух, идиот, идиот чертов, толпа тупиц и дурней, глупый, глупец, хлыщ, сумасшедший, недоразвитый, умственно отсталый, пентюх, безмозглый, пошлый, легкомысленный и др. (aptal, yarım akıllı, geri zekalı, budala, zibidi, deli, zırdeli, salak)***

В следующих предложениях перевод был осуществлён путём замены ненормативной лексики нейтральной или просторечием:

- «Biraz, deniz sıcak mı, soğuk mu gibi **aptalca** şeylerden söz ettik.» (İstanbul: Hatıralar ve Şehir, 49) — «Затем мы немного поговорили **о разных мелочах,** вроде того, что холодная вода в море или теплая». («Стамбул. Город воспоминаний», 25)
- «…tövbe de Selahattin dediysem, sen benimle alay etmedin mi, **budala** kadın, **aptal** kadın…» (Sessiz Ev, 68) — «Прекрати, Селяхаттин, не богохульствуй!» — разве ты не смеялся надо мной: «**Глупая ты, ограниченная женщина!…»** («Дом тишины», 36) (недалекий — darkafalı; dar düşünceli — ограниченный ум — kıt akıl).
- «Hem boza içmek hem de **aptal köylü satıcıya** aydınlatmak isteyen laik ve Batılılaşmışlara.» (Kafamda Bir Tuhaflık, 223) — «Светским, европеизированным покупателям, которым хотелось выпить бузы и при этом просветить **деревенщину-торговца,** который продает ее им». («Мои странные мысли», 231)
- «Dizlerini bükerek titriyorlar ve **aptal** tavuklar gibi kafalarını sallıyorlar! **Ahmaklar!»** (Sessiz Ev, 135) — «Они так смешно трясутся, поджав коленки, и крутят головами, как курицы! **Вот лопухи! Дура!**» («Дом тишины», 72)

[4] В. М. Мокиенко. *Русская бранная лексика: цензурное и нецензурное***.** Русистика. Берлин, 1994, № 1/2. — с. 50–73. http://www.philology.ru/linguistics2/mokiyenko-94.htm (Дата обр. 01.08.2018)

В нижепредставленном предложении перевод ненормативной лексемы был вовсе опущен.

- «Bir çocuğun kafası babaannemin dediği cinsten tam **taskafaydı,** bir başka ufak tefek, küçük kızın kırılganlığı ve narinliği beni büyüler, bir üçüncüsünün evinde olup biten her şeyi hiçbir şey saklamadan anlatıvermesine şaşar, kendi kendime nasıl böyle oluyor diye sorardım.» (İstanbul: Hatıralar ve Şehir, 73) — «Другая девочка, очень маленького росточка, очаровывала меня своей хрупкостью и изяществом, а третья удивляла тем, что постоянно рассказывала, ничего не утаивая, обо всем, что происходило у нее дома». («Стамбул. Город воспоминаний», 26)

1б) Слова и словосочетания, обозначающие особенности характера человека и его отношения к окружающему миру

В группу слов и выражений, обозначающих особенности характера человека и его отношения к окружающему миру, вошли такие слова, как ***полоумный, сводница, гады несчастные, шарлатан, ублюдок, несчастный, гниль, падаль, фашист, чокнутый, дерьмо, расчётливый выскочка, дурень-муж, растлитель, подлец, распутник и др.***

В следующем предложении слово «**uyuşuk**» обозначает в переносном значении «**инертный, вялый**», то есть указывает на настроение, атмосферу того вечера. А в переводе это объясняется недосыпом, о чем в оригинале не упоминается.

- «Biliyorum aslında; **uyuşuksunuz** da ondan. Eğlenilmiyor burada.» (Sessiz Ev, 241) — «Я знаю: вы **не выспались**, поэтому! Здесь так скучно, никто не веселится» («Дом тишины», 344)

Перевод следующего абзаца интересен тем, что местами ненормативные слова и выражения, усиливающие экспрессию оригинала, в переводе либо опущены, либо заменены на более нейтральные смысловые аналоги. Например: **karı kılıklı Alman — к этому немцу, alık, hödük Nişantaşlı — недоумка из Нишанташи.** С другой стороны, в данном отрывке переводчику очень удачно удалось передать значение выражения «**lokum gibi karı**» в русскоязычном слове «**конфетка**».

- «Bak, bak, **arkadaşına toz kondurtmuyor! O alık, hödük Nişantaşlı sosyetiğe toz kondurtmuyor. Herif o lokum gibi karıyı** bırakmış, buraya gelmiş. Niye gelmiş? Ağlamak için… Kürtlere, **açlara,** memleketin sefaletine bakmak için… Köyü kalkındırmak için yazılar yazıyor, ağlıyor. O **karı kılıklı Alman'a** gidiyor, ağlıyor. Oğlum, madem tüccarsın İstanbul'da paşa paşa otur, işlerini yürüt, o **lokum gibi karının yatağını boş koyma!** Hayır, olmaz! Buraya gelip ağlayacak!» (Cevdet Bey ve Oğulları, 354) — «Глянь, глянь, **как вступается за дружка, слова худого не скажи про этого недоумка из Нишанташи! Бросил свою конфетку** и приехал сюда. Зачем? Хныкать! Посмотреть на курдов, **на голод, на нищету… С**очиняет план развития деревни и обливается слезами. Ходит **к этому немцу** рыдать на плече. Послушай, раз ты коммерсант, так и сиди в Стамбуле паша пашой, занимайся делами **да спи со своей конфеткой**! Нет, он едет сюда хныкать!» («Джевдет-бей и его сыновья»,198).

1в) Слова и словосочетания, обозначающие непристойные занятия и отношение к ним общества

К словам и словосочетаниям, обозначающим непристойные занятия и отношение к ним общества, относятся: ***подонки, гуляка, любовница, сутенер, проститутка, шлю-***

ха, картежник, сводник, жиголо, коммунист, торговец контрабандными «Мальборо», спекулянт, мафиоз, контрабандист, мерзавец /ibne, çapkın, zampara, metres, pezevenk, orospu, pavyoncu, kumarbaz, kabadayı, komünist, Marlborocu, karaborsacı, mafya tipleri, kaçakçı, alçak.

Автор, добиваясь эффекта оксюморона, использует такие выражения как «**sosyetik orospu**», и «**sosyete karılarının**», хотя переводчик не продолжает этого приёма в русскоязычном тексте, заменив его на «**шлюха богатая**» и «**светских дам**». В данном случае возможен следующий оксюморон: «светская шлюха» и «светская баба».

- «Ulan, **sosyetik orospu**! Memleketi komünistler ele geçiriyor, siz hala yarı çıplak, **orospu,** ben seni…» (Sessiz Ev, 115) — «Ах ты **шлюха богатая**! Страну коммунисты захватили, а ты все ходишь полуголая, **шлюха** такая, я тебя…». («Дом тишины», 61)
- «O **sosyete karılarının** yüzünden!“ diyordu. Bir süre sustu, sandalyesine oturdu ve bağırdı:»Ben de bir sosyete karısı tavlayacağım ulan! Bir sosyete kızı tavlayacağım… Şöyle ilik gibi bir karı tavlayacağım… Şu Danimarkalı mühendislerin karıları gibi bir karı tavlayacağım, Salih. Ne karıydı o değil mi? — Ortak, sen bilirsin, bu sosyete karıları nasıl tavlanır söylesene? Ne yapmak lâzım yani? Söylesene, neden hoşlanırlar? Her gün sinemaya götürürüm vallahi!» Birden elini Salih'in omuzuna koydu: «Bak Salih, paramız var, İstanbul'a gidince birer sosyete kızı tavlayalım. Paramız var. Diplomamız var, mühendisiz. Sen yakışıklısın. Ben nasılım? Ben zekiyimdir!» (Cevdet Bey ve Oğulları, 351) — «**Из-за этих светских дам!** — повторил Энвер, усаживаясь на стул. — Я, кстати, тоже хочу **окрутить одну из этих цыпочек. Аппетитненькую…** Такую, как жены тех датчан. Помнишь, Салих, какие были дамочки? Эй, партнер, расскажи-ка, **как охмурить женщину из высшего общества,** ты же знаешь. Что нужно делать? Что им нравится? Каждый день буду в кино водить, чтоб мне пусто было! — Он положил руку на плечо Салиху и заговорил проникновенным голосом: — Послушай, Салих, мы теперь при деньгах. Вернемся в Стамбул и **окрутим по девушке из общества.** Деньги есть, дипломы есть, мы с тобой инженеры! Ты красавчик. А я? Я умница!» («Джевдет-бей и его сыновья», 197–198)

В следующем предложении выражению «**ibne binbaşı**» придано более общее негативно-экспрессивное значение «**говнюк**», хотя ближе к авторскому могла бы быть лексема «педераст» или «пидор».

- «Askerlik bittikten sonra ben o **ibne binbaşıyı** bulup anasından doğduğu yere kadar kovalayacağım.“ dedi Ankaralı Mehmet, akşam çay içerlerken.» (Kafamda Bir Tuhaflık, 156) — «Вечером за чаем Ахмет из Анкары пообещал: — После армии я разыщу этого **говнюка,** и пойдет он у меня туда, откуда мать его родила!» («Мои странные мысли», 156)

2. Наименование «неприличных», социально табуированных частей тела — «срамные слова», например, *орган, причиндал, задница, грудь/ çük, göt, göğüs, meme, kıç*

Данная группа слов в процессе перевода оказалась, по нашему мнению, наиболее затруднительной для переводчика, так как лексемы, обозначающие табуированные части тела или связанные с ними эмоции, зачастую опущены. Например, «**iri memeli biyoloji hocası Melahat'in**», «**kıçı açık**», «**siktir ulan**»:

- «Bir başka sefer iri memeli biyoloji hocası Melahat'in Mevlut'u yeniden arkaya yollama kararına Damat cesaretle itiraz etmişti, „Hocam, otursun işte önde; ne var, çok seviyor sizin dersinizi“». (Kafamda Bir Tuhaflık, 75) — «В другой раз, когда Мелахат вновь вознамерилась отправить Мевлюта за последнюю парту, Дамат стал смело спорить: „Ходжа,

пусть он сидит впереди; вообще-то, он очень любит ваш урок“». («Мои странные мысли», 68) — «Ağzını açık bırakan edepsiz şeyleri yapan, göğsü, **kıçı açık** kadınların konulu filmdeki aynı kadınlar olduğunu bir an düşünmek Mevlut'u daha da kışkırtır, pantolonunun önündeki kabarıklıktan daha da utanarak kamburunu çıkarırdı. Mevlut lise yıllarında onlarca kere tek başına gittiği Elyazar Sineması'nda başkaları gibi bir kere bile elini cebine sokup **çüküyle oynamadı.** Film sırasında pantolonunun düğmelerinin çözüp **otuz bir çekenlerin aletlerine,** bu sinemalara sırf bu amaçla gelen yaşlı **ibnelerin** karanlıkta saldırdığı söylenirdi.» (Kafamda Bir Tuhaflık, 89) — «Мевлют чувствовал, что сердце его начинает биться быстрее, слегка кружится голова, что он быстро потеет, и пытался держать себя в руках. Он никогда не позволял себе такую слабость, как **онанизм.** Поговаривали, что на тех, кто во время фильма расстегивал штаны и **вытаскивал свой причиндал**, в темноте нападали пожилые **педерасты**, которые приходили в такие кинотеатры только ради подобной цели». («Мои странные мысли», 82)

Метафоричная ненормативная лексема «**götten bacaklı**» была заменена более привычным для понимания и восприятия русскоязычным читателем «**коротышка**», опять же, можно предположить, по причине затруднения найти аналогичную метафору в русском языке.

- «Turgut paşamızın **götten bacaklı** karısına, biraz daha azını onun altındaki paşanın biraz sıska karısına söylemek, daha az vakti ve emeği de binbaşıların karılarına — binbaşıların kıdem sırasına dikkat ederek — harcamak ve bütün bunlar sinir hastası ediyordu beni.» (Kafamda Bir Tuhaflık, 160) — «Самую красивую прическу нужно сделать и самые приятные слова нужно сказать **коротышке-**жене нашего командира гарнизона генерала Тургут-паши. Чуть поменьше надо хвалить тощую жену его подчиненного, подполковника, а еще меньше времени и сил тратить на жен офицеров званием помладше, но при этом следить, чтобы не нарушился порядок старшинства. Все это невероятно изматывало меня». («Мои странные мысли», 161)

А в этом предложении междометие «Siktir ulan» (аналог в русском языке «иди-ка ты нахуй») пропущено, и уровень экспрессии по сравнению с оригиналом снижается.

- «**Siktir ulan,** boza Müslümanın alkol içmesi için bulunmuş, kılıfına uydurulmuş, alkollü bir içecek — herkesin bildiği gibi.» (Kafamda Bir Tuhaflık, 223) — «**Эту твою бузу просто кто-то придумал,** чтобы мусульмане пить могли, это гребаное пойло маскирует алкоголь, все об этом знают». («Мои странные мысли», 230–231).

3. Наименования процесса совершения полового акта: *переспать, изголодавшиеся создания, трахаться, насильник /sikmek, becermek, yatmak, abazan, düzüşmek, ellemek, otuz bir çekmek.*

В романе «Мои странные мысли» на одной и той же странице встречается два наименования процесса совершения полового акта: «**sikmek**», «**becermek**», что было переведено как «**трахнуть**» и «**иметь интрижку**» соответственно, хотя у этих двух русских понятий совершенно разный как экспрессивный, так и семантический оттенок, к тому же «иметь интрижку» может означать — участвовать в какой-то махинации, авантюре.

- «Sen ne anlarsın matematikten ulan Mohini!» dedi sözümü kesen Mevlut kabaca. «Yoksa Paşa'nın kızını mı **sikiyorsun?»** (Kafamda Bir Tuhaflık, 160) — «Можно подумать, ты в математике разбираешься, Мохини! — насмешливо перебил меня Мевлют. — Ты что, **трахнул** дочку паши?» («Мои странные мысли», 161)

- «Karargâhtan çıkıp askerevinde rahat bir iş bulan, paşa evlerinde hizmetçilik, uşaklık ederken azarlanıp aşağılanan bütün erler gururlarını kurtarmak için akşam bölükte 'Paşanın kızını **beceriyorum,**' derler.» (Kafamda Bir Tuhaflık, 160) — «Так всегда говорят солдаты, которые находят себе работу при штабе или в казармах, прислуживают, пресмыкаются по домам генералов и которых ругают и унижают целый день, так что вечером они, вернувшись в казарму, чтобы хоть как-то спасти свою гордость, рассказывают всем: „У меня **интрижка** с дочерью паши». («Мои странные мысли», 161)

В следующем предложении выражение «**annesiyle yatan**» опять-таки нецензурное, в нем содержится намек на аморальные отношения. В выражении же «**муж своей матери**» просматривается ассоциация с законными отношениями («муж»), посему в экспрессивном плане не вызывает у русскоязычного читателя заведомо отрицательных эмоций.

- «Babasını öldüren, **annesiyle yatan,** Sphinks'in kördüğümünü çözen Oidipus!» (Kırmızı Saçlı Kadın, 7) — «Эдип — убийца своего отца, **муж своей матери**, Эдип — отгадчик загадок сфинкса!» («Рыжеволосая женщина»,5*)

Лексема «**ellemek**» встречается несколько раз на страницах романа «Музей невинности», переводчик же, возможно, в целях неповторения использует близкие синонимичные варианты «**трогать**» и «**прикоснуться**», что в русском языке не всегда воспринимается как лексика с низким семантическим оттенком. В турецком же все наоборот.

- «Öteki erkeklerin" bütün hile ve niyetlerini anladığı on dört yaşından beri farkında olmadan ellenmiyor, tuzağa da kolay düşmüyordu belki, ama şehrin sokakları her gün yaratıcılıkla yeni bir elleme, mıncıklama, sıkıştırma, arkadan dayanma vs. yolu bulanlarla doluydu. Arabanın penceresinden kolunu uzatıp kaldırımda yürüyeni elleyenlere, merdivenlerde ayağı takılmış gibi yapıp dayananlara, asansörde zorla öpmeye başlayanlara ya da paranın üstünü verirken parmağına bilerek dokunup okşamaya çalışanlara şaşmıyordu artık.» (Masumiyet Müzesi, 64) — «С четырнадцати лет, с тех пор как она узнала все мужские приемы и поняла намерения „других мужчин", она, конечно, больше не позволяла себя незаметно трогать, больше не попадалась на их уловки, но на улицах города всегда находились такие, кто находил способ нагло прикоснуться, прижаться к ней или ущипнуть её сзади. Теперь она уже не удивлялась, когда кто-нибудь, высунув руку из окна автомобиля, пытался на ходу прикоснуться к ней, или, сделав вид, что подвернул на лестнице ногу, хотел за неё ухватиться, или когда в лифте приставал с поцелуями; её не удивляло, как продавец, отдавая сдачу, делал все, чтобы погладить её пальцы». («Музей Музей невинности», 16)

В данную тематическую группу, наряду с редко используемым «**düzüşmek**», входит и часто встречающееся выражение «**otuz bir çekmek**», для которого переводчик не нашёл достаточного количества аналогов из низкого пласта русской лексики: **«ласкать себя», «ублажать себя», «увлекаться этим делом», «самоудовлетворяться», «мастурбировать», «развлекаться с самим собой», «заниматься онанизмом»**, и только иногда **«заниматься рукоблудством»** или «**баловаться ручонками**», несмотря на то, что в русском языке существует множество лексически низких синонимов для наименования подобного акта, например «дрочить(ся)», «играть в карманный бильярд» (что, кстати говоря, отвечает метафоричности турецкого выражения «**otuz bir çekmek**»).

4. Наименование физиологических функций и «результатов» физиологических отправлений: срать, гадить, говно и др.

В данной тематической группе наблюдается относительная приемлемость буквализации при переводе ненормативных лексем: «**sıçarım ben o hergelenin ağzına**» — «**да срать я на него хотел**», «**boktan bir**» — «**поганая**», «**sümüklü**» — «**зареванную**» и др. В метафоричном плане интересна пара «**Ödü bokuna karıştı herifin**» и «**обгадился**», так как первое ненормативное выражение в прямом смысле означает лопание желчного пузыря внутри человеческого тела как результат испуга, а второе — испражнение в результате испуга.

- «Ben bunu, iskele yıkıntısının orada kaç kere görmüştüm, zavallı, **sümüklü,** sefil kimbilir neyle geçiniyor» (Sessiz Ev, 222) — «…я часто видела ее у развалин пристани, жалкую, **зареванную,** несчастную. Кто знает, на что только она жила». («Дом тишины», 116)
- «Türkiye o kadar **boktan bir** ülke değil, yeni yerler, iyi dükkanlar açılıyor.» (Sessiz Ev, 194) — «Турция — не такая уж и **поганая** страна, новые места есть, новые магазины открываются» («Дом тишины», 102)
- «Turan, **sıçarım ben o hergelenin ağzına**, diye bağırdı.» (Sessiz Ev, 192) — «А Туран закричал: **да срать я на него хотел**, на этого деревенщину…» («Дом тишины», 101)
- «Bu **boktan heriflerin,** kefallerin peşine düşmesine sinir oluyorum!» (Sessiz Ev, 111) — «Меня бесит, когда эти **мерзавцы** гоняются за рыбой!» («Дом тишины», 59)
- «**Ödü bokuna karıştı herifin,** dudakları uçukladı!» (Sessiz Ev, 133) — «Этот, наверное, **обгадился**, поджилки затряслись!» («Дом тишины», 71)

5. Слова и словосочетания, содержащие зоовокативы и зоосравнения.

Жельвис отмечает, что бранные ассоциации с различными животными характерны для всех без исключения национальных культур, являя собой, таким образом, классический пример универсалий. В таких случаях инвектант (использующий ненормативную лексику) обвиняет оппонента в наличии у последнего определенного отрицательного качества, которое национальная традиция приписывает тому или иному животному. Именно таким путем и происходит метафорический перенос названия животного на человека.[5]

Например, ненормативная лексема «**it**» имеет в русском языке аналог «собака», что характерно и для турецкого языка: и русские, и турки «собакой» называют подлого и нечестного человека. Но переводчик данную турецкую лексему перевел в одном случае как «**пёс**», а в другом — как «**ублюдок**». К тому же, носитель турецкого языка ассоциирует лексему «**it**» с незначительным человеком, носитель же русского языка ассоциирует лексемы «**собака**» или «**пёс**» не столько с незначительностью, сколько со способностью навредить (собака лает и кусается).

- «Yuh! dedi Fafa, **inek gibi** ezberlermişsin!» (Sessiz Ev, 54) —«И вдруг Фафа перебила меня: — Ух ты! Ну ты и **зубрила**!» («Дом тишины», 29) (Sessiz Ev, 54).

Еще одна интересная метафора — «inek» — соотносится в турецком языке с человеком, много занимающимся учёбой и достигающим в учёбе успехов. Переводчик не воспользовался более очевидными в данном случае словами «умник» и «отличник», а перевел зоовокатив «**inek gibi** ezberlermişsin» с помощью выражения «Ну ты и **зубрила**». В турецком

[5] В. И. Жельвиса «Поле брани. Сквернословие как социальная проблема в языках и культурах мира» 2-е издание, «Ладомир», Москва, 2001, с. 253.

языке данное выражение имеет скорее негативную, унизительную окраску, в русском же языке фраза «Ну ты и **зубрила**» выражает удивление или даже восхищение результатами труда. В другом же романе для зоовокатива «**inek**» был подобран целый описательный ряд: «мальчики из верхних кварталов, **у которых всегда в порядке и тетради, и галстук, и домашнее задание**», в котором встречаются слова, не только не упомянутые самим автором, но и не свойственные турецкой школьной культуре (лексема «галстук»), то есть мешающие русскоязычному читателю создать в своем воображении адекватную картину турецкого образовательного быта.

Если обратить внимание на предложение «Смена обстановки, видите ли! Ты сюда, должно быть, ради этого и приехал, как ходят в зоопарк, чтобы посмотреть на зверушек и развеяться! — Он вдруг замолчал, поглядел на Рефика и взял его за локоть. — Да, дружище, **здесь зоопарк, и я один из экспонатов**». («Джевдет-бей и его сыновья», 394) и на его перевод «Ömer: „Demek değişiklik ha!“ diye gene bağırdı. „Buraya da onun için geldin galiba: Değişik şeyler görmek için hayvanat bahçesine gelir gibi bizi…“ Birden sustu, Refik'in suratını gördü. „Hayvan herifin tekiyim ben, Refikciğim!“ diyerek arkadaşının koluna girdi.“ (Cevdet Bey ve Oğulları, 345), то можно заметить, что выражение «**hayvanat bahçesi**» переведено как «зоопарк», хотя в русском языке лексема «зверинец» имеет более негативную окраску. А для сильного по своей экспрессии выражения «**Hayvan herifin tekiyim ben**» («Я — скотина») переводчиком был предложен стилистически завышенный эквивалент «**здесь зоопарк, и я один из экспонатов**».

- «Ama kimbilir kaçıncı kere bana, „**çakal, çakal“ demekten başka bir şey yapmadılar.**» (Sessiz Ev, 107) — «Но они не собирались делать ничего, кроме как обзывать меня **шакалом**». («Дом тишины», 57).
- «Yarış! Yarış, **hayvan herifler,** haydi yarış!» (Sessiz Ev, 92) — «Наперегонки! Ну-ка, вы, **гады несчастные,** обгоните, попробуйте!» («Дом тишины», 49).
- «Ama, **hayvan** gibi bir asker bütün gücüyle beni geriye, kalabalığın içine itti.» (Beyaz Kale, 77) — «Но **грубый** солдат силой затолкал меня обратно в толпу». («Белая крепость», 21).
- **«Öküz gibi sağlıklı**!» (Cevdet Bey ve Oğulları, 115) — «**Здоров как бык!**» («Джевдет-бей и его сыновья», 129).
- «Seyfi Paşa daha da hırıltılı bir sesle: „Baban gibi insanlar artık kalmadı!» dedi. «Şükrü Paşa ne insandı! Artık öyle insan yok!“ Başka bir şeyler daha söyledi. Yanındaki uşağa yaslanmasına, ayakta zor durmasına, yüzü de ihtiyar ve sevimsiz bir köpeğin yüzüne benzemesine rağmen gene de çevresinde saygı uyandırıyordu.» (Cevdet Bey ve Oğulları, 191) — «Несмотря на то, что стоял он с трудом, опираясь на руку слуги, **а лицо его стало похоже на морду дряхлого уродливого пса**, в Сейфи-паше по-прежнему было что-то внушающее почтение окружающим». («Джевдет-бей и его сыновья», 218).
- «Dizlerini bükerek titriyorlar ve **aptal** tavuklar gibi kafalarını sallıyorlar! **Ahmaklar!»** (Sessiz Ev, 135) — «Они так смешно трясутся, поджав коленки, и крутят головами, как **курицы**! **Вот лопухи!**» («Дом тишины», 72).
- «Zaten şimdiye kadar bütün istediğin de buydu: Eğlence… Bir gömleğin düğmesini bile dikmiyor, hep eğlence düşünüyorsun!» Perihan'ın etkilenmemiş gözükmeye çalışarak çocukla meşgul olduğunu görünce daha çok bağırdı: «**Sen kafasız, yüzeysel, zavallı bir yaratıksın!»** Perihan'ın dönüp kendisine baktığını gördü ve gene bağırdı: «Sığ, aptal ve işe yaramaz bir yaratıksın sen, anlıyor musun? Beni hiçbir zaman anlamadın, ne de anlamaya çalıştın.» (Cevdet Bey ve Oğulları, 269) — «Да ты всегда только этого и хотела — развлечься!

Не может даже пуговицу пришить, все о развлечениях думает! — Увидев, что Перихан, старательно делая вид, что ей все равно, наклонилась к дочке, Рефик заорал еще громче: — **Ты — безмозглая, пошлая, жалкая тварь**! — Перихан повернулась к нему. — Тупая, ни на что не годная тварь, понятно?! Ты никогда меня не понимала и даже не пыталась понять!» («Джевдет-бей и его сыновья», 143).

Исходя из всех этих примеров, можем сделать вывод: при переводе ненормативной лексики с турецкого языка на русский лучше всего передавать нецензурные выражения адекватно, то есть соответствующими лексическими единицами сниженного стиля. Сопоставление слов и выражений в вышеприведённых группах показывает, что в большинстве случаев переводчик вполне может найти в языке перевода буквальную аналогию. Переводчики О. Памука справляются с этой задачей блестяще. Однако в ходе работы мы заметили случаи вариативности, иногда — сознательного игнорирования нецензурных выражений, и реже — вольного, приблизительного перевода, который выводит текст за рамки ненормативности.

Источники:

1. Pamuk O. Benim Adım Kırmızı, İletişim Yayınları, 1998.
2. Pamuk O. Beyaz Kale, Can Yayınları, 1985.
3. Pamuk O. Cevdet Bey ve Oğulları, Karacan Yayınları,1982.
4. Pamuk O. İstanbul: Hatıralar ve Şehir, Yapı Kredi Yayınları, 2003.
5. Pamuk O. Kafamda Bir Tuhaflık, Yapı Kredi Yayınları, 2014.
6. Pamuk O. Kar, İletişim Yayınları, 2002.
7. Pamuk O. Kara Kitap, Can Yayınları, 1990.
8. Pamuk O. Kırmızı Saçlı Kadın, Yapı Kredi Yayınları, 2016.
9. Pamuk O. Masumiyet Müzesi, İletişim Yayınları, 2008.
10. Pamuk O. Öteki Renkler, İletişim Yayınları, 1999.
11. Pamuk O. Sessiz Ev, Can Yayınları, 1983.
12. Pamuk O. Yeni Hayat, İletişim Yayınları, 1994.
13. Yıldırım N., «Orhan Pamuk'un Cevdet Bey ve Oğulları ile Masumiyet Müzesi Romanlarında Söz Varlığı», (Danışman: Prof. Dr. Ahmet BURAN), Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Elazığ, 2015.
14. В. И. Жельвиса «Поле брани. Сквернословие как социальная проблема в языках и культурах мира», 2-ое издание, М.: «Ладомир», 2001.
15. Визель М. Интервью с Аполлинарией Аврутиной, переводчицей знаменитого турецкого писателя — накануне его визита в Россию. Год литературы. 2018 https://godliteratury.ru/public-post/pochemu-pamuk (Дата обр. 01.08.2018)
16. Орхан Памук рассказал о тонкостях перевода своих романов. Mozgorilla. Онлайн-портал об индустрии перевода. http://www.gigatran.ru/aggregator/categories/1%3Fpage%3D4?page=2 (Дата обр. 01.08.2018)
17. Памук О. «Музей невинности» рус. перевод (А. Аврутина). Спб.: Амфора, 2009.
18. Памук О. «Белая крепость» рус. перевод (Вера Феонова) Спб.: Амфора, 2004.
19. Памук О. «Джевдет-бей и его сыновья» — рус. перевод (Михаил Шаров). Спб.: Амфора, 2007.
20. Памук О. «Дом тишины» — рус. перевод (Аполлинария Аврутина). Спб.: Амфора, 2007.

21. Памук О. «Другие цвета» рус. перевод (А. Аврутина). Спб.: Амфора, 2008.
22. Памук О. «Меня зовут Красный» рус. перевод (Вера Феонова) Спб.: Амфора, 2001.
23. Памук О. «Мои странные мысли» рус. перевод (А. Аврутина). Азбука-Аттикус, 2016.
24. Памук О. «Новая жизнь» — рус. перевод (А. Аврутина). Азбука-Аттикус, 2007.
25. Памук О. «Рыжеволосая женщина» — рус. перевод (А. Аврутина). Азбука-Аттикус, 2016.
26. Памук О. «Снег» рус. перевод (Аполлинария Аврутина). Спб.: Амфора, 2006.
27. Памук О. «Стамб ул. Город воспоминаний» — рус. перевод (Михаил Шаров и Тофик Меликов). Издательство Ольги Морозовой, 2006.
28. Памук О. «Чёрная книга» рус. перевод (Вера Феонова). Спб.: Амфора, 1999.

Учгюль, Севинч (Üçgül, Sevinç) — профессор, доктор филологии, заведующая кафедрой русского языка и литературы Эрджиесского университета, один из ведущих переводчиков русской литературы на турецкий (переводила прозу Л. Толстого, И. Бунина, К. Паустовского, И. Лукаша, Л. Белозерской, А. Солженицына, Ю. Дружникова, В. Маканина, М. Лотмана). Автор многих статей о литературе русской эмиграции. Член президиума Комиссии эмигрантологии славян международного комитета славистов в Польше. Возглавляет как международные, так и национальные проекты в области литературы и переводов, а также преподавания русского языка как иностранного. Один из этих проектов — ежегодный тренинг (TEDA) по переводу с турецкого языка на русский и с русского на турецкий (ТЮРУСЧАТ TURUSÇAT), осуществляемый при поддержке Министерства туризма и культуры Республики Турция.

Хоакин Фернандес-Вальдес (Испания)

Лев Толстой: «Первая ступень»
(о переводе на испанский язык сборника текстов про вегетарианство)

В прошлом году я составил антологию текстов, которые Лев Толстой писал о вегетарианстве, и потом я перевёл её на испанский. Эта антология вышла в этом году в Испании и в Латинской Америке. Я предложил издательству Кайрос опубликовать эту книгу о совершенно не известной в Испании стороне жизни Толстого. И издатель был очень заинтересован. В 2010 году издательство Кайрос уже выпустило «Царство божие внутри вас» Л. Толстого в моём переводе.

Итак, прежде чем говорить об антологии, я немного расскажу о вегетарианстве Толстого. Многое из того, что я сейчас расскажу, почерпнуто мной из книги «Россия неизвестная: История культуры вегетарианских образов жизни с начала до наших дней» Петера Бранга. В ней есть весьма интересная глава, посвящённая этой теме.

В конце 1883 г. Толстой знакомится с Чертковым. Чертков в это время уже был вегетарианцем, и именно он познакомил Толстого с вегетарианским движением. Сам Толстой впоследствии называет 1883-й годом начала своего вегетарианства.

После написания «Первой ступени» вегетарианство становится привычной частью жизненного уклада Толстого. Некоторые из членов семьи последовали его примеру. Это были, прежде всего, дочери Таня и Маша, а также сын Лев.

Однако Софья Андреевна вместе с другими членами семьи осталась привержена традиционному режиму питания. Этой семейной констелляцией объясняется то обстоятельство, что письма, дневники и воспоминания Толстых содержат многочисленные высказывания по основным вопросам вегетарианства, «веганства» и сыроедства и немало замечаний об отношении к «мясоедному» окружению.

Совершенно очевидно, что Софья Андреевна страдала от этого раскола в семье. «Вегетарианство внесло осложнение двойного обеда, лишних расходов и лишнего труда людям» (запись в ее дневнике в середине января 1895 г.).

«Первая ступень» писалась в июне 1891 года. Упоминание об этом замысле находим в дневниковой записи от 11 мая 1890 г.: «Диета строгая нужна всем. Об еде — книга нужна». Из записей Толстого видно, как его мысли упорно возвращаются к теме питания. Не хватало только внешнего толчка. Роль такого толчка сыграло знакомство с рядом работ о вегетарианстве, и получилась не книга о «жранье», как изначально предполагалось, а эссе, имевшее весомые последствия.

В середине апреля 1891 г. Толстой знакомится через Черткова с книгой Говарда Уильямса (Howard Williams, 1837–1931) «The Ethics of Diet». В этой книге приводятся высказывания семидесяти известных всему цивилизованному миру людей, выступавших против мясного питания. Толстой пишет жене 11 апреля: «…читал прекрасную книгу, историю суждений древних о вегетарианстве».

Уже 7 мая Толстой сообщает Софье Андреевне, что Мария Львовна «переводит вегетарьянск(ую) книгу не дурно». Он и сам помогает ей переводить. Но и Софья Андреевна принимает участие в переводе. 2 июня — запись в дневнике Толстого: «Ходил в Тулу, был

на бойне, но не видал убийства». 7 июня — новое посещение тульской бойни. Запись в дневнике интересна своей непосредственностью: «Был на бойне. Тащат за рога, винтят хвост, так что хрустят хрящи, не попадают сразу, а когда попадают, он бьется, а они режут горло, выпуская кровь в тазу, потом сдирают кожу с головы. Голова, обнаженная от кожи, с закушенным языком, обращена кверху, а живот и ноги бьются. Мясники сердятся на них, что они не скоро умирают».

Старшая дочь Толстого, 26-летняя Татьяна, позже запишет в своих воспоминаниях под датой «7 июня»: «Папа сегодня дачным поездом ездил в Тулу на бойню и рассказывал нам про это. Это ужасно, и, я думаю, довольно папашиного рассказа, чтобы перестать есть мясо». В дневнике Софьи Андреевны находим запись от этого же дня: «Левочка был в Туле (…) ходил на бойню быков и рассказывал нам с большим волнением, какое это ужасное зрелище, как быки боятся, когда их ведут, и как с них дерут уже с головы кожу, когда они еще дергают ногами и не издохли. Поистине это ужасно, но и всякая смерть ужасна!».

«Первая ступень» печатается впервые в 1892 году в майском выпуске журнала «Вопросы философии и психологии», второй раз — в 1893 как предисловие к русскому переводу книги Г. Уильямса «The Ethics of Diet».

Опубликовав «Первую ступень», Толстой продолжал проповедовать вегетарианство; пропагандировал его, где только мог, и приветствовал основание вегетарианских обществ в России и в других странах.

Иосиф Перпер, будущий издатель «Вегетарианского обозрения», не случайно назвал статью Л. Н. Толстого «Первая ступень» «Библией вегетарианского движения в России». Хотя это сочинение не задумывалось как произведение искусства, оно вызвало огромный резонанс. В царской России «Первая ступень» заложила фундамент для развития вегетарианского движения.

Разумеется, публикация «Первой ступени» вызвала большой интерес и на Западе. Уже в год оригинальной публикации эссе было напечатано в немецком переводе. А в 1891 году трактат Толстого вышел на датском языке. Первая английская версия статьи была напечатана в 1896.

В СССР о вегетарианстве Толстого — насколько это было возможно — умалчивали. В комментариях к 90-томному Полному собранию сочинений Л. Н. Толстого этот вопрос затрагивается лишь вскользь там, где это оказалось неизбежным. Не удивительно поэтому и то, что в объемной статье о Толстом во втором издании Большой Советской энциклопедии (1956) слово вегетарианство отсутствует, а вопросы питания вообще не затрагиваются. К сочинениям Толстого, никогда после 1917 года отдельно не публиковавшимся и практически недоступным, относится, безусловно, и эссе «Первая ступень»: в печати оно появилось вновь не ранее как в 1994 и 1998 гг.

В мою антологию я включил, кроме «Первой ступени», другие материалы, написанные Толстым и близкими ему людьми.

Вот, например, сказка «Волк». Лев Толстой придумал эту сказку для своих внуков, детей Михаила Львовича, гостивших в Ясной Поляне. Есть очень известная запись в фонограмме, на которой сам Толстой рассказывает эту сказку.

В антологии ещё есть маленький текст «Не убий», в котором Лев Николаевич говорит, что, если мы отказываемся убивать (по крайней мере, стремимся убивать как можно меньше каких бы то ни было живых существ), то это нас приближает к совершенству.

Я также включил в антологию «Безубойное питание или вегетарианство. Мысли разных писателей». Это собрание из 250 высказываний философов, поэтов и ученых о вегетарианстве и воздержании, которое Толстой опубликовал в издательстве «Посредник». Среди авторов этих афоризмов — Плутарх, Овидий, Руссо, Ламартин и многие другие. В 1906–1907 гг. эти тексты, тщательно переработанные, вошли в «Круг чтения» — известное собрание поучительных чтений на весь год.

И ещё я включил в книгу маленькую главу под названием «Грех мясоедения», которую находим в книге «Путь жизни».

В антологии есть и тексты детей Толстого. Лев Львович Толстой, который унаследовал от своего отца этические взгляды, в 1903 году написал «Реформу питания. Слова убеждённого вегетарианца». В этом сочинении он утверждает, что мясо — яд, что есть его всем людям на земле невозможно и что делать это безнравственно. То есть, мясоедение не имеет ни малейшего оправдания ни с какой точки зрения: ни с этической, ни с медицинской, ни с экономической. Потом он подробно пишет о том, чем может питаться вегетарианец в течение дня. Он пишет: «Оставление мясоедения служит первой ступенью к достижению гармонического состояния душевного и телесного здоровья. Наука и опыт подтверждают нам эту правду, вот и почему так важно осуществлять её каждому из нас в своей жизни». И ещё в этом произведении есть довольно сильная фраза: «Нам, убеждённым вегетарианцам, больно видеть, как ежедневно, кругом нас, иногда самые близкие и дорогие нам, отравляются телами убитых животных (заводя в своих желудках кладбища), крепко веруя, что это отравление для них необходимо».

В своих воспоминаниях дочь Толстого Татьяна Львовна Сухотина-Толстая описывает один эпизод, который озаглавливает «Цыплёнок». Я включил этот эпизод в антологию: он очень живо показывает, какие смешные ситуации, связанные с вегетарианством, могли случаться в каждодневной жизни Толстых. Вот он:

Цыпленок

Обычно осенью моя мать уезжала в Москву с младшими детьми, учившимися там в школе. Отец, сестра и я оставались в Ясной Поляне еще на несколько месяцев. Как и отец, мы жили подобно Робинзону, а именно: старались сами себя обслуживать, без помощи прислуги. Мы убирали комнаты, приготовляли еду, конечно, строго вегетарианскую.

Но однажды мы узнаем: сегодня приезжает наша тетя — большой друг семьи, которую мы нежно любим. Нам известно, что тетя любит вкусную еду, особенно мясную. Что делать? Приготовить «труп»? (так мы называем мясо). Но эта мысль вызывает в нас чувство ужаса. Пока мы с сестрой обсуждали этот вопрос, вошел отец. Мы сказали ему, что не знаем, как быть.

— А вы, — сказал он, — приготовьте обед, как обычно.

Днем приехала тетя, как всегда, красивая, веселая, энергичная.

Наступил час обеда, мы пошли в столовую.

И что же мы там увидели? На приборе для тети лежал огромный кухонный нож, а к ножке стула была привязана живая курица. Бедная птица билась и тянула за собой стул.

— Видишь? — сказал отец нашей гостье. — Зная, что ты любишь есть живые существа, мы тебе приготовили цыпленка. Никто из нас не может его убить, и поэтому мы положили для тебя этот смертельный инструмент. Сделай это сама.

— Еще одна из твоих шуток! — воскликнула тетя Таня, смеясь. — Таня, Маша, сейчас же отвяжите бедную птицу и верните ей свободу.

Мы поспешили выполнить желание тети. Освободив цыпленка, мы подали на стол приготовленные макароны, овощи, фрукты. Тетя все ела с большим аппетитом. Но я должна заметить, что этот урок любимого шурина не переубедил ее. Она продолжала есть мясо.

По поводу перевода «Первой ступени» я должен заметить, что это довольно сложный текст во всех отношениях: и по содержанию, и по форме изложения. Я привожу в качестве примера самую первую фразу «Первой ступени»:

*«Если человек **делает дело** не для показу, а с желанием совершить его, то он неизбежно действует в одной, определенной сущностью **дела**, последовательности. Если человек **делает** после то, что по сущности **дела** должно быть **сделано** прежде, или вовсе пропускает то, что необходимо **сделать** для того, чтобы можно было продолжать **дело**, то он наверное **делает дело** не серьезно, а только притворяется».*

Проще говоря, Толстой утверждает, что действовать надо по существу и в строгой последовательности.

Я думаю, что этот абзац — кошмар для любого переводчика. Помимо того, что изложить эти идеи и само по себе трудно, но как перевести это «делать дело»? В пяти строках корень «дело» повторяется 10 раз. Если перевести буквально, по-испански ничего не будет понятно. Поэтому приходится немного менять построение фраз и некоторые слова, в особенности слово «дело». По моему мнению, раз это не художественное произведение, а эссе, значит, главное — передать содержание, чтобы идеи дошли до читателя, а стиль здесь играет второстепенную роль.

Эта антология вызвала большой интерес в Испании, с одной стороны среди читателей и любителей Толстого, а с другой стороны — среди организаций, которые занимаются защитой животных. Я надеюсь, что Толстой получит в Испании признание не только как литературный гений, но и как важнейший мыслитель нашего времени, и таким образом откроется совершенно не знакомая моим соотечественникам грань его творчества.

Фернандес-Вальдес Роиг-Жиронелья, Хоакин (Fernandez-Valdes Roig-Gironella, Joaquin) — переводчик. Родился в Барселоне в 1976 году. Окончил филологический факультет Барселонского университета. В 2002 году получил грант на продолжение обучения на филологическом факультете МГУ. Лицензированный присяжный переводчик с русского на каталонский язык. Перевёл на испанский «Царство божие внутри вас» Л. Н. Толстого, «Дворянское гнездо», «Отцы и дети», «Накануне» И. С. Тургенева, «Алхан-Юрт» А. Бабченко, «Потерянный и возвращённый мир» А. К. Лурии, «По направлению к Рихтеру» Ю. Борисова, «Отмытый роман Пастернака» И. Толстого, а также стихи Е. Евтушенко, О. Чухонцева, Д. Новикова и Л. Лосева. В 2011 году получил специальный диплом премии «Русская литература в Испании» за лучший перевод русскоязычного литературного произведения на испанский язык (за перевод книги Л. Н. Толстого «Царство божие внутри вас»). Живет в Барселоне.

Ян Чихоцкий (Польша)

Польские переводы романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Русская классика в Польше

Семидесятые годы минувшего столетия преподнесли полякам откровение — им стал Михаил Булгаков. Интерес к роману «Мастер и Маргарита», переведенному на польский язык впервые в 1969 году, скоро перерос в настоящий культ. Полстолетия спустя поляки по-прежнему в восторге от него. Этот поздний, никогда не публиковавшийся при жизни Булгакова роман, шедевр русской и мировой литературы, переиздается у нас постоянно, причем довольно большими тиражами, а многочисленные новые театральные и телевизионные постановки вызывают всеобщий интерес. Особенно чтит эту книгу молодое поколение польских читателей.

Имя «Михаил Булгаков» — эталон читательского и издательского успеха. Еще когда в 1999 году ведущие польские газеты составили «канон мировой литературы XX века», среди ста авторов, которые вошли в этот список, первое место занял Михаил Булгаков. «Стыдно не знать, польские читатели считают „Мастера и Маргариту“ важнейшей книгой истекающего столетия», — писала тогда «Газета выборча».

Многочисленные отзывы поляков — известных и менее известных — подтверждают актуальность этих слов. Читают «Мастера и Маргариту» польские школьники, студенты, пенсионеры, люди разных профессий. Вот, например, популярный артист театра и кино Виктор Зборовский в интервью этой же газете от 25 февраля 2017 года заявил: «„Мастер и Маргарита“ — моя самая любимая книга, самый выдающийся роман XX века». Не теряют актуальности слова выдающегося русиста, кстати, второго по счету переводчика «Мастера и Маргариты» на польский язык (1990), Анджея Дравича, что для многих поляков этот роман стал чем-то большим, нежели просто литература. Он это говорил в эпоху до падения коммунизма, а тогда булгаковский роман действительно был для нас глотком свободы.

Следует в связи с этим напомнить, что в пятидесятые годы прошлого столетия автор «Мастера и Маргариты» был в Польше, как и в СССР, вообще неизвестен. Только после т. н. «оттепели» и XX съезда КПСС в 1956 году, вслед за публикацией произведений Булгакова на его родине, вскоре появились их польские переводы.

Что касается «Мастера и Маргариты», то в настоящее время в Польше существует уже пять переводов этого романа.

Первый из них был неполным, с купюрами. Его выполнили заслуженные переводчики русской литературы на польский язык — поэт Витольд Домбровский и журналистка Ирена Левандовская. С полным текстом романа, изданным впервые на Западе также благодаря этой чете, поляки могли познакомиться в 1980 году. Второй перевод 28 лет тому назад подготовил известный польский русист Анджей Дравич, он же автор первой польской монографии о Булгакове. В 2016 году появился третий перевод — его подготовил Кшиштоф Тур, талантливый график и издатель русской литературы из г. Белостока, опубликовавший в 2018 г. также обширную «Хронику жизни Михаила Булгакова». В 2017 году появились еще два перевода: профессора Ягеллонского университета Гжегожа Пшебинды (подготовленный совместно с женой и сыном) и мой перевод. Известно мне,

что в 2018 году готовится к изданию перевод «Мастера и Маргариты» эксцентричной поэтессы Барбары Дохналик, — если он появится, переводов будет уже шесть.

Почему переводчиков, и не только польских, неустанно волнует закатный роман Михаила Булгакова?

Причина та же, которой объясняется и читательская заинтересованность: это не только один из основных романов XX столетия, но и одно из наиболее засекреченных художественных произведений мировой литературы, полное загадок, символов, недосказанности. А богатство языка романа, его метафоричность, сплав древней лексики евангельской эпохи и речевого многообразия советской Москвы конца 20-х-начала 30-х годов — все это заставляет переводчиков искать эквиваленты, «придираться к Мастеру», как выразился один известный русский критик и одновременно с тем знаток античности.

Мы разделяем мнение, согласно которому любое выдающееся произведение должно иметь многих переводчиков. Каждое поколение читателей имеет право на перевод шедевра, адресованный именно ему.

Это — если смотреть с точки зрения языка перевода. В данном случае, нам кажется, еще важнее то, что каждый год приносит новые открытия, касающиеся самого текста «Мастера и Маргариты». Канон романа нам известен. Это — бесспорная заслуга Лидии Марковны Яновской. Однако, продолжающийся вот уже много лет спор исследователей вокруг окончательной версии романа по сегодняшний день не закончен. Появляются новые толкования отдельных слов, символов, высказываний героев. Обсуждается ритм фразы, библеизмы и советизмы. И, конечно, меняется интерпретация романа — новым поколениям читателей все труднее понять его смысл и идеи, связанные с советской, не известной им и не понятной тоталитарной эпохой. Таким образом, вполне возможно появление очередных переводов «Мастера и Маргариты» — еще большей «свежести», чем первая.

Подытоживая рассказ об успехе в Польше булгаковского романа «Мастер и Маргарита», стоит кратко обрисовать общую картину присутствия русской художественной литературы на польском читательском рынке. После издательского кризиса, вызванного в 90-х годах трасформацией политической системы государства и коммерциализацией книжного дела, в 1998 году (примерно через десять лет после польской перестройки) в насчитывающей почти 40 млн жителей стране вышло из печати всего-навсего 15 наименований русской художественной литературы общим тиражом 95 тыс. экземпляров. В начале первого десятилетия XX1 века произошел небольшой сдвиг — ежегодно появлялось в среднем 45 наименований русских книг общим тиражом ок. 280 тыс. экземпляров, а в конце декады — в среднем 60 наименований общим тиражом около 250 тыс. экземпляров в год. В 40-миллионой стране это никак не соответствует запросам читателей и той позиции, которую занимает в мире русская художественная литература. Это — всего лишь 2,5% общего количества наименований изданных в Польше переводов иностранной литературы и только 2% ее тиража.

Относительный рост показателей выпуска русской литературы в Польше в первом десятилетии XXI века произошел благодаря заинтересованности популярной литературой — детективами, боевиками, фэнтези и прочим книжным ширпотребом. Но классической русской литературе в сегодняшней Польше не везет. Число переводов на польский язык русских классиков невелико, и оно сводится к нескольким именам — это прежде всего Пушкин, Лермонтов, Лев Толстой, Тургенев, Достоевский. Лидером уже традиционно является Федор Достоевский, за ним следуют Лев Толстой и Александр Пушкин.

Обидно, что давно уже в Польше не переиздавались Грибоедов и Гончаров, Некрасов и Тютчев, Александр Островский, Салтыков-Щедрин, Лесков. Последний раз книги Гончарова и Лескова попадали на польский читательский рынок в 1990 году, Тютчева — в 1989 году, Александра Островского — в 1958 году…

Касается ли этот кризис только русской литературы? Отнюдь нет. Падение интереса издателей к классике дает знать о себе и в случае с другими литературами и культурами, в том числе польскими. Отход от классики начинает угрожать нам опасным культурным пробелом.

Чихоцкий, Ян (Jan, Cichocki) — русист, переводчик. Родился в 1944 году. В 1969 году окончил МГУ им. Ломоносова (ученик проф. А. И. Овчаренко). Около 20 лет проработал журналистом, в частности, заведовал русским отделением ПАП, а затем был заместителем главного редактора Главной иностранной редакции Агентства печати Интерпресс, пять лет был московским собкором еженедельника «Пшиязнь». Несколько лет работал ответственным редактором варшавского Издательства «Беллона». В печати вышло более 20 переводов, в том числе (за последние два года) «Похождения Кукуева. Сентиментальное путешествие» М. Кураева, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Воспоминания» С. Витте. Проживает в Варшаве.

Мариан Шварц (США)

Сибирь в воображении Юзефовича, Геласимова, Дашковой

Сибирь играет значительную роль в четырех книгах, вышедших на английском в последние годы в моем переводе: «Легкие шаги безумия» (Madness Treads Lightly) Полины Дашковой; «Степные боги» (Gods of the Steppe) и «Холод» (Into the Thickening Fog) Андрея Геласимова; «Песчаные всадники» (Horsemen of the Sands) Леонида Юзефовича, которые выйдут в этом месяце. Все четыре книги связаны с образом Сибири. Но, как ни странно, на перевод романов Дашковой и Геласимова это повлияло мало.

Сибирь в детективе Дашковой — это главным образом Тюмень, город, основанный русскими в XVI веке. В этом городе и русские, и другие славяне, и кавказцы, и даже таджики живут бок о бок с представителями немногочисленных коренных народов. Упоминаются в романе не эти сибирские народы, а староверы, которые поселились в этом регионе после церковного раскола.

Геласимов сам сибиряк, и он, безусловно, интересуется историей, географией, метеорологией Дальнего Востока, но главные персонажи в его книгах обычно родом из европейской части страны.

Место действия играет в этих трех романах важную роль, но чересчур многочисленных или слишком трудных для перевода реалий, связанных с местным колоритом, в них нет.

В отличие от Дашковой и Геласимова, Леонид Юзефович очарован историей, культурой, даже географией Монголии и прилегающей к ней территории Сибири, где происходит действие его повести «Песчаные всадники». Автор уделяет чрезвычайное внимание всяческой фактуре — прямо приковывает читателя ими к книге.

Реалии Монголии приковывали к себе и самого автора, когда он начал писать свою повесть в начале 1980-х. Но когда время пришло ее переиздать, Юзефович понял, что такое количество деталей — имен, географических названий, понятий и слов, связанных с бытом и религией — отдаляет его произведение от области искусства. Поэтому он убрал, например, многие монгольские слова.

С одной стороны, реалии передают атмосферу, а с другой — они попросту путают читателя. В принципе, по понятным причинам в переводе любая фактура весит больше, приносит с собой больше экзотики. Чтобы впечатление от перевода было таким же, как от оригинала, реалий в переводе должно оставаться меньше.

Моя цель была — продемонстрировать все богатство авторского образа монгольской культуры в понятной для американцев форме и в то же время передать очарованность этой культурой двух главных русских персонажей повести — известного исторического деятеля Барона Унгерна и повествователя, т. е. самого автора.

Поэтому мы с автором решили убрать многие монгольские понятия и оставить только те, которые или часто употребляются, или обладают особой прелестью или значимостью. И все равно осталось еще множество монгольских и китайских слов.

Во-первых, я убрала термины, которые имели адекватный эквивалент, особенно разовые термины, например, сэргэ > hitching post, дацан > monastery.

Во-вторых, где можно было, я использовала обычные американские наименования для людей, мест и бытовых деталей. Например: Будда Шакьямуни > Gautama Buddha;

дэли > deel; мацзян > mahjong; Поднебесная Империя > Middle Kingdom. Эти названия и слова есть на английском.

Но я сохранила ключевые термины, например, слово гау [amulet], — ведь гау играет важнейшую роль в повести. Или слова с сильным эмоциональным оттенком, как слово мангыс [mangys]. В таких случаях приходилось как можно элегантнее и незаметнее вставлять в текст толкование этого слова.

Для предельной ясности я транслитерировала монгольские и китайские термины и названия не с русского, то есть кириллицы, а прямо с монгольского или с китайского.

Два года назад, чтобы разобраться во всем этом, мы с Юзефовичем встретились в Нью-Йорке с экспертом по Азии. Он нам объяснил, что нам предстоит выбрать систему транслитерации с китайского. Их две. Одна, пиньин (pinyin) — естественный выбор для современного переводчика. Другая, Wade-Giles, давно считается у нас старомодной.

Но, как объяснил наш эксперт, современная система, пиньин, имеет вполне определенный политический оттенок. Она тесно связана с Мао, который ее ввел в практику в 1950-х, хотя она вошла в использование у нас в Америке только в конце 1970-х.

Действие в повести происходит и в 1920-х, и в 1970-х годах. Поэтому мы решили пользоваться системой того же времени, т. е. Wade-Giles. Например, для Мао Цзедун я писала не Mao Zedong (pinyin), а Mao Tse-tung (Wade-Giles). Наш эксперт для каждого слова определил, как оно пишется по-китайски или по-монгольски, и показал, как транслитерировать его дальше.

Еще кое-что о транслитерации. Я решила писать нерусские имена не так, как я бы писала русские имена — чтобы подчеркнуть, что это не Россия, а Монголия, Сибирь. Например, имя одного бурята, Жоргал, я писала не через Zh, как обычно, а через J. Названия нерусских городов, начинающихся с буквы Х, я писала не через Kh, а через H: Halgai, Halha, Halhan, Hara-Shulun. (Кстати, так же мы обычно пишем город Харбин: Harbin, через H.)

Надеюсь, что повесть Юзефовича прикует американского читателя к себе так же, как приковала русского.

Шварц, Мариан Бетти (Schwartz, Marian Betty) — переводчик. Родилась в 1951 году в Кливленде, штат Огайо (США). Перевела более 70 томов русской художественной и научной литературы. Перевела таких классиков как Толстой, Лермонтов, Гончаров, Олеша, Булгаков, современных писателей — Берберову, Славникову, Шишкина, Геласимова, Юзефовича. В данный момент занимается переводом четырехтомного исторического романа Солженицына «Красное Колесо». Лауреат разнообразных переводческих премий. Работала президентом Американской ассоциации художественных переводчиков (ALTA). В 2014 году вышел ее перевод романа Льва Толстого «Анна Каренина». Живет в Остине (США).

СЕКЦИЯ 2

ПОЭЗИЯ ПРОЗЫ И ПРОЗА ПОЭЗИИ: «ЗОЛОТАЯ СЕРЕДИНА»

Наталия Автономова (Россия)

Между «вольностью» и «точностью»: об экспериментах М. Л. Гаспарова в сфере перевода и переводоведения

Масштаб и уникальность личности Михаила Леоновича Гаспарова (1935–2005) — крупнейшего российского филолога-классика, стиховеда, переводчика — до сих пор не оценены по достоинству; оценки его работ сильно разнятся: от восторга и обожания до равнодушия и даже явного неприятия. По-видимому, есть несоответствие между тем, что предлагают нам его труды, и тем, что мы способны в них понять и освоить. Его не без почтения именовали «академиком-еретиком» (А. Дмитриев, И. Кукулин, М. Майофис[1]), его считали переводчиком-фокусником, который своими своевольными экзерсисами развращает молодежь, верящую в науку, и даже — деконструктивистом (В. Живов, Н. Поселягин), скрытым или вполне явным, — и это притом, как активно Гаспаров критикивал деконструктивизм. В наследии Гаспарова важное место занимают переводы — прозаические и стихотворные, а также работы, в которых он старается осмыслить историю, теорию и практику перевода. А среди его переводов (не только из античных и средневековых, но также и из более современных авторов) особое место принадлежит тому, что сам Гаспаров называл «экспериментальными переводами»[2].

В целом Гаспаров — рыцарь продуманного подхода к переводу и противник переводов усредненных, претендующих соединить в равных пропорциях такие противоположные характеристики, как верность оригиналу и удобопонятность для читателя (это можно назвать «антиномией Шлейермахера»). В целом перевод никогда не передает всего, и потому нам приходится решать, на чем сосредоточить внимание, а что оставить в тени, предупредив об этом читателя. Гаспаров полагал, что в культуре должны существовать разные переводы одного и того же произведения — это позволило бы удовлетворить запросам разных читателей. Позвольте для начала привести одно высказывание, которое содержит общие принципы гаспаровского подхода к переводу. Фактически — формулировку того, что мы можем назвать теорией *культурно-исторической относительности перевода*. Она взята из совместной статьи Автономовой и Гаспарова о Шекспире и Маршаке: «Нет переводов вообще хороших и вообще плохих, нет идеальных, нет канонических. Ни один перевод не передает подлинника полностью: каждый переводчик выбирает в оригинале только главное, подчиняет ему второстепенное, опускает или заменяет третьестепенное. Что именно он считает главным и что третьестепенным — это подсказывает ему его собственный вкус, вкус его литературной школы, вкус его исторической эпохи»[3].

---

[1] *Дмитриев А., Кукулин И., Майофис М.* Занимательный Гаспаров: академик-еретик // Новое литературное обозрение. 2005. № 73. С. 170–178. См. об этом: А*втономова Н. С. М. Л. Гаспаров*: свой путь в науке // Стих, язык, поэзия. Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. М.: РГГУ, 2006. С. 13–34.

[2] *Гаспаров М. Л.* Экспериментальные переводы. СПб.: Гиперион, 2003. Разумеется, не все «экспериментальные переводы» вошли в эту книгу.

[3] *Н. С. Автономова, М. Л. Гаспаров*. Сонеты Шекспира — переводы Маршака // Вопросы литературы. 1969. № 2. Текст неоднократно перепечатывался обоими авторами; цит. по: *Автономова Н. С.* Познание и перевод. Опыты философии языка. 2 изд. испр. доп. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 623–624.

Спрашивается: не оправдывает ли эта объемная формулировка слишком многое в переводе и переводах? Можно ли, и в какой мере, объективировать и адекватно проанализировать «собственный вкус», вкус «литературной школы», «исторической эпохи»? Не приводит ли такой взгляд к неизбежной релятивизации в оценках перевода, да и гуманитарного знания в целом? Как связан принцип «относительности перевода» с той концепцией научной или точной филологии, которую, как известно, Гаспаров развивал — вслед за Б. И. Ярхо? Суть научной филологии, пишет Гаспаров, характеризуя Ярхо[4], в «разработке системы литературного анализа, основанной на количественном учете объективных признаков текста»[5], причем эта характеристика в значительной мере применима к самому пишущему и его исследовательским принципам[6]. Далее мы рассмотрим некоторые парадоксальные формы взаимодействия между разными сторонами концепции и практик Гаспарова — на материале его экспериментальных переводов поэзии и прозы.

Сначала о поэзии. Следуя принципу количественного учета объективных признаков текста как основы филологического анализа, Гаспаров сделал очень много. В первую очередь, это его уникальный и не имеющий аналогов в мире анализ тенденций эволюции русского и европейского стиха, а также отчасти его исследования соотношений метра и смысла на материале русского стиха. В области, касающейся переводов, то есть в переводоведении, Гаспаров нашел особый подход, который позволил ему применять количественные показатели к анализу «вольности» и «точности» переводов, причем речь идет уже *не только о формальных параметрах стиха*, как это было в его анализах эволюции русского и европейского стиха, *но и о стихотворной семантике*. Правда, он всегда предупреждал, что эти принципы не должны применяться оценочно по принципу «хорошо» или «плохо», но только в исследовательском смысле[7]. Гаспаров выработал методику, которая позволяет выявлять и соотносить «коэффициент точности» (число сохраненных в переводе слов в сравнении с общим числом слов в произведении) и «коэффициент вольности» (число замененных слов в процентном отношении к общему числу слов в переводе). При этом подсчитываются, прежде всего, значимые слова

---

[4] Гаспаров открыл Ярхо для читателя; он нашел в архивах его рукопись «Методология точного литературоведения», опубликовал еще в конце 1960-х годов ее фрагменты с комментариями, тогда как целиком книга Ярхо вышла много позже: *Ярхо Б. И.* Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы / Под общ. ред. М. И. Шапира. М.: Языки слав. культур, 2006.

[5] *Гаспаров М. Л.* Предисловие к публикации: Б. И. Ярхо. Рифмованная проза русских интермедий и интерлюдий // Теория стиха. СПб.: Наука, 1968. С. 228.

[6] Вопрос о том, что отличает взгляды Гаспарова от взглядов Б. И. Ярхо (у Гаспарова эти отличия не эксплицированы), заслуживает отдельного развернутого обсуждения. Шагом к будущей дискуссии могут быть, например, следующие тексты: *Автономова Н. С.* «Разговор из двух углов»: к истории несостоявшегося книжного проекта М. Л. Гаспарова // Вестник РГГУ. № 3 (36). Часть 2. Научный журнал. Серия: «История. Филология. Культурология. Востоковедение». Международный журнал по теории и истории мировой культуры Arbor mundi. Вып. 25. М., 2018. С. 162–190; *Avtonomova Natalia.* Considérations sur la « branche cadette » du formalisme russe : Mixail Gasparov, Boris Jarxo, Gustav Špet // Communications. Le formalisme russe cent ans après / Sous la dir. de Catherine Depretto, John Pier, Philippe Roussin. Editions: Seuil. 2018/2, № 103, p. 119–130.

[7] Общественный вкус может предпочитать неточные, но стилистические выдержанные переводы: так обстоит дело, например, с маршаковскими переводами сонетов Шекспира, которые, несмотря на то, что они весьма далеки от оригинала, как было впервые показано в упомянутой выше статье Автономовой и Гаспарова, до сих пор перепечатываются огромными тиражами.

(существительные, причем преимущественно предметные, а не отвлеченные, но также прилагательные, глаголы, наречия).

Разумеется, лучше всего эта методика работает при сопоставлениях подстрочников с переводами. Переводы с подстрочника — это довольно распространенный случай в переводческой практике. Особенно любопытно, когда переводы делаются с одного и того же подстрочника — т. е. исходным для всех переводчиков является одно и то же вербально выраженное понимание авторского текста, которое в дальнейшем уже по-разному претворяется в формы языка перевода. Напомню, что уникальным поводом для такого анализа, проведенного Гаспаровым вместе с его аспиранткой Виолеттой Настопкене, были материалы анонимного конкурса на лучший перевод стихов Саломеи Нерис, проведенный в Литве; в нем приняли участие 75 переводчиков; премию в итоге никому не дали, а самые точные переводы (в соответствии с указанными выше критериями) оказались и самыми плохими[8].

Однако, считает Гаспаров, подсчитывать коэффициенты вольности и точности при изучении стиха можно и без подстрочника, хотя это гораздо труднее. При этом понятие «точности» расплывается, однако «кое-что» о степени точности и вольности переводов такие сопоставления нам говорят. Например, при сопоставлении «Ночной песни странника» Гете с ее вольным переложением у Лермонтова («Горные вершины / спят во тьме ночной…») можно заключить, что собственно переводом являются лишь первая и последняя строчки, а все остальное выступает как свободные вариации на тему Гете. Гаспаров проводил многочисленные сопоставления на разном материале. Например, сравнивал переводы Анненского из Еврипида и Зелинского из Софокла, причем интересно то, что в конечном итоге выводы на основе количественного анализа нередко подтверждали выводы на основе обыденного восприятия: коль скоро первый больше поэт, чем филолог, а второй больше филолог, чем поэт, значит, для первого точность важна меньше, а для второго — больше. При этом достаточно любопытным оказывался и способ изменения оригиналов при переводе: Зелинский стремился сделать образы оригинала более зримыми, Анненский — более эмоциональными. В любом случае, расширяя сферу изучаемого материала, Гаспаров надеялся, что эти методики позволяют в той или иной мере прояснить неопределенные вкусовые понятия и сделать «шаг к превращению „переводоведения“ из импрессионистического искусства в точную науку»[9].

Обратимся теперь к собственным гаспаровским «Экспериментальным переводам», а в этой книге — к Верхарну, Полю Фору, Мореасу, Анри де Ренье и др. Сразу нашлись критики, которые увидели в предложенных Гаспаровым переводах воплощение вольности в самом дурном смысле и, соответственно, сочли их разрушительными для гаспаровского имиджа поборника строгости анализа[10]. В наши дни критика Гаспарова становится шире и разнообразнее. Например, Н. Поселягин считает Гаспарова, крайне отрицательно относившегося к, условно говоря, постмодернистской и деконструктивистской мысли, «деконструктивистом», а его экспериментальные переводы — ярким тому примером[11].

---

[8] Статья об этом событии, навсегда оставшемся в истории переводоведения, была опубликована в Ученых записках вузов Литовской ССР: *Настопкене В. В.* Опыт исследования точности перевода количественными методами // Literatūra,Vilnus, 1981. Т. XXIII. № 2. С. 53–70.

[9] Гаспаров М. Л. Подстрочник и мера точности. С. 372.

[10] *Елифёрова М.* Ревизоры приехали? // Вопросы литературы. 2004, сентябрь-октябрь. С. 52–64.

[11] *Поселягин Н.* Гаспаров как деконструктивист // Славистический сборник. Review of Slavic Studies. 92. Фестшрифт к 50-летию Игоря Алексеевича Пильщикова. Нови сад 2017. С. 163–174.

По мнению критика, Гаспаров сражается с Деррида как с одним из собственных обличий, но сам при этом фактически занимается деконструкцией: неслучайно в его текстах так много «произвольного» — будь то реконструкция фигуры Лотмана, которого Гаспаров, дескать, сводит к его первой книге, «Лекции по структуральной поэтике» (1964), или же экспериментальные переводы: почему вольный стих показывает своеобразие поэта, а ритмический или рифмованный — принадлежность эпохе, как это получается у Гаспарова? Кстати, отметим, что этот последний вопрос и в самом деле указывает на нечто вовсе не самоочевидное[12].

И все же — о чем речь? О какой деконструкции, о каких вольностях? Давайте посмотрим. Речь идет, во-первых, о переводе стихов, имеющих ритм, метр, а также рифму, — верлибром, то есть свободным стихом, а, во-вторых, о сокращении объема стихов при переводе — т. е. о некоей *минимализации*. Гаспаров считает минимализм и лаконизм одной из значимых черт поэтики XX века и строит на этом свой эксперимент, иногда, в известном смысле, модернизируя оригиналы. Гаспаров напоминает читателю, что в правильных стихах неизбежно имеется немало слов и образов, которые добавляются только для метра и рифмы, и они ощущаются «как полезный балласт на хорошем корабле», но если переложить эти правильные стихи верлибром, то они сразу начинают ощущаться как «мертвая тяжесть, которую хочется выбросить за борт». В переводах, которые поначалу он делал только для себя, «в стол» (это переводы, включенные в сборник «Экспериментальные переводы», Верхарн, Кавафис, Гейм и др.), Гаспаров допускает радикальные сокращения, урезание подробностей при сохранении основной структуры образности и др. Это, как он считает, приводит к *интенсификации* образной системы — в соответствии с современным вкусом. Так он перевел, например, стихотворение Верхарна «Труп» из сборника «Черные факелы», сократив знаменитый оригинал почти в четыре раза (с 60 строк до 15)[13].

Применяя подобные приемы, Гаспаров искал исторические аналогии такому переводу в русской культуре. Такой *конспективный перевод*, как ему представлялось, хорошо вписывался в творчество Пушкина, «потому что все творчество Пушкина было, так сказать, *конспектом* европейской культуры для России»[14], и это касалось как стихов (и их перевода, ср. «Пир во время чумы» Вильсона, где из 400 стихов у него получилось 240), так и прозы (так, «Борис Годунов» короче любой трагедии Шекспира, а «Капитанская дочка» — любого романа Вальтера Скотта). Убедительны ли для нас такие обоснования? С чем, собственно, мы имеем дело в этих экспериментах? Что это — литературное своеволие? Nachdichtung, как у Лермонтова в «Горных вершинах» по мотивам Гете? А быть может все-таки, это как раз то звено, которого так не хватает гуманитарной науке, стремящейся к естественнонаучной точности и строгости?

---

[12] У Гаспарова есть и иная формулировка этого тезиса: «через перевод размером подлинника мы ищем познать переводимого поэта, через перевод верлибром — познать самих себя» (*Гаспаров М. Л.* Вместо предисловия. Верлибр и конспект // *Гаспаров М. Л.* Экспериментальные переводы. С. 16). Пожалуй, она более соответствует описываемому феномену.

[13] Вот самое его начало в гаспаровском переводе: «Мой рассудок мертв — гложущем саване он плывет по Темзе…». В точном переводе, сделанном Георгием Шенгели, это звучит так: «В одеждах, цветом точно яд и гной, / Влачится мертвый разум мой / По Темзе…». Получается в целом многословно и не страшно.

[14] *Гаспаров М. Л.* Вместо предисловия. Верлибр и конспект // *Гаспаров М. Л.* Экспериментальные переводы. С. 12.

Когда-то Б. И. Ярхо в своих разработках научной филологии мучительно выдумывал аналог естественнонаучному эксперименту для области литературоведения, предлагая читателям поэкспериментировать, например, с порядком слов в уже известной стихотворной строке. Или, например, с подстановкой лишних слов (Мой дядя *был* самых честных правил….) Трудность, однако, в том, что в эти опыты вторгается необходимость учитывать впечатления слушателя или читателя — на уровне психологическом или даже психофизиологическом, а этот аспект анализа точному учету не поддается.

Гаспаров предлагает нам нечто гораздо большее: он осознанно задает развернутые параметры тех изменений, которым подвергает оригиналы своих экспериментальных переводов. У него развит рефлексивный аспект экспериментирования, описаны условия и направления эксперимента. Думаю, что это сродни опытам естественнонаучного толка, в которых исследователь задает те или иные условия, чтобы приблизиться к решению задачи. Незадолго до кончины Гаспарова я рассказывала ему о своем намерении представить его экспериментальные переводы как форму научного эксперимента — и он радовался этой мысли, поддерживал ее. Однако мою книгу, ему посвященную[15], и другую, где он — один из главных героев (в ней дается именно такая трактовка «экспериментальных переводов)[16], — он уже не увидел.

Наряду с экспериментами в переводах поэзии у Гаспарова есть и эксперименты в переводах прозаических текстов. О них практически не говорят, они не привлекают внимания, — и напрасно. В качестве экспериментального *прозаического* перевода возьмем гаспаровский перевод «Поэтики» Аристотеля (1978)[17]. Если в стихах мы видели эксперименты с интенсификацией образности и обострением ее восприятия путем свертывания, конспектирования, то в данном случае мы видим, напротив, экспликацию, развертку мысли, прояснение некоторых связок — на месте Аристотелевой конспективности. Этот перевод был, по сути, уникальной попыткой одновременной передачи Аристотеля «темного», как он есть, конспективного, слишком сжатого и потому местами невнятного, и Аристотеля «светлого», проясненного, достроенного, дораскрытого — в квадратных (или угловых, как в издании 1978 года) скобках в пределах общей строки. Такой перевод — одновременно для разных категорий читателей — потребовал от автора, по его словам, огромного напряжения: «Поэтика» невелика по объему, так что опыт удалось довести до конца, а взяться, скажем, за «Метафизику» с позиций подобного переводческого задания он никогда бы не решился.

Разумеется, при этом возникает много вопросов. Это что — уникальный случай? Насколько может быть продолжен эксперимент с «двойным» переводом философской прозы? Или он скорее остается индивидуальным казусом? В качестве «случая» для обсуждения упомяну о собственном переводе литературы, условно говоря, постмодернистской, а именно — книги под названием «О грамматологии» Деррида[18]; он делался при участии

---

[15] *Автономова Н. С.* Познание и перевод. Опыты философии языка». М.: РОССПЭН, 2008; 2 изд., испр. и доп. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016.

[16] *Автономова Н. С.* Открытая структура: Якобсон — Бахтин — Лотман — Гаспаров. М.: РОССПЭН, 2009; 2 изд., испр. и доп. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2014.

[17] *Аристотель.* Поэтика // Аристотель и античная литература. М.: Наука, 1978. Речь идет именно об этом издании, потому что в последующих изданиях, как подчеркивал Гаспаров, редакторы всячески сглаживали специфические черты текста.

[18] *Деррида Ж.* О грамматологии. Пер с франц и вст. ст. Н. С. Автономовой. М.: Ad Marginem, 2000.

Гаспарова, причем с оглядкой на его приемы перевода «Поэтики»[19]. Для лучшего восприятия читателем понятийного слоя «Грамматологии», пронизанного многочисленными примерами словесной игры, я употребляла разъясняющие вставки в квадратных скобках, так что строку можно было читать и в сжатом виде, более близком к концептуальной стилистике Деррида, и с разъяснениями в скобках.

Перехожу к заключению. Гаспаров, как отмечалось выше, выступает против идеи «золотой середины». А в целом, можно сказать с уверенностью, гаспаровские экспериментальные переводы, и прозаические, и поэтические, — это не «хулиганство», но продуманный, дисциплинированный эксперимент. Причем если экспериментальные переводы стихов оказываются ближе к полюсу «вольности», то Аристотелева «Поэтика» находится ближе к полюсу «точности». Однако критические отклики на переводы и на некоторые собственные тексты Гаспарова звучат настойчиво, что свидетельствует о неподдельном к ним интересе и лишний раз подчеркивает, что точки над і все еще не расставлены. Как известно, Гаспаров всячески подчеркивал, что нельзя путать «исследование», которое заботится о сохранении и максимально «точном» воспроизведении своего объекта, и «творчество», которое может сколь угодно «вольно» его преобразовывать. Но в ряде исследовательских ситуаций он, пожалуй, переоценивает интуицию — в оценках того, где возможна, а где невозможна «вольность» или «точность». А кроме того, коль скоро этот вопрос у нас уже неоднократно здесь затрагивался, спросим себя: правомерны ли такие критерии объективности исследования, которые в самых существенных своих аспектах ограничивались бы квантитативным анализом, даже самым кропотливым? В частности, формулировка *переводческой относительности*, приведенная выше, предполагает учет вкусовых восприятий разного уровня, однако квантифицировать вкусовые восприятия, объективно анализируя факторы, выходящие за рамки текста, Гаспаров, по сути, не считал возможным. Тем самым поставленный вопрос выводит к другому измерению анализа — к изучению разных типов и форм объективности, их возможных соотношений и взаимодействий и, в частности, к необходимости более тщательного анализа в концептуальном аппарате, в самом строе мысли Гаспарова тех планов, которые он противопоставлял как «научное» и «ненаучное», «научное» и «философское», «исследовательское» и «творческое». К этим противопоставлениям нужно будет добавить и ряд других (в частности, «текстовое» и «внетекстовое»).

Такое прояснение — дело будущего. Однако уже сейчас мы видим, что многообразные эксперименты Гаспарова (в частности, его эксперименты с переводами прозы и поэзии разных жанров и стилей) дают нам яркий материал для расширения и вместе с тем — уточнения позиций современной филологии среди других дисциплин и способов познания. Речь идет о такой филологии, которая стремится учесть и вместить взаимодействие разных исследовательских установок и не мыслит себя без «преемственности», но одновременно и «полемичности»[20] — по отношению к собственному культурному наследию.

---

[19] Об отношении Гаспарова к Деррида речь идет, в частности, в статье: *Автономова Н. С.* Гаспаров и перевод: от Аристотеля к Деррида // Вольность и точность. Гаспаровские чтения — 2014. М.: РГГУ, 2015. С. 70–87.

[20] *Гаспаров М. Л.* Вместо предисловия. Верлибр и конспект. С. 15.

Автономова, Наталия Сергеевна — исследователь, переводчик. Доктор философских наук, главный научный сотрудник Института философии РАН; ведущий научный сотрудник Школы актуальных гуманитарных исследований РАНХиГС. Научные интересы — философия, методология гуманитарного познания, история современной философии, перевод как философская проблема, разработка русского концептуального языка. Автор свыше 300 публикаций. Основные монографии: «Философские проблемы структурного анализа в гуманитарных науках: Критический очерк концепций французского структурализма» (1977); «Рассудок. Разум. Рациональность» (1988); «Познание и перевод. Опыты философии языка» (2008, 2016); «Открытая структура: Якобсон — Бахтин — Лотман — Гаспаров» (2009, 2014), «Философский язык Жака Деррида» (2011); «Топосы философии Наталии Автономовой. К юбилею» (2015). Переводы с французского: М. Фуко, «Слова и вещи» (1977, 1994); Л. Шерток, Р. де Соссюр, «Рождение психоаналитика: от Месмера до Фрейда» (1991); Ж. Деррида, «О грамматологии» (2000); П. Серио, «Структура и целостность» (2001); Ж. Лапланш, Ж. Б. Понталис, «Словарь по психоанализу» (1996, 2010, 2016).

Эухенио Арриасу (Аргентина)

Переводы на испанский стихов М. Цветаевой конца XX–XXI вв.

Два года назад в рамках исследовательского проекта Унивеситета Буэнос-Айреса о переводах с русского на испанский я работал над антологией «Русская поэзия XX века», которая была опубликована в Аргентине в 70-х годах (López Arriazu, 2017). Сборник включал 16 советских поэтов от А. Блока и М. Цветаевой до А. Вознесенского и Е. Евтушенко. Все переводчики, работавшие над этой антологией, изначально были известными поэтами. Это были Федор Кельин, Сесар Арконада, Никанор Парра, Карлос Альварес Крус, Рафаэль Альберти, Мария Тереза Леон, Хосе Мануэль Кабальеро Бональд, Лиля Герреро, Хосе Сантакреу, Мануэль Рохас, Габриэль Селая, Антонио Гавина, Блас де Отеро, Хосе Луис Мангиэри, Хуан Хельман и Роберто Фернандес Ретамар. Не уверен, что все они владели русским языком. Они должны были работать с подстрочниками. Поэтому я считал эти переводы результатом коллективного труда, — в них сказалась социальная концепция эпохи. Как и ожидалось, переводы были поэтически завершенными, но стратегии переводчиков были разными. Некоторые переводили в строгом формальном соответствии оригиналу (Кельин и Арконада) и сохраняли в переводе даже аллитерацию, но в результате вносили изменения в смысл; другие соблюдали классическую форму, но не так строго, и свободнее работали с рифмами и количеством слогов (Селая, Альберти и Леон). В переводах верлибров Маяковского, выполненных Л. Герреро также верлибром, тоже нашла отражение забота о поэтической форме. Антология была сильным аргументом в пользу положения о том, что перевод тоже является областью искусства, но сама концепция искусства как таковая при этом была неоднородна. Возможно, она зависела как от взглядов писателей на искусство вообще, так и от понимания ими концепции перевода. В настоящем докладе мы хотим обратиться к переводам стихов М. Цветаевой, сделанных К. Альварес (1933) и Н. Паррой (1914–2018) и сравнить их с переводами их современника С. Сурдуи (1937–1992), а потом сопоставить их с переводами из Марины Цветаевой, опубликованными уже в XXI веке Н. Литвиновой (1986), И. Богдащевски (1928–2016) и И. Араос (1945) в Аргентине и С. Ансирой (1956) вместе с Ф. Сеговиа (1958) в Мексике. Мы обратим внимание на технические особенности перевода ритма, рифмы, количества слогов, на воспроизведение внутренней рифмы и аллитерации/ассонанса, на случаи изменения содержания ради формы и на то, как текст адаптировали, исходя из культурных особенностей читателей (при этом мы не будем анализировать изменения в переводах, внесенные ради ясности восприятия).

Изменилась ли концепция перевода с 70-х годов? Как она изменилась? Существуют ли константы в переводе? Поскольку количество разбираемых текстов небольшое, наш анализ не претендует на полноту вывода, но может указать на область, достойную более глубокого исследования.

К. Альварес перевел стихотворение Цветаевой «Попытка ревности» (Tsvetáeva, 1970: 39–40) со строгим соблюдением формы, с восьмисложных на восьмисложные стихи, с ассонансной рифмой, при этом он варьировал схему (у Цветаевой она ABAB, а у Альвареса ABCB). Можно даже услышать, как и в оригинале, легкий ассонанс внутри строк

и в строфах. Однако, чтобы соответствовать выбранной форме, Альварес вносит смысловые изменения — обычно ради рифмы. Например, в четвертой строке он повторяет слово *lejos* (далеко, стр. 4), которого нет в оригинале, чтобы оно рифмовалось с *remos* (вёсла, 2). То же самое происходит с *dicha* (счастье, 12). Но изменения касаются не только отдельных слов, а целых фраз, которыми сопровождается рифма. Например, *perdidas tus alas* (потерянные твои крылья, 16), *viento que me estremeces* (ветер, потрясающий меня, 20), «*¿sabe revolcarse en el lodo?*» (умеет валяться в грязи, 40). Иногда Альварес строит рифму сразу на двух словах, которых нет в оригинале, например, в строках 42 и 44 появляются *ondina* (русалка) и *excita* (возбуждает). Все эти изменения не только смысловые. Парадоксально, но в результате меняется также и форма, ведь Альварес не соблюдает анафору «Как живется вам», которая в оригинале повторяется одиннадцать раз. Вместо этого Альварес вводит множество вариаций фразы («*¿Te va mejor…?*», «*¿Te agrada más…?*», «*¿Cómo puedes…?*», «*¿Cómo puede ser…?*», «*¿Cómo vives…?*», «*¿Han subido los impuestos?*», «*¿Cómo se vive?*»). Дважды вопрос исчезает вовсе. В конечном счете, Альварес пытается приблизить текст к современному читателю, адаптируя не только условное употребление прописных букв (он заменяет их маленькими, когда они не указывают на начало предложения), но заменяя «Вы» на «Ты». Он также употребляет слова локального стилевого регистра, например *mequetrefe* (вертопрах, шалопут) чтобы перевести слово «бедняк».

С другой стороны, интересно заметить, что, хотя в сборнике «*Poesía rusa del siglo XX*» все остальные переводы Альвареса (из Хлебникова и Пастернака) демонстрируют ту же тенденцию к строгости формы в ущерб содержанию, он не всегда переводит так, как в случае с «Попыткой ревности». В его переводе цветаевского стихотворения «К Пастернаку» (Tsvetáieva, 2018b) не соблюдено количество слогов, а трактовка рифмы более свободная. «Возвращение вождя» (Tsvetáieva, 2018b), стихотворение, строки в котором состоят из двух слов (и притом, из двух слогов), переведено и вовсе без претензии на строгое соблюдение формы. Конечно, «точный» перевод оригинальной формы очень труден (если вообще возможен), но Альварес не только вводит нужные глаголы *ser* или *estar* и нужные предлоги, но и добавляет другие глаголы и соединяющие слова. Наконец, Альварес выбирает верлибр при переводе фрагмента письма Цветаевой к Рильке. Стихотворение называется по-испански «*A Rainier Maria Rilke*» (Tsvetáieva, 2018b), но надо заметить, что в оригинале — не стихотворение, а проза! Словом, мы находим в переводах Альвареса тенденцию к строгости формы, но тенденция эта не только не абсолютна, но и сама подразумевает несколько разных стратегий. В то же время, общей чертой его переводов, как показывает случай с переводом прозы стихами, является устойчивое стремление найти поэтическую форму для предлагаемого содержания.

Интересно сравнить переводы Альвареса с переводами Никанора Парры. Парра тоже перевел «Попытку ревности». Стихотворение было впервые опубликовано в 1965 году в московском издательстве «Прогресс» в сборнике *Русская советская поэзия*. Этот билингвальный борник, в который были включены тридцать известных советских писателей, был переиздан в Чили в 1971-м году под заглавием *Poesía rusa contemporánea* (*Современная русская поэзия*). То есть переводы Альвареса и создавались одновременно. И все-таки они сильно различаются.

Парра переводит «Попытку ревности» верлибром (Tsvetáyeva, 2018a). Рифмы нет, хотя окончания иногда ассонансные. Так, например, возможно считать первую строфу рифмованной (ABBAA). Даже можно считать, что пятая строка добавлена именно для того, чтобы воспроизвести рифму, но потом эта схема исчезает, ассонанс перестает быть

систематическим и даже существуют строфы, где все окончания разные. В то же время смысл передан точнее, даже кажется, что длина строки зависит от содержания, хотя это не всегда так: иногда Парра «режет» оригинальный стих на два, чтобы воспроизвести ритм. В «Попытке ревности» это случается только в первой строфе (остальные случаи подражают анжамбеманам оригинала), но этот прием Парра использовал и в других своих переводах[1].

Другое отличие от Альвареса — оставлено оригинальное местоимение «Вы». Трудно все-таки с убежденностью сказать, результат ли это приверженности оригиналу или отсутствия потребности адаптировать текст. Примечательным в этом отношении является ошибочный комментарий мексиканского переводчика Луиса Мигеля Агилара Камина, который перевел это же стихотворение, не владея русским языком. Сравнивая переводы Парры и Альвареса, Агилар находит, что версия первого лучше, потому что Парра не старается придать тексту строгую форму испанского «романсе» (как Альварес), и все же этот перевод его не полностью удовлетворяет, поскольку «он написан на чилийском, то есть на семейном языке, в котором любовники или бывшие любовники говорят на Вы» (Цветаева, 2014). С другой стороны, очевидность стремления Парры к точному воспроизведению содержания оригинала заставляет нас думать, что он выбрал верлибр именно потому, что эта форма позволила бы ему соблюсти предельную аккуратность в передаче смысла. Это не значит, конечно, что он вообще не адаптирует оригинал; об этом свидетельствует его употребление прописных букв вместо строчных.

Северо Сардуй также не владел русским языком.[2] Его переводы основаны на подстрочниках Лолы Диаз. Они были выполнены незадолго до его смерти в 1993 г. и изданы в Мадриде в 1997. Тем не менее, Сардуй — один из крупнейших кубинских писателей 70-х и 80-х годов (он был и прозаиком, и поэтом), и его переводы не только до сих пор читаются, но и широко цитируются в интернете. Более того, как мы увидим дальше, они даже влияют на современных переводчиков. На примере его работ мы можем рассмотреть перевод не как результат работы с оригиналом, но как художественное целое, возникающее при работе с переводящим языком.

Сардуй, как и Парра, тоже переводит верлибром, его рифма — ассонансная и не систематическая, хотя, кажется, он подбирает ее тщательнее, чем Парра. Например, в «Дикой воле» (Tsvetáieva, 2018b) оригинальная рифма во всех строфах ABAB, а у Сардуя ABCB, ABBA, ABAB, ABAB, AABB. При этом рифма не только ассонансная, но иногда и неточная (то есть он рифмует только ударный гласный). Эта стратегия повторяется в других стихотворениях. В третьей строфе «Бессонницы 2» (Tsvetáieva, 2018b), например, все конечные слова шести стихов имеют ударение на «о». Конечно, это уже нельзя считать «рифмой», поскольку отсутствие системы отменяет главные функции рифмы как средства разделения и группировки стихов, как опорной позиции для звукописи целого стиха и как средства создания «рифмического ожидания». Здесь ассонансные окончания скорее похожи на функцию аллитерации: они объединяют стихотворение или строфу как целое и передают поэтическое «чувство». Наконец, мы видим, что Сардуй, в отличие от Парры, часто изменяет содержание ради формы. В «Дикой воле», например, он переводит часть второго стиха в первый, возможно, ради «равновесия» (иначе первый стих оказался бы слишком коротким по сравнению со вторым), меняет «пасти» на *fieras* (звери) и «ураган»

[1] См. перевод «Главной улицы» Д. Бедного (Blok, A. et al., 1970: 19–20).

[2] Впрочем, возможно, Альварес тоже не владел русским языком.

на *tormenta* (буря), чтобы они рифмовались между собою, и уменьшает повторение анафорического «чтобы» ради вариации. Тот факт, что эти изменения не диктуются выбором верлибра, показывает, что Сардуй работает с определенной поэтической формой.

Перейдем теперь в XXI век. Наталия Литвинова — молодая аргентино-белорусская поэтесса и переводчица, которая тоже перевела Цветаеву. Она перевела несколько стихотворений, которые до нее уже переводил Северо Сардуй. Если сравнивать только переводы «Дикой воли» (Tsvetáieva, 2012), может сложиться впечатление, что два переводчика работают совсем по-разному. Литвинова восстанавливает анафору «чтобы», сохраняет содержание независимо от длины строк, переводит буквально «ураган» на *huracán* и старается найти более точный перевод для «пасти», переводя его как *mandíbulas* (челюсти). К тому же она не употребляет рифму. Даже можно сказать, что она избегает ее (например, в конце стихотворения, «я и мир», она соблюдает порядок слов оригинала, хотя их инверсия дала бы не только рифму, как у Сардуя, но и более естественную фразу на испанском, и к тому же более сильный финал).

Тем не менее, сопоставление других переводов показывает и удивительное сходство. В уже упомянутой «Бессоннице 2» (Tsvietáieva, 2017: 51) из восемнадцати строк стихотворения десять — совершенно одинаковые! Такое совпадение не может быть случайным. Иногда Литвинова даже сохраняет перифраз, например, «*ya se me cierran los ojos*» (уже закрываются мои глаза) вместо «сплю почти», или сохраняет достаточно неточный по отношению к оригиналу глагол: «*crecen* (растут) *los arroyos*» вместо «бегут ключи». Впрочем, она совершенно изменила эту строку и изменила образ, который мотивировал Сардуя использовать глагол *crecer* (расти), чтобы точнее воспроизвести образ оригинала[3]. Надо предполагать, что Литвинова, создавая свою версию, работала с переводом Сардуя. Я должен сразу сказать, что не считаю это случаем «воровской переделки»; напротив, предполагаю, что она нарочно взяла часть перевода Сардуя — в его «честь». Каковы тогда критерии?[4]

Переводам Сардуя не свойственна изысканность; слова — «обычные»; стилевой регистр, хотя он кубинец, более похож на аргентинский регистр Литвиновой, чем на испанский регистр Альвареса или на чилийский регистр Парры. В то же время он остается довольно близок к содержанию. Литвинова сохраняет стиль Сардуя, избегая изменений, которые получаются у него (и при этом Литвинова употребляет локальное местоимение *vos* — в «Бессоннице 10» — вместо испано-латиноамериканского варианта *tú*). Но «верность» содержанию в переводах Литвиновой — не простое переложение смысла. Как мы уже показали, она обращает большое внимание на выбор слов, на ритм и на звук. Форма, выбранная ей для перевода (верлибр), поддержана или укреплена изменением строфической структуры — беспрерывным рядом строк. Можно даже сказать, что в отличие от предыдущих переводчиков (и от тех, которых будем анализировать ниже), Литвинова — единственная переводчица, для которой верлибр — не способ упростить задачу перевода строгой стихотворной формы, а цель.

Остальные переводы XXI века, которые мы собираемся рассмотреть в настоящей работе — аргентинки Инес Араос, сербо-аргентинки Ирины Богдащевски и мексиканки

[3] Цветаева: «Где-то бегут ключи,/ Ко сну — клонит». Сардуй: «Van creciendo los arroyos/ que en el sueño desembocan». Литвинова: «En alguna parte crecen los arroyos/ y el sueño — me reclama».

[4] И даже если всё это просто совпадение, оно значительное.

Сельмы Ансиры — были опубликованы в 2012, 2006 и 2011 годах соответственно. Хотя переводы — новые и актуальные, надо все-таки учитывать, что эти переводчицы старше Литвиновой. Следовательно, носителями переводческой традиции XXI века в чистом виде они считаться не могут. Их переводы — синтез современного подхода и подхода, имевшего место еще в 70-е годы прошлого века.

Анализ 13-й части «Поэмы конца» (Tsvetáieva, 2006: 96–98) показывает, что Богдащевски, также, как Литвинова, не употребляет рифму, переводит верлибром с неопределенным количеством слогов и, как все переводчики, производит силлабический ритм. Но разница между переводами Богдащевски и Литвиновой большая. Ритм у Богдащевски более прозаический. Она избегает резких анжамбеманов; например, она переводит «Нет пропажи/ Мне» одной строкой: «*No hay pérdidas para mí*»; или убирает резкие неестественные для прозы паузы, например «*Somos del mismo mar*» вместо «Оди — накового/ Моря». Вообще, она очень буквально переводит, что станет заметнее, если сравнить ее перевод с поэтической версией Моники Згустовой (Tsvetáieva, 2018). Богдащевски никогда не искажает смысл ради формы — наоборот. Некоторые длинные стихи — результат буквального перевода, в некоторых случаях даже — попытка объяснить читателю значение текста, например, перевод «А завтра» как «*Pero cómo será mañana*» (дословно: а как будет завтра). Однако прозаический перевод Богдащевски — не проза. Не только потому, что она сохраняет единство строки, а потому, что она старается компенсировать потерю ритма и экономичность цветаевского стиха употреблением прописных букв, местоимения *tú* и «поэтического» междометия *oh* вместо более бытовых *ah* или *ay*.

Теперь поговорим о переводах Араос (Tsvjetáieva, 2012: 30–33) и Ансиры-Сеговии (Tsvietáieva, 2011: 103), которые перевели «Магдалину 3». При сопоставлении переводов обнаруживается, что подходы у них очень похожие. Разница только в том, что ассонансная рифма у Ансиры-Сеговии более систематическая. Между тем, Ансира и Сеговия редко искажают смысл ради формы. Единственный случай — перевод «стена» как *cota* (панцирь или кольчуга) ради рифмы. Надо отметить, что оба перевода сохраняют употребление прописных букв.

Какие выводы можно сделать на основании этого анализа? Во-первых, подтвердилось наше предположение, что создатели антологии старались усилить литературный, творческий компонент художественного перевода. И все же разнообразие стратегий свойственно не только 70-м годам — оригинальные подходы к переводу продолжают появляться до сих пор. Если считать переводы Альвареса и Богдащевски представляют собой две противоположности, мы получаем полный спектр переводческих возможностей. С одной стороны Альварес, который воспроизводит количество слогов и схему рифмовки, с другой — Богдащевсеки, которая сохраняет разве что единство строки. Между ними — многообразные варианты смешения рифмы и верлибра ради создания созвучия и ритма. И переводчики широко пользуются этими возможностями. Личный стиль переводчика определяет его позицию в этом спектре.

Во-вторых, существуют, тем не менее, некоторые константы. Как мы уже сказали, все переводчики переводят силлабо-тонический стих как силлабический и все, кто оставляет при переводе рифму, переводят ее как ассонансную, вне зависимости от того, консонантная рифма в оригинале или нет. Кроме того, никто не заботится о воспроизведении аллитерации, а если это изредка случается, то она также бывает переведена как ассонанс. Дело здесь, скорее всего, в том, что переводчики переносят не только тексты стихотворений, но и поэтическую речь оригинала в поэтическую среду испанской поэзии. Составляющими

частями этой испанской поэтической среды являются ассонансная рифма и строчные буквы. В то же время, причина может быть и другой. Не только «нужно» переносить текст в определенную поэтическую среду, чтобы читатель воспринимал перевод как поэзию, но и сами поэты-переводчики, возможно, пользуются техниками, которыми они лучше владеют. То есть верлибрист будет скорее переводить верлибром, а тот, кто пишет классические стихи, будет пытаться и перевод оформить классическим стихом (и все-таки концепция перевода не обязательно полностью совпадает с концепцией оригинального сочинения стихов). Любопытно сравнить, как в данную концепцию вписывается работа русских переводчиков. Они не только силлабо-тонические стихи переводят как силлабо-тонические (например, перевод *Гамлета* Пастернака), но и силлабические стихи — тоже как силлабо-тонические. Например, сильно присутствие ямба и хорея в переводах Инны Чежеговой сонетов Кеведо.

В-третьих, изменения содержания ради адаптации стихов к культуре читателя — редки. Но их число значительно возрастает, когда целью становится соответствие определенной форме. То есть перед нами не столько этноцентрический подход (Berman, 2014), сколько обработка содержания ради формы. Эту идею мы должны исследовать глубже. Корреляция между приверженностью к содержанию или к форме могла бы быть указателем на разные подходы в вышеупомянутом спектре.

Итак, выводы, сделанные по результатам анализа переводов нескольких стихотворений Цветаевой — предварительные. Корпус стихотворений необходимо расширить. Но этот анализ показывает область переводов с русского на испанский, которую стоило бы дальше исследовать (и не только с русского, а, в конечном счете, с любого языка). Нам надо достичь более четкого описания упомянутого спектра и испанской поэтической «речи» в переводах вообще. А также четче понимать корреляцию между содержанием и формой текста и отношение поэтики собственного творчества поэтов к поэтике их переводов.

Источники:

1. де Кеведо, Ф. (1980) Испанский Парнас, двуглавая гора, обитель девяти кастильских муз. Л.: Худож. лит., 1980. В: http://www.lib.ru/INOOLD/KEWEDO/kevedo1.txt
2. Цветаева, М. (1994) Собрание сочинений в семи томах. М.: Эллис Лак.
3. Berman, A. (2014) La traducción y la letra o el albergue de lo lejano. Buenos Aires: Dedalus Editores. Traducción de Ignacio Rodríguez.
4. Even-Zohar (1990) «The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem», en *Polysytem Studies, Poetics Today,* 11,1, стр. 45–51. Перевод Montserrat Iglesias Santos.
5. López Arriazu, Eugenio (2017) «Poetas, autores, traductores: el caso de Poesía rusa del siglo XX de la Biblioteca Básica Universal, CEAL, 1970». En *El taco y la brea*, N°5, Universidad Nacional del Litoral. https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/6629
6. Meschonnic, H. (1999) *Poétique du traduir*. France: Verdier.
7. Tsvetáyeva, M. (2018) «Conato de celos». En http://griseldagarcia.blogspot.com/2016/02/marina-tsvetayeva-conato-de-celos.html. Дата посл. обр. 10–08–18. Перевод Nicanor Parra.

8. Tsvetáieva, M (2018) *Poemas de Marina Tsvetáieva*. En http://amediavoz.com/tsvetaieva.htm
9. Дата посл. обр. 10–08–18. Переводы C.Álvarez, M.Zgustová, S. Sarduy, T. Bubnova y Lola Díaz.
10. Tsvietáieva, M. (2017) *Noche mía, rival mía*. Buenos Aires: Llantén. Перевод Natalia Litvinova.
11. Tsvietáieva, M. (2014) «Arranque de celos». En http://www.milenio.com/opinion/luis-miguel-aguilar/el-camaleon-peripatetico/arranque-de-celos Дата посл. обр. 10–08–18. Перевод Luis Miguel Aguilar Camín.
12. Tsvetáieva, M. (2012) «La voluntad salvaje». En https://docs.google.com/document/d/1ed1z_6XX95VpvWAL_jofeBrE3S1LrYkep1icz1hOj80/edit Дата посл. обр. 10–08–18. Перевод Natalia Litvinova.
13. Tsvjetáieva, M. (2012) «Magdalena» en Tsvjetáieva & Ajmátova & Aráoz, *Rojo torrente de fresas*. Buenos Aires: Leviatán. Edición bilingüe. Перевод Inés Aráoz. Pp. 24–33.
14. Tsvietáieva, M. (2011) *Poemas sueltos*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León. Версия Selma Ancira и Francisco Segovia.
15. Tsvetáieva, M. (2006) «Poema del fin, 13» en *Tres poemas.* Córdoba: Alción Editora. Edición bilingüe. Traducción de Irina Bogdaschevski. Pp. 96–98.
16. Tsvietáieva, M. (1997) *Antología poética.* Madrid: Hiperión. Traducción de Lola Días y versión de Severo Sarduy.
17. Tsvetáeva, M. (1970) «Conato de celos» en Blok, A. et al., *Poesía rusa del siglo XX, selección*. Buenos Aires: CEAL. Trad. de Carlos Álvarez. Pp. 39–40.

Арриасу, Эухенио (Lopez Arriazu, Eugenio) — доктор Филологических наук (Университет Буэнос Айреса), заведующий кафедрой славянских литератур (УБА), профессор американской литературы (УБА) и профессор англоязычных литератур и литературоведения (Институто Супериор дель Професорадо «Х. В. Гонзалез»). Исследователь, писатель и переводчик с русского, французского, латинского и болгарского языков. Опубликовал эссе «Пушкин — сатирик и реалист» (Дедалус Эдиторес, 2014) и сборник стихов «Бунт» (Alto Pogo, 2017), «Решетка» (A pasitos, 2017) и «Урутауэс и другие стихотворения о любви» (Serapis, 2018). В числе его переводов — полное собрание пьес А. Пушкина, «Игрок» Ф. Достоевского, «Проблема стихотворного языка» Ю. Тынянова, «Еще дальше в снег» Г. Айги, «Гражданская война» Ю. Кесара, «Избранные пьесы» У. Б. Йейтса и «Казнь Васила Левского и другие стихотворения» (Х. Ботев).

Атаол Бехрамоглу (Турция)

Поэзия Ивана Бунина в период эмиграции

Поэзия и эмиграция — тема не чуждая для нас, турков, поскольку великий мастер нашей современной поэзии Назым Хикмет создал немалую часть своих прекрасных стихотворений в чужих странах. В большинстве своем эти произведения были написаны в Москве, где поэт провел последнее десятилетие своей жизни.

Несмотря на то, что Москва была городом его юности, городом идей, которым он оставался предан всю свою жизнь, во многих из этих стихотворений ощущается тоска по родине. Ничего удивительного в этом нет. Разлука с родиной, несомненно, накладывает отпечаток и на жизнь, и на творчество любого писателя или художника. Это неизбежно для автора, который не мыслит творческой работы вне связи со своей родиной.

Здесь на ум приходят слова Ф. М. Достоевского о том, что он не умел думать за границами России.

В этом нет ничего удивительного для такого писателя как Достоевский, произведения которого неотделимы от социальной и духовной атмосферы России.

И Иван Бунин, несомненно, тоже был из таких писателей.

* * *

Анализ стихотворений Бунина, которые были написаны на переломе двух столетий и которые можно считать юношеской лирикой, совершенно отчётливо показывает, что их поэтический колорит определяется природой России.

В одном из таких стихотворений, написанном, когда поэту было всего 16 лет, мотивы, связанные с русской природой, объединяются:

Как печально, как скоро померкла
На закате заря! Погляди:
Уж за ближней межою по жнивью
Ничего не видать впереди.

Далеко по широкой равнине
Сумрак ночи осенней разлит
Лишь на западе сумрачно-алом
Силуэты чуть видны ракит.

И ни звука! И сердце томится,
Не понятною грустью полно…
Оттого ль, что ночлег мой далеко,
Оттого ли, что в поле темно?

Оттого ли, что близкая осень
Веет чем-то знакомым, родным —
Молчаливою грустью деревни
И безлюдьем степным?

(1886)

Особенно интересным и важным представляется мне то, что в этой атмосфере ночи, осени и одиночества нет ничего отвлечённого, наоборот — всё передано конкретными образами, тесно связанными с деревенской жизнью и русской природой.

И. Бунин ещё подростком ощущал кровную связь со своей родиной, как ощущали ее Пушкин, Есенин, Пастернак …

* * *

Второй сборник стихотворений Бунина, «Листопад», был награждён Пушкинской премией:

Лес, точно терем расписной,
Лиловый, золотой, багряный
Весёлой, пёстрою стеной
Стоит над светлою поляной.

Пушкинская простота, предметность, прозрачность, повествовательность этих строк — все эти особенности определяют поэтическую характеристику всего текста.

Вот отрывок из другого стихотворения, датированного тем же 1901 годом; здесь тоже ощущается эта кровная, почти телесная связь поэта с природой своей родины.

Полями пахнёт, — свежих трав,
Лугов прохладное дыхание!
От сенокосов и дубрав.
Я в нём ловлю благоуханье.

Другое стихотворение того же периода, «Ещё холоден и сыр…», может служить примером трансформации предметных наблюдений над природой в поэтико-философское переживание:

Нет, не пейзаж влечёт меня,
Не краски жадный взор подметит,
А то, что в этих красках светит:
Любовь и радость бытия.

Подробное исследование всех поэтических текстов Бунина, созданных в течение двух десятилетий — с начала XX века и до 1920 года, даты отъезда с родины, — не является целью данной работы. Но если бы всё-таки пришлось давать обобщённую оценку этого длинного и плодотворного периода в творчестве Ивана Бунина как поэта, нетрудно заметить доминирование темы ностальгии по потерянному прошлому и темы смерти в его поэтическом мире.

* * *

Решение покинуть родину и поселиться во Франции Бунин принял, когда ему было 50 лет. Коренные изменения в поэтическом стиле после такого возраста — явление очень редкое. Касается это правило и поэзии Бунина.

Вместе с тем надо отметить, что умер Бунин спустя тридцать три года после отъезда с родины, и за этот срок он написал не так много стихотворений. При этом он оставался плодотворным прозаиком. Такой спад в поэтическом творчестве можно попытаться

объяснить некоторыми факторами. Если одним из факторов можно считать возраст поэта (ведь поэтическое творчество считается даром молодости), то следует иметь в виду и другой — разрыв с родиной.

Поэтическое вдохновение, как известно, тесно связано не только с разумом, но и — по большей части — с душой, с чувствами. Совершенно понятно, что поэтическое вдохновение в эмиграции посещало Бунина реже, чем на родине.

* * *

Тоска по родине со всей прямотой выражена в одном из самых известных стихотворений, написанных в первые годы эмиграции:

У птицы есть гнездо, у зверя есть нора
Как горько было сердцу молодому,
Когда я уходил с отцовского двора,
Сказать прости родному дому!

У зверя есть нора, у птицы есть гнездо
Как бьется сердце, горестно и громко
Когда вхожу, крестясь, в чужой, наёмный дом
С своей уж ветхою котомкой.

(1922)

Нетрудно почувствовать, как колоссальна печаль поэта, связанного некогда чуть ли не телесно со своей родиной, её степями, лесами, бедными деревнями, а теперь превратившегося в квартиросъёмщика в чужом доме, в чужой стране.

В стихотворении «Канарейка», написанном в 1921 году, рассказывается печальная история вольной певучей птицы, привезённой из-за моря и вынужденной петь сейчас «про далёкий, чудный остров, над трактирною толпой».

Это горькое «признание» Бунина, сделанное ещё в первые годы после отъезда с родины. Со временем он все больше погружается в меланхолию, чувство одиночества нарастает.

* * *

Общая склонность Бунина к пессимизму играет в этом несомненную роль. Почти во всех стихотворениях этого периода его эмигрантской жизни встречаются слова «могила», «смерть» и т. п.

Последние строки «Сириуса», одного из самых пессимистических стихотворений цикла, звучат безутешной элегией к самому себе:

«Пылай, играй стоцветной силою,
Неугасимая звезда,
Над дальнею моей могилою,
Забытой богом навсегда!»

(1922)

Если в некоторых его стихотворениях, написанных в эмиграции, появляются призывы к религиозному повиновению, примирению с судьбой, то в других (и более интересных,

на мой взгляд) заметно, как чувство одиночества разрастается до ощущения вселенской отчуждённости человека.

Эта космическая отчуждённость отождествляется с тоской «древнего человека» внутри поэта:

Гляжу вокруг, остановив коня,
И древний человек во мне тоскует:
Как жаждет сердце крова и огня,
Когда в горах вечерний ветер дует!

А в другом, одном из самых интересных (и новаторских по содержанию) стихотворений «Бретань», написанных в последние годы жизни поэта, чувство одиночества и отчуждённости воплощается в образе рыбака, идущего «на дальный лов» в океан, «в ледяной и немой ночи…»

* * *

Любая попытка толкования поэтического мира такого мастера, как Бунин, на нескольких страницах — обречена на провал.

Пусть в качестве заключения прозвучат слова самого поэта, обречённого глубже и болезненнее, чем другие, переживать космическое одиночество человека:

«Ледяная ночь, мистраль
(Он ещё не стих).
Вижу в окна блеск и даль
Гор, холмов нагих .
Золотой недвижный свет
До постели лёг.
Никого в подлунной нет,
Только я да бог.
Знает только он мою
Мёртвую печаль,
Ту, что от всех таю…
Холод, блеск, мистраль».

(1952)

Бехрамоглу, Атаол (Behramoğlu, Ataol) — поэт, публицист, переводчик, академик. Родился в 1942 в Чаталже (Стамбул, Турция). Учился на отделении русской филологии Университета Анкары, затем в аспирантуре МГУ им. М. В. Ломоносова. Получил диплом кандидата филологии в Университете Сорбонна («Сравнительный анализ поэзии В. В. Маяковского и Н. Хикмета»). Профессор университета Айдын, заведующий кафедрой русской филологии. Стихи переведены на многие иностранные языки. Публиковался в журналах, антологиях и отдельных книгах. Автор книг «Статьи и очерки о русской литературе», «Что мы узнали из русской литературы», «Пушкинский реализм в русской литературе» и др. Переводчик с русского, французского и английского языков. Переводил на турецкий поэзию и прозу Пушкина, поэзию Лермонтова, «Рассказы и очерки» Горького, драматургию Чехова, «Антологию Современной Русской Поэзии» и др. Лауреат премии писателей Азии и Африки «Лотос», обладатель медали Пушкина, ордена переводчика Института Искусства (за перевод пьес Чехова). Живет в Стамбуле.

Сергей Бирюков (Германия)

Русская авангардная поэзия на немецком и других европейских языках

Интерес к русской авангардной поэзии в европейских странах, возникший еще в 10-х — 20-х годах прошлого века и оживившийся в 60-х годах, шел далее по нарастающей. В том числе благодаря открытию имен и изданию произведений в самой России. Поэзия исторического русского авангарда переводится в Германии, Голландии, Италии, Франции, Сербии, Польше, Румынии, Словакии, Словении, США, Македонии. В этих и других странах есть примеры переводов и современного русского авангарда.

В ФРГ большую роль в продвижении исторического авангарда в свое время сыграл русский филолог Владимир Федорович Марков, благодаря которому в конце 60-х — начале 70-х годов были изданы репринты собрания сочинений Хлебникова и том Крученых, все это на русском языке. После этого оживился интерес к русскому авангарду. Стали переводить Хлебникова. Большая заслуга здесь выдающегося переводчика Петера Урбана, который не только сам переводил, но и привлек ведущих немецкоязычных поэтов к работе над наиболее проблематичными для перевода текстами Хлебникова. Над интерпретацией хлебниковских текстов в немецком варианте работали Франц Мон, Оскар Пастиор, Ханс Магнус Энценсбергер, Герхардт Рюм, Эрнст Яндль, Фредерике Майрёкер, Ханс Артман, Рольф Фигут, Клаус Райхерт. Под руководством Урбана на немецком вышел двухтомник Хлебникова и затем к 100-летию поэта однотомник Werke, то есть Творения[1]. В результате с помощью Хлебникова Урбану удалось внести своеобразный вклад в немецкую поэтику. Этот том можно оценивать как блестящую поэтическую акцию. Он открывается одиннадцатью переводами «Заклятия смехом». Среди них — один на английский (Владимир Марков), один на французский (Люда Шнитцер), на немецкий — Энценсбергер, Фигут, Мон, Райхерт, Рюм, Пастиор. Сам Урбан сделал следующее: дает русский вариант в латинице, затем строит текст по модели Хлебникова, обыгрывая фамилию известной немецкой славистки Ренаты Лахман, в примечании указывая, что сама фамилия Лахман восходит к славянскому Лекарь. Затем он дает весьма необычный игровой вариант: разбивает слова, из которых неожиданно выскакивают немецкие слова и сочетания. Текст называется «Beschwörung durch Schmächen».

Оскар Пастиор — известный немецкий комбинаторный поэт — написал пространный текст «Allerleilach», такого слова нет в немецком языке, но есть Allerleibuch, то есть по-русски — «все виды книги». Значит, у Пастиора получается «все виды смеха». Пастиор дает подзаголовок, который можно перевести «голова к голове — сцепка». Это развернутая картина смеха в разных воплощениях. Близкую по духу картину создает сам Петер Урбан в тексте «Lach Alle» с подзаголовком «Koppelung vom Wurzeln» — «связь корней».

К году 100-летия Хлебникова в Германии практически сложилось общество любителей Хлебникова, одно время даже выходил журнал «Хлебницист». Важную роль в представлении творчества Хлебникова и вообще русского авангарда в Германии играл

[1] Velimir Chlebnikov. Werke. Poesie-Prosa-Schriften-Briefe. Hsg. von Peter Urban. Rowohlt, Reinbek, 1985.

восточногерманский поэт и мыслитель Карлфридрих Клаус. Эстафету от него перенял русско-немецкий экспериментальный поэт Валерий Шерстяной, который в начале 90-х организовал в Берлине международный фестиваль звучарной поэзии «Бобэоби», на котором под знаком Хлебникова звучало большинство саунд-поэтов из разных стран мира.

Шерстяной в 90-е годы издал в Австрии книгу русской звучарной поэзии «Танго с коровами»[2] (здесь использовано название книги Василия Каменского). В ней он применил различные подходы — транслиттерацию, перевод отдельных значимых слов и строк, комментированный перевод, дешифровку. Кроме того, он написал сопроводительные тексты, в которых дал биографии поэтов и компрессивные очерки их творчества.

Позднее он издал перевод «Фонетики театра» Алексея Крученых[3]. Книга вызвала интерес в литературных кругах. Творчество Крученых более или менее известно славистам, благо именно в Германии в свое время выходил том его работ на русском языке, составленный филологом Владимиром Марковым. Но за пределами этого круга он почти неведом. Были отдельные попытки представления на немецком, в частности, предпринимавшиеся Шерстяным, который представлял русского футуриста также в аудио-форме (на дисках, в форме выступлений). Заумная поэзия непереводима, поэтому Валерий Шерстяной предлагает переложения текстов в транскрибированном виде, оставляя рядом оригиналы. Но, разумеется, прозаические фрагменты книги переведены. Шерстяной снабдил книгу предисловием и послесловием. Таким образом, может быть, впервые за последние 100 лет в Германии создается контекст для восприятия ярчайшего деятеля русского авангарда.

Интересную работу проделал Александр Ницберг, который издал серию книг русских поэтов XX века в Дюссельдорфе. В том числе интереснейшую антологию русских авангардистов «Паровая любильня»[4]. Александр Ницберг — поэт, он относится к переводам с особой тщательностью. Если стихи рифмованные — переводит рифмой, ищет и находит возможные эквиваленты для самых неожиданных слов. Особая сложность была с книгой Василиска Гнедова «Смерть искусству». У Гнедова эти однострочные поэмы представляют собой полузаумный вариант примитивистского или детского письма, по сути дела дадаистского (до дадаизма!). Тут переводчику пришлось проявить максимальную изобретательность. Русским читателем странные слова Гнедова опознаются благодаря заложенным в них звуковым комплексам. То есть значения улавливаются. Ницберг в данном случае пошел по пути поиска таких эквивалентов, которые бы улавливались немецкоязычным читателем.

Конечно, многое из наследия русского исторического авангарда остается еще не переведенным, но определенная работа ведется. Например, впервые в Германии вышла книга русской авангардной поэтессы 20-х годов XX века Нины Хабиас[5]. Переводчица

---

[2] Valeri Scherstjanoi. Tango mit Kühen. Antholodgie der russischen Lautpoesie zu Beginn des 20 Jahrhunderts. Edition Selene. Wien, 1998.

[3] Alexej Krutschonych. Phonetik des Theaters. Herausgegeben von Valeri Scherstjanoi. Leipzig: Verlag Reinecke & Voß, 2011.

[4] Dampfbetribene Liebesanstalt. Gedichte des russischen Futurismus. Aus dem Russischen von Alexander Nitzberg. Grupello Verlag. Düsseldorf, 1999.

[5] Nina Chabias. Guttapercha des gänsehäutigen Gehänges. Gedichte. Aus dem Russischen übersetzt und kommentiert von Henrike Schmidt. Mit einem Vorwort von Sergej Birjukov. Illustrationen von Djamal Djumabaeva. Leipzig: Erata, 2008 (на русском и немецком языках).

и исследовательница русского авангарда Хенрике Шмидт работала над этой книгой около десяти лет. В результате она не только перевела стихи поэтессы и прокомментировала их, но и написала серьезное исследование. А книга была представлена нами на Лейпцигской книжной ярмарке.

Томас Кайт — специалист по немецкому и русскому авангарду — перевел на немецкий манифесты группы ничевоков, очень бурно заявившей о себе в начале 1920-х годов и довольно быстро сошедшей со сцены, впрочем, в соответствии с собственным названием и доктриной. Но память о ничевоках осталась, долгое время по преимуществу основанная на легендах и казусах. Особенно был прославлен мемуаристами Рюрик Рок (настоящее имя Эмиль-Эдуард Геринг), в 1925 году переехавший в Германию, а оттуда в 1934 году в США. От поэзии, как будто бы следуя манифестам и декретам ничевоков, он полностью отошел.

Его бывшая жена, поэтесса Сусанна Мар, прославилась позднее переводами с английского и польского. Томас Кайт во вступительном очерке проводит линию русского поэтического авангарда от символистского модернизма к ничевокам, представляет краткую историю ничевоков, биографии участников группы. Вслед за С. Б. Джимбиновым можно назвать эту группу «отголоском известной европейской группировки дадаистов». Хотя о дадаизме в ту пору в России мало что было известно. Томас Кайт прав, вписывая ничевоков в российское движение авангарда, которое было (при всей самостоятельности) неотделимо от общеевропейского. Художественные идеи (как, впрочем, и всякие другие) носятся в воздухе. Но иногда приходит время, чтобы эти идеи вдруг воплотились в книгу, причем на другом языке! Интересно, что вот этот текст:

Ничего не пишите!
Ничего не читайте!
Ничего не говорите!
Ничего не печатайте!

по-немецки звучит более сурово-определенно:

Sreibt nichts!
Lest nichts!
Sprecht nichts!
Druckt nichts![6]

Мне самому довелось стать и объектом перевода, и инициатором разного рода переводческих акций. Вместе с Хенрике Шмидт я готовил книгу Нины Хабиас, вел с ней интернет-семинар по переводу современной русской поэзии в Бохумском университете, консультировал других переводчиков и издателей, несколько лет работал с молодыми переводчиками над переложением современной русской и немецкой поэзии. В результате была подготовлена двуязычная антология «Диапазон» (15 русских, 15 немецких авторов), аналогов которой не было в истории русско-немецких литературных связей.

[6] Russischer DADA. Die Nichtsler. Der Hundekasten. Einleitung und Übertragung aus dem Russischen Thomas Keith. Herausgeber und Nachwort Holger Wendland. Edition Raute / Buchlabor. Dresden, 2015.

Здесь все выстраивалось в тесной взаимосвязи. Например, очень органична была работа Вальтера Тюмлера с текстами Геннадия Айги. Тут было совпадение двух поэтов, близких по духу. Очень интересно работал над переводами на немецкий и на русский тогдашний мой студент в университете в Галле Бернхардт Замес. На немецкий он переводил таких разных поэтов, как Андрей Вознесенский, Елена Кацюба, Константин Кедров, Евгений Бунимович, Вадим Месяц.

Бернхардт переводил также и мои стихи. Прямое общение поэта и переводчика позволяло найти такие варианты текста на немецком, которые максимально воспроизводили концепт оригинала.[7]

Еще одну Антологию современной русской поэзии подготовил профессор Гамбургского университета, литературовед и переводчик Роберт Ходель[8]. Книгу выпустило известное в Германии издательство, специализирующееся в том числе на издании переводов со славянских языков. Причем это всегда билингвы. Книге предпослано компрессивное предисловие Р. Ходеля, в котором он воссоздает картину поэтического процесса после «оттепели» до наших дней, а также обосновывает выбор авторов для антологии: «Выбор авторов был сделан на основе статистического анализа пятидесяти поэтических сборников и десятков курсов истории литературы и библиографий, опубликованных в России и на Западе». В результате в антологию вошло по шесть текстов от каждого автора из 31. Названием сборника стала строка Д. А. Пригова, тексты которого стоят в самом начале, поскольку автор родился как раз в 1940-м году. За ним идет Юрий Кузнецов, 1941 года рождения. Далее Константин Кедров, 1942-го. И далее по возрастающей. Этот принцип дает очень интересную картину. Оказывается, что представителями одного поколения могут быть совершенно несходные по поэтике авторы, как мы видим хотя бы по названным именам. Дальнейшее движение по книге это только подтверждает. Интересно замечание Р. Ходеля о принципах перевода: «Поскольку в основу перевода был положен семантический принцип, рифма и размер были сохранены как раз там, где они имеют добавочное семантическое значение. В остальных случаях были сохранены либо размер, либо рифма». Собственно, речь идет о снятии автоматизма нормативного стихописьма. В то же время переводчик находит адекватные решения для сдвиговых и комбинаторных форм. Вообще перевод — это не только знакомство иноязычного читателя с творчеством того или иного поэта, но это и знакомство самого поэта со своими стихами, прочитанными на другом языке. Переводчик становится собеседником поэта.

Это же издательство (сначала оно называлось Erata) выпустило двуязычную книгу легендарного поэта ленинградского андеграунда Леонида Аронзона (1939–1970), погибшего в результате несчастного случая в возрасте 31-го года. Открытие этого поэта растянулось на несколько десятилетий. Наиболее полное собрание его произведений вышло в России в 2006 году. Это издание, наконец сделавшее имя поэта известным за пределами литературного круга, в значительной мере стимулировало появление немецкой книги[9].

---

[7] Диапазон. Антология современной немецкой и русской поэзии. М., 2005

[8] Vor dem Fenster unten sind Volk und Macht. За окном внизу — народ и власть. Russische Poesie der Generation 1940–1960. Русская поэзия поколения 1940–1960 годов. / Составление, перевод и комментарии: Роберт Ходель. Leipziger Literaturverlag, 2015.

[9] Leonid Aronson. Innenfläche der Hand. Gedichte. Aus dem Russischen von Gisela Schulte & Marina Bordne. Leipzig: Erata, 2009.

Книга московской поэтессы и культуртрегера Анны Альчук, трагически погибшей в Берлине в 2008 году, вышла по-русски и по-немецки в известном издательстве Suhrkamp. Переводы на немецкий сделали Габриэле Лойпольд, Хенрике Шмидт и Георг Витте. В книге также помещен своеобразный отчет Г. Лойпольд и Х. Шмидт об опыте перевода комбинаторных текстов. Заключает книгу подробный рассказ об Анне ее мужа, известного философа и переводчика Михаила Рыклина. Издание впервые с такой полнотой представляет на немецком языке замечательную авангардную поэтессу и дает возможность войти в ее творческую лабораторию[10].

Обратимся теперь к другим странам. Сначала это будет Швейцария, где мы остаемся в сфере немецкого языка.

Феликс Филипп Ингольд — известный швейцарский поэт, переводчик, филолог и культуролог — для всех своих тем находит нестандартные решения. Вот и свою антологию русской поэзии он составил так, что поэтическое время русской поэзии потекло вспять — от 2000-го года к 1800-му. Открывается Борисом Рыжим и заканчивается Константином Батюшковым. Читатель, подобно археологу, погружается в слои эпох. И там он обнаруживает и такие интересные факты, что не в каждой антологии встретишь — 15 не так чтобы приспособленных для перевода поэм Василиска Гнедова «Смерть искусству», звуковые стихи Александра Туфанова, заумный триптих Алексея Крученых, а то вот и Райнер Мария Рильке выступает как русский поэт, с его стихотворением, написанным по-русски. Набокова Ингольд переводит с английского («The Poem»), а Цветаеву — с французского («Le neige»). Таким образом дается представление о широте и разнообразии русского поэтического пространства и одновременно соединенности его с пространством мировым. Оригиналы соседствуют с переводами, так что есть возможность сопоставления. Причем элемент новизны здесь имеется как для немецкого читателя, так и для русского[11].

В Нидерландах переводами Хлебникова активно занимается профессор-хлебниковед Виллем Вестстейн.

Расскажу о трех книгах, вышедших в чудесным образом появившемся в Амстердаме издательстве «Филонов» (www.filonovbook.com). Первые две книги — продолжение давней работы профессора Виллема Вестстейна над собранием сочинений Хлебникова. Это второй и третий тома. Я с большим удовольствием прочитал на голландском целый ряд знаковых для меня стихов. Ощущение, что мир Велимира расширяется от вхождения в иную речь. Тем более что переносит в эту речь тексты Хлебникова тончайший знаток его творчества.

Хлебниковская повесть «Ка», на мой взгляд, не только обращает нас к мифологии и фольклору, но и предсказывает появление сюрреализма, поэзии сновидческих путешествий. В голландском издании это хорошо видно еще и благодаря визуальному сновидческому ряду, созданному русским художником Сергеем Сигеем (1947–2014). Странность текста здесь усилена переходом его в другой язык, графически и фонетически отличный от русского, и визуальным рядом, стилистически очень отличным от традиционной иллюстрации. Скорее это своеобразная визуальная сюита на тему не только «Ка», но мно-

[10] Anna Altschuk. Schwebe zu stand. Gedichte. Mit einem Nachwort von Michail Ryklin. Berlin: Suhrkamp, 2010.

[11] Felix Philipp Ingold. «Als Gruß zu lesen». Russische Lyrik von 2000 bis 1800. Dörlemann Verlag, Zürich, 2012.

госоставного творчества Хлебникова. И, наконец, совсем свежий том прозы Хлебникова, которая родственна поэзии[12].

В Македонии том Хлебникова выпустил поэт и переводчик Ефтим Клетников, предисловие к книге написал академик Милан Гюрчинов[13].

Во Франции Хлебникова переводил известный ученый-хлебниковед Жан-Клод Ланн. И недавно вышли новые переводы известного французского поэта Ивана Миньо, его книга вошла в короткий список конкурса «Читай Россию», а он сам участвовал в Конгрессе переводчиков 2018 года[14].

В Румынии книги Хлебникова[15] выходили в переводах известного поэта Лео Бутнару. Вообще Бутнару познакомил румынского читателя практически со всем русским поэтическим авангардом, выходили отдельные книги, сборники; наконец, пару лет назад он издал Антологию русского поэтического авангарда весом в четыре с половиной килограмма!

В Словакии активным пропагандистом русского поэтического авангарда является участник московских Конгрессов переводчиков Валерий Купка, который издал несколько лет назад прекрасную антологию русского авангарда в своих переводах, отлично выверенную. В предисловии он изложил свой взгляд на русский поэтический авангард[16].

Переводами русского авангарда занимается также супруга Валерия — Ивана Купкова. Отмечу прекрасный том Хлебникова в переводах Нади Чепановой, Ивана Коленича, Валерия Купки, Иваны Купковой, Яна Литвака, Камила Петерая, Яана Штрассера, Марты Замборовой, Яна Замбора. Книга построена очень оригинально. Фактически в ней представлен Хлебников в восприятии поэтов: Хлебников того-то и того-то… Вообще получилась такая хлебниковская антология, включающая тексты о Хлебникове, репродуцирования книги «Мирсконца». Творчество Хлебникова подано стереоскопично, что наиболее точно соответствует самой природе его творчества[17].

В Словении в 2016–2017 годах вышло двухтомное собрание произведений в переводах Андреи Калц. Здесь интерес к Хлебникову возник еще в 70-х, выходили и отдельные издания, но такое собрание появилось впервые[18].

В Белоруссии к творчеству Хлебникова обратился крупнейший современный белорусский поэт Алесь Разанау. Впервые собраны под одной обложкой переводы (или переложения), сделанные им в разные годы. На обложке поставлена крупная буква З и ниже идет имя Хлебникова. Эта буквица выступает в роли некоего знака взаимодействия между двумя славянскими поэтами. По сути дела, Разанау дает белорусскую версию русского текста на основе известного постулата Велимира о плавке всех славянских слов. Это как

---

[12] Velimir Chlebnikov. Verzameld werk. Poëzie 2,3. Nederlandse vertaling Willem G. Weststejin. Amsterdam: Filonov, 2015, 2017.Velimir Chlebnikov. Ka. Illustraties Serge Segay. Vertaling Willem G. Weststeijn. Amsterdam: Filonov, 2012. Velimir Chlebnikov. Niemand zal ontkennen dat ik uw Aardbol aan mijn pink draag. Proza. Inleiding en vertaling Willem G.Weststeijn.Uitgeverij Pegasus, Amsterdam, 2018.

[13] Велимир Хлебников. Звезден Јазик. Избор и превод от руски Евтим Клетников. Скопје, 2005.

[14] *Œuvres, 1919–1922*, traduit, préfacé et annoté par Yvan Mignot, Lagrasse, Éditions Verdier, «Slovo», 2017, Éditions Verdier, «Slovo», 2017.

[15] Velimir Hlebnikov, *Legea scrânciobului* (antologie de poeme), Iași, 2014.

[16] RuskáAvantgarda, Zostavil Valerij Kupka. Bratislava: Slovart, 2013.

[17] Velimir Chlebnikov. Fontána črepov, Zostavil Oleg Pastier. Knižná edícia časopisu Fragment 2013.

[18] Velimir Hlebnikov. Izbrane pesmi i pesnitve 1917–1922, prevod, opombe i spremna besedila Andreja Klac. Ljubljana, 2016, 2017.

бы инвариант хлебниковских текстов, который мог бы возникнуть, если бы Хлебников писал по-белорусски. Разумеется, со всеми возможными вариациями, учитывающими индивидуальность белорусского поэта. Здесь следует сказать, что переложения Разанау высоко ценил выдающийся велимировед Виктор Петрович Григорьев. Замечу здесь, что фамилия Разанау — на самом деле белорусизированная русская, тамбовская фамилия Рязанов (отец поэта из тамбовских крестьян), что добавляет особую краску будетлянским прозрениям Хлебникова[19].

Вернемся к современности и антологиям.

Поэт и переводчик Анатолий Кудрявицкий подготовил и издал в Англии антологию коротких стихов тридцати современных русских поэтов Mirror Sand (Зеркальный песок). Среди них есть и поэты, связанные с авангардом: Г. Айги, Е. Кацюба, К. Кедров, Маргарита Аль, Ры Никонова, Генрих Сапгир, Владимир Эрль. Но тут переводчик отобрал такие стихи, в которых явно виден смысловой парадокс. По его словам — это ближе англоязычному читателю, чем фонетические эксперименты[20].

Не забудем и о Франции, где традиционно стараются представить русскую поэзию максимально широко. В частности, в 2010 г. здесь выходила большая Антология — свыше ста авторов в переводах Кристины Зейтунян-Белоус и Элен Анри Сафье. В 2015 году писательница и культуртрегер из Самары Ольга Соколова осуществила русско-французский проект «Другое небо», в котором она вначале представила русских и французских авторов (оригиналы и переводы) в своем издании «СЛОВОЛГА», а затем эти авторы были представлены на сайте национального центра поэзии Франции. Среди них были Н. Азарова, С. Бирюков, П. Жагун. Следующий шаг был сделан в 2017 г., когда Ольга Соколова вместе с известным поэтом Виталием Кальпиди и челябинской издательницей Мариной Волковой подготовили и издали сборник русских поэтов с участием французских поэтов под названием «Воздух чист». Русские поэты там были представлены также в переводах на французский. Из поэтов авангардного направления можно назвать Бориса Констриктора, Петра Казарновского. Книга была представлена на Парижском «Салоне-2018», на котором Россия была Почетным гостем[21].

В заключение этого обзора приведу высказывание французского поэта Венсана Кальве из его интервью Ольге Соколовой, в котором он говорит о том, что степень знакомства французского читателя с русской поэзией все еще недостаточно высока:

«…Для нас было бы необходимо ознакомиться с русскими авангардистами более подробно, во всем их многообразии, чтобы мы могли найти источники вдохновения и обновления нашей собственной поэзии. Кто знает, может быть, во Франции произойдет революция рифмованного стиха под влиянием русской поэзии? И, возможно, наступит возвращение к проблеме формы?»[22]

---

[19] Алесь Разанау. З Вяліміра Хлебнікава. Мінск: Логвинау, 2011.

[20] Mirror Sand. An Anthology of Russian Short Poems in English Translation. Edited and translated by Anatoly Kudryavitsky. Glagoslav Publications, 2018.

[21] Воздух чист. Книга французской и русской поэзии. Изд-во Марины Волковой. Челябинск, 2018.

[22] http://russculture.ru/2018/06/23/%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D1%81%D0%B0%D0%BD-%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%B2%D0%B5-%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D1%8E%D1%86%D0%B8%D1%8F-%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%85%D0%B0-%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%B4%D1%91%D1%82/

Бирюков, Сергей Евгеньевич — переводчик, литературовед, культуролог. Родился в Тамбовской области в 1950 году, окончил филологический факультет Тамбовского госпединститута, кандидат филологических наук, доктор культурологии. Преподавал в Тамбовском университете им. Г. Р. Державина, почетный профессор этого университета. В настоящее время преподает в Галле-Виттенбергском университете им. Мартина Лютера, читает лекции в университетах Европы, Японии. Основатель и президент Международной Академии Зауми. Автор шести теоретических и около 20 поэтических книг. Стихи переведены на 25 языков, выходили в антологиях разных стран, представляющих русскую поэзию. Переводит с немецкого. Инициатор, переводчик и редактор двуязычной антологии современной русской и немецкой поэзии «Диапазон» (М., 2005), куратор ряда русско-немецких, русско-бельгийских проектов, соорганизатор Пушкинских и Ломоносовских чтений в Берлине. Лауреат ряда литературных премий, в том числе Всероссийской премии им. Ф. И. Тютчева, удостоен титула «'Посол поэзии» (Румыния, 2016).

Анагха Бхат Бехере (Индия)

Повесть и проблемы её перевода

Жанр повести занимает особое место в русской литературе XIX века. Хотя повесть встречается и в русской литературе XII–XIV вв, повесть XIX века во многом отличается от более ранних модификаций жанра. В Средние века повесть представляла собой очерк о жизни и деятельности князей и святых, описание битв и даже становилась частью летописных текстов. Выдающаяся летопись Нестора называлась «Повестью временных лет». Повесть тогда рассказывала о каких-то исторических событиях, описывала факты, но представление этих фактов было не лишено преувеличений или субъективности оценки. Повесть тогда являлась интересной смесью субъективности и объективности. С точки зрения стилистики повесть напоминала лирические жанры устной литературы.

Повесть как жанр процветала во времена золотого века русской литературы. Выдающиеся писатели XIX века, такие как А. С. Пушкин, И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский и Л. Н. Толстой, усовершенствовали этот жанр. Надо здесь заметить, что все эти писатели в первую очередь писали романы. Они сами называли некоторые из своих произведений романами, а другие — повестями (например, «Рудин» Тургенева). Повесть этого периода отличалась от других жанров прозы, таких как роман и рассказ, тем, что в ней сохранились две главные черты древнерусской повести: смесь субъективности и объективности и тон повествования, сходный с лирическими жанрами, такими как драма или эпопея.

В XIX веке термин «эпопея» чаще употреблялся для описания таких исторических романов, как «Война и мир» Л. Н. Толстого. Но романы, подобные «Войне и миру», хоть и изображали исторические события, резко отличались от древнего поэтического жанра эпопеи в стилистическом плане. Эпопея как жанр возникла из былин. Полу-лирический, полу-повествовательный характер эпопеи сохраняется, скорее всего, в повестях XIX века. Кроме того, писатели XIX века часто изображали в своих повестях тех или иных исторических персонажей или имевшие место в действительности события (например, в повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» упоминаются реальные исторические персонажи: Наполеон, Сен-Жермен, герцог Орлеанский и т. д. В повести «Белые ночи» Достоевского читатель встречает графиню Варвару Дашкову).

Реформы Петра Великого ознакомили Россию с литературными направлениями и лучшими образцами литературы западной Европы, особенно Германии и Франции. Представители русского классицизма учились в университетах за границей и старались привозить оттуда в Россию науку, культуру, философию — и литературу. Они сначала занимались переводческой деятельностью, а затем создавали литературные произведения по западноевропейским образцам. Так в XIX веке создавались шедевры русской литературы, которые потом стали знаменитыми произведениями мировой литературы.

Романтизм был господствующим литературным направлением в XIX веке в Германии. Произведения западноевропейских романтиков вдохновили молодое поколение

русских писателей. Но социальные и политические условия в России сильно отличались от западноевропейских. После Французской Революции и восстания декабристов они стали более реакционными. Разочарованные русские писатели постепенно удалялись от романтизма. Все это отражалось в русской литературе XIX века. Русские писатели как будто вступают в диалог с западноевропейской литературной традицией. Они в своих произведениях представляют критику этой литературы.

Повесть в XIX веке играла важную роль не только в русской литературе, но и во всей европейской литературе. Литературный жанр новеллы был столь же популярен и в Германии в XIX веке. До какой степени немецкие новеллы оказали влияние на русские повести, вопрос весьма сложный. Но жанр повести как нельзя лучше подходил русским писателям как средство диалога с европейской литературой, особенно с произведениями немецкого романтизма, с мифами античности и политическими идеалами постреволюционной Франции. В этом плане повесть сходна с поэзией, требующей толкования, интерпретации. Контекст здесь играет важную роль.

Характерные черты повести — лиричность, важность контекста и особый тон повествования — осложняют задачу переводчика: он должен передать все нюансы контекста и в то же время сохранить лирическую тональность оригинала. Дело это весьма сложное. В данном докладе рассматриваются трудности перевода повестей И. С. Тургенева и стратегия, принятая переводчиком для их преодоления.

Три повести Тургенева — «Ася», «Первая любовь» и «Вешние воды» — были переведены мною на язык маратхи в течение последних двух лет. Все три повести написаны в форме воспоминания или исповеди. Определяющие черты повестей XIX века, — лиричность, субъективность и т. д. — присущи им. В то же время эти повести ссылаются на произведения немецкого романтизма, мифы античности, героев Шекспира, а также на реальных персонажей истории России. Все эти отсылки имеют большое значение для понимания текста.

Тургенев уже при жизни прославился как «посол русской культуры» в Европе. Его романы и повести широко переводились и пользовались популярностью в Европе. Они оказали значительное влияние на английских и французских писателей. Но Тургенев писал на русском языке. Он обращался к русским читателям, к русской публике. Знание европейских языков и годы, проведённые Тургеневым за границей, формировали его либеральные взгляды. При Тургеневе в России горячо спорили о будущем России. Какова её участь, должна ли Россия придерживаться европейского пути развития или отказаться от слепого подражания Европе? В повестях Тургенева тоже разворачивается этот спор западников и славянофилов. Тургенев как будто обозревает этот спор через призму своего творчества. При этом он импровизирует, обращается к некоторым произведениям европейской литературы, фольклору и античным мифам в поисках тем и образов.

Повесть Тургенева «Ася» опирается на фольклорную историю Лорелеи. В немецкой литературе (как, например, у Г. Гейне) Лорелея, речная дева, преданная любовником, убивает себя, прыгнув со скалы в реку Рейн. Тургеневскую Асю так же предает любовник, чем приводит её к гибели. В повести «Вешние воды» Тургенев переделывает историю Энея и Дидоны из Энеиды Вергилия. В классической эпопее Дидона убивает себя, а Эней достигает цели, исполняет задачу основания римской династии. У Тургенева в «Вешних водах» герой, напротив, полностью уничтожен, никак не может достичь своей цели.

Читатели оригинала понимают этот контекст. Им не нужно никакое толкование или объяснение. Но читатель перевода не может оценить эти произведения, если он не ориентируется в контексте. Каким способом переводчик может передать контекст? Читатель перевода в первую очередь воспринимает текст как объект эстетического наслаждения. Если переводчик объясняет каждую мелочь, каждый нюанс, каждую отсылку, он снижает эстетическую ценность произведения. Для того, чтобы наслаждаться произведением, читатель сам должен проходить «герменевтический круг» интерпретации. Там должно быть что-то новое, незнакомое — то, что будет пробуждать читательское воображение.

В этом плане задача у переводчика труднее, чем у автора оригинала. Переводчик должен сопровождать читателя, но он не должен ему мешать! Он не должен ограничивать читательскую свободу интерпретации, но сам он в то же время должен быть «верен» оригиналу и его творцу. Но как определить эту «верность» переводчика? Переводчик тоже является читателем оригинала, который точно так же доставляет ему эстетическое наслаждение. Он оценивает его самостоятельно. Даже можно сказать, что его переводческая деятельность есть продолжение процесса интерпретации, усвоения, расширения герменевтического круга. Поэтому переводчик должен воссоздать тему оригинала. Он должен импровизировать. «Нужно (было) как по лезвию бритвы лавировать на границе между художественным переводом и импровизацией на заданную тему.»[1]

Я как переводчик находилась в совершенно другом времени и пространстве, нежели Тургенев. Я не могла обойтись без импровизации. Перед мною была двойная задача: сохранить лиричность оригинального повествования, не нарушать эстетическое единство оригинала, и в то же время не отделять его от контекста.

Для того чтобы ознакомить читателя перевода с контекстом и его ролью в художественном замысле, я прибавила введение и приложение к переводу. Я дала краткую биографию Тургенева и сведения о социальных и политических условиях в России XIX века. В приложении я описала произведения западноевропейских писателей и исторических персонажей, на которых ссылался Тургенев. Я прекрасно понимаю, что читателям не до таких толкований и объяснений, когда они читают произведение художественной литературы. Они хотят получать удовольствие, восхищаться. Заинтересованность читателя поддерживается красотой языка. Поэтому я старалась сохранять тон повествования, тщательно следя за лирическими отступлениями. Я предпочитала быть «верной» стилю оригинала. Я импровизировала. Старалась сохранять смысл, старалась, чтобы перевод тоже доставлял читателю эстетическое удовольствие. После такого первого чтения читатель самостоятельно начинает интерпретировать произведение, читает его заново. И уже на этой стадии толкования и приложения приходят ему на помощь. Он вступает в «герменевтический круг», начинается процесс усвоения чужой культуры. Известно, что есть тесная связь между языком и мировоззрением человека. Так что только посредством перевода человек может преодолевать границы своего мировоззрения. И точно так же — через перевод — начинается диалог между культурами, между языками.

[1] Из книги воспоминаний О. В. Ивинской о Б. Л. Пастернаке «Годы с Борисом Пастернаком: В плену времени» (М.: Либрис, 1992).

Бхат Бехере, Анагха Мругендра (भट बेहेरे अनघा मृगेंद्र) — Переводчик, редактор. Родилась в Сатаре (Индия) в 1968 году. В 1989 году работала с московским издательством «Радуга» в качестве стилистического редактора. Затем занималась техническими и коммерческими переводами, а также переводами художественной литературы. С января 1999 года работала в редакционной коллегии журнала Kelyane Bhashantar на языке маратхи, посвящённого переводам художественной литературы с разных языков мира. Регулярно публикует свои переводы в этом журнале и других известных журналах на маратхи. Опубликовала собрание переводов русских классиков XIX века под названием «От Пушкина до Чехова» и перевод романа Лермонтова «Герой нашего времени», сборник рассказов советских писателей для детей и «Денискины рассказы». С 1993 года работает преподавателем русского языка. Преподает лингвистику и теорию перевода магистрантам Пунского университета. Участвовала в составлении русско-маратхийского словаря «Шабдкош» и первого в своем роде трехязычного маратхи-русско-немецкого словаря.

Ван Лие (Китай)

И. С. Тургенев в Китае (1903–2018)*

Китайское тургеневедение имеет 115-летнюю историю, оно прошло тернистый путь. Ещё в 20-е — 30-е годы XX века среди иностранных писателей, по словам Лу Синя, Тургенева переводили больше всего. В первой половине XX века активно издавались произведения писателя, широко и неоднократно осуществлялись его переводы на китайский язык, началось частичное исследование творчества писателя. В представленном докладе рассматривается эволюция китайского тургеневедения после создания КНР: от политико-идеологической критики (1949–1966) к запрещению и осуждению творчества Тургенева (1966–1976, хаотическое десятилетие), к социально-исторической (1978–1989), к культурно-эстетической оценкам, наконец, к всестороннему освоению и исследовательскому процветанию (начиная с 90-х годов). Но в последние 20 лет китайское тургеневедение переживает заметный спад: произведения писателя не пользуются повышенным интересом у китайского читателя, исследователи неоправданно мало уделяют внимания специфике художественного мира и индивидуального стиля писателя (в докладе речь пойдёт о причинах такого незаслуженного угасания интереса к его творчеству).

В начале XX века в Китае старый социальный строй уже близок к распаду, разваливается и феодальная культура, которая господствовала в Китае тысячи лет. Назревает новая культура. Она, ища освобождения, призывает к сотрудничеству и прогрессивную мировую литературу. Русская литература начала привлекать внимание китайских передовых людей, плеяда русских писателей-классиков во главе с Пушкиным «вошла» в Китай. Русская литература, по словам Лу Синя, стала «нашим учителем и другом». Именно этот предтеча китайской новой культуры в творениях И. С. Тургенева увидел «добрую душу, горечь, агонию угнетенных».[1] Причем высокий гуманизм произведений Тургенева, его творческая индивидуальность и художественное мастерство восхитили китайских писателей, повлияли на них и, как следствие, заслужили широкое признание у читателей, благодаря чему Тургенев стал одним из самых любимых китайцами иностранных писателей.

Можно разделить историю китайского тургеневедения условно на 5 периодов.

I. Первая половина XX века (1903–1949) — первое знакомство с Тургеневым

В первой половине XX века китайское тургеневедение развивалось в трех направлениях: переводы научных достижений о Тургеневе иностранных исследователей, собственно китайские исследования о Тургеневе и создание предисловий и послесловий китайских исследователей к переводам произведений писателя.

* Данная статья является промежуточным результатом китайского государственного научно-исследовательского проекта в области общественных наук «Исследование художественных ценностей творчества И. С. Тургенева» (№ 18BWW039) и китайского первостепенного государственного научно-исследовательского проекта в области общественных наук «Иностранная литература в КНР за 60 лет. 1949–2009» (№ 09&ZDO71).

[1] Собрание дневников Лу Синя. Шанхай, 1935. С. 258.

Первое знакомство Китая с Тургеневым произошло благодаря книге японского ученого Ямамото Рикио «История России» (Книжное бюро Гуанчжи, Шанхай, пер. Май Динхуа, 19 июля 1903 года). Благодаря его толкованиям тургеневских произведений китайские читатели изведали изящество литературного слога этого русского писателя. В 1907 году, через книгу русского мыслителя-анархиста П. Кропоткина «Воспоминания революционера» (пер. Ду Ин (Чжоу Цзожэнь), 1907) китайские читатели познакомились с нигилистом Базаровым. Принадлежат к числу самых влиятельных биографических монографий такие книги, как монография П. Анненкова «Воспоминания о Тургеневе» (Гэн Цзичжи, 1933), книга французского писателя Андре Моруа «И. С. Тургенев» (У Чэган, 1934, 1935), В. И. Стражева «Жизнь и произведения И. С. Тургенева» (Лю Чжэчжи, 1949).

Едва ли не одновременно зародилось и китайское отечественное тургеневедение. В 1903 году Лян Цичао опубликовал статью «О русском нигилизме», где подчеркивается тесная связь «Записок охотника» Тургенева с общественно-политической проблематикой. Тянь Хань в своей статье «Взгляд на направления русской литературы» (1919) дал высокую общественную и политическую оценку первым четырем романам, особенно «Отцам и детям». После появления «Движения 4-го мая»[2] усилилось понимание ценности тургеневского творчества, в результате чего появилась первая научная статья о Тургеневе под названием «Тургенев» (Ху Юйчжи, 1920), первая специальная статья об отдельном произведении Тургенева принадлежит Бэю. Она называется «О „Первой любви“ Тургенева» (1928), и в ней тонко и точно анализируется «диалектика чувств» Володи. Первая монография о Тургеневе — это «Жизнь и творчество И. С. Тургенева» Хуан Юаня. Юй Дафу в своей статье «Перед выходом „Накануне“ Тургенева» (1933) исследует идеи и личность Тургенева. В 1948 году в Китае появилось три статьи, ставшие вехами в раннем китайском тургеневедении. Это статья Линь Хая «Роман „Отцы и дети“ и его автор», где критик дал одну из первых отрицательных оценок персонажам и идейной составляющей произведения, указал на противоречивость образа Базарова. Чан Фэн опубликовал статью «„Отцы и дети“ Тургенева», в которой одним из первых обратил внимание на художественное мастерство писателя и его «тайную психологию». В своей статье «О Рудине» Ван Сиянь опроверг утверждения предшественников, считавших Рудина «лишним человеком», и высказал свою убежденность в положительных качествах героя. Он сопоставил его с другими персонажами и отметил черты Гамлета и Дон Кихота, которые обнаруживаются в образе Рудина. Он продолжает литературный спор о Рудине как о «лишнем человеке».

Первые произведения И. С. Тургенева, которые были переведены на китайский язык — это четыре стихотворения в прозе: «Нищий», «Маша», «Дурак» и «Щи» (Пер. Лю Баньнун[3], 1915), они отвечали настроениям трудящихся, недовольных несправедливостью своего положения в обществе. Именно в этих произведениях китайцы увидели отражение тяжелой жизни русских крестьян, что так напоминало страдания китайского народа в тот период. Из-за того, что китайские читатели никогда не сталкивались с жанром

[2] Движение 4 мая — массовое антиимпериалистическое и антифеодальное движение в Китае в мае — июне 1919 года В широком смысле, движение 4 мая обозначило поворот во взглядах китайской интеллигенции: массовую переориентацию с традиционной культуры на вестернизацию. См. https://ru.wikipedia.org/wiki/

[3] Лю Баньнун (1891–1934), настоящее имя Шоу Пэн. Предвестник Движения за новую культуру, литератор, переводчик, языковед и педагог.

стихотворения в прозе (тем более что эти произведения Тургенева были переведены с английского языка), переводчик Лю Баньнун в переводе сделал их рассказами-миниатюрами. Потом были переведены, также с английского языка, такие повести о любви как «Вешние воды» (1915), «Первая любовь» (пер. Чэнь Гу, 1916): эти тексты соответствовали вкусам школы «Бабочки и мандаринки». Романы Тургенева начали переводить в 20-е годы. Например, «Накануне» (пер. Шэнь Ин, 1921), потом «Отцы и дети» (Гэн Цзичжи, 1922). Вслед за этими произведениями по очереди были переведены на китайский язык и другие романы. Подъем переводов романов Тургенева происходит из-за того, что широкая публика обнаружила на страницах Тургенева «борьбу, которая существует в текущее время в китайском обществе»[4]. В 20-е — 30-е годы «Тургенева из иностранных писателей переводили больше всего» (Лу Синь). Говорят, что именно вдохновившись образами Инсарова и Базарова, многие молодые интеллигенты кинулись в Яньань[5], обратились к революции; тургеневская формула «революция плюс любовь» становится для них образцом. Без преувеличения можно сказать, что именно из любви к Тургеневу некоторые из них выбрали русский язык и литературу своей специальностью или профессией. В 40-е годы вышли «Собрание произведений И. С. Тургенева» в шести томах (пер. Ба Цзинь и др.) и однотомное «Собрание стихотворений в прозе» (пер. Ли Наньюэ), благодаря чему мечта Лу Синя об издании собрания произведений Тургенева успешно сбылась. К 1949 году 6 романов Тургенев имеют 21 перевод, произведения среднего и малого жанров, включая и «Записки охотника», переведены бесчисленное количество раз. Многочисленные переводы стимулировали и исследования ведь китайские переводчики и исследователи привыкли писать предисловия или послесловия к переводам. Это, несомненно, способствовало пристальному и детальному текстологическому анализу и образовало третье направление китайского тургеневедения.

Очевидно, в первый же период китайское тургеневедение достигло высокого уровня и широкого масштаба, и первый взлет произошел благодаря переводам. Но исследование творчества Тургенева велось не систематически и не вполне научно.

II. 1949–1966 — в начальный период после создания КНР и во время «культурной революции»

За эти 17 лет в китайском тургеневедении произошел спад. Во-первых, бурное социалистическое строительство обращает внимание читателей на советскую литературу, которая может «инструктировать» современное китайское общество, потому что чистое искусство и эстетизм далеки от потребностей китайской революции и общественного строительства. Во-вторых, тогдашняя советская литература сама не придавала особого значения классической литературе. Это отразилось и на китайском тургеневедении. В-третьих, политическая обстановка в нашей стране тоже привела китайское тургеневедение к увяданию.

В начале 50-х годов оживление в китайское тургеневедение привнесли некоторые труды советских ученых, например, «Воспоминание о Тургеневе» И. Я. Павловского (1950), «О „Записках охотника“» И. А. Новикова (1953), «И. С. Тургенев» С. П. Петрова

[4] Исследовательские материалы лаборатории Лу Синя при Китайской Академии Общественных Наук. 1986. С. 21–22.

[5] В 30-е годы город Яньань носит нарицательное имя «Колыбель китайской революции». Она стала «Святыней революции» в сердцах передовых молодых интеллигентов. Бросаться в Яньань — это лучший их выбор.

(1957), «И. С. Тургенев» П. Г. Пустовойта (Хань Лин, 1959), «О Тургеневе» Г. А. Бялого (Мао Сяолу, 1962). Стоит подчеркнуть, что на 1953 год пришлась 70-я годовщина со дня кончины И. С. Тургенева, и во многих газетах были напечатаны памятные статьи о Тургеневе. В газете «Гуанмин жибао» (Пекин) была напечатана статья П. Г. Пустовойта «К семидесятилетию со дня кончины И. С. Тургенева» (пер. Цай Гохуа), а в газете «Синьминь ваньбао» (Шанхай) была опубликована статья китайского ученого Ян Иня «XIX век: антикрепостнический художник. — К семидесятилетию со дня кончины русского писателя И. С. Тургенева». Пустовойт связывает особенности реализма Тургенева с общественно-политическим устройством, с патриотическим настроением, а Ян Инь отмечает, что в художественном образе содержатся глубокие идеи и чувства. При помощи своего мастерства Тургенев находит способ косвенно или открыто указать на социальные вызовы времени и отражает дух эпохи. Китайский и русский ученые создали атмосферу для диалога о Тургеневе и вместе выразили любовь к этому великому писателю.

С 1957 года, с началом «борьбы с правыми элементами» количество переводов исследований иностранных ученых заметно уменьшилось, а китайское тургеневедение оказалось в отчаянном положении. За десять лет статей о Тургеневе появилось не больше десяти. Из-за ограничений, накладываемых эпохой, в этих работах часто отсутствовали объективные характеристики, встречался упрощенный анализ, отсутствовали научные умозаключения, ни с того ни с сего романы Тургенева подвергались резкому осуждению за свою идейную направленность. В 1965 году была опубликована статья Лань Инняня под названием «Критика персонажей в романе „Накануне“». Статья всесторонне рассматривала всех героев с точки зрения их соответствия принципам классовой борьбы: у Страхова душа грязная, «буржуазная отвратная образина», Берсенев «эгоистический и коварный» обманщик, который «горазд на всякие штуки», даже у Елены «эгоистическая и пошлая душа», а Инсаров относится к эксплуататорскому классу, он неуместный националист. Если кто сочувствует Елене, значит, ему «не хватает умения анализировать, и в него постепенно проникает яд гнилой идеологии». Автор данной статьи упрощенно относится к произведению иностранной литературы, осуждая иностранного писателя Тургенева с точки зрения чистой идеологии. Это яркий пример диктата вульгарной социологической критики, злокачественного догматизма в крайне левом литературоведении.

В 1966 году произошла т. н. «культурная революция». Тургенев, как и все иностранные писатели, не избежал несчастной судьбы. Едва ли не все его произведения считаются упадочными, полными мелкобуржуазного духа, отравой для души, — и на нем поставили крест. С этого момента китайское тургеневедение прервалось; если кто-то писал хоть несколько слов о Тургеневе, — то только критику, если появлялась случайная публикация, — то только надуманные обвинения.

III. 1980-е годы — подъем тургеневедения

В 1978 году в Китае закончился десятилетний хаос, началась культурная оттепель. Китайское тургеневедение снова ожило. В 80-х же годах китайское тургеневедение как будто всем сердцем решило наверстать пропущенное время, которое отняла «культурная революция». В данный период научные работы иностранных тургеневедов не в центре внимания, хотя издавались или переиздавались книги П. Г. Пустовойта (1983), Н. Н. Наумова (1982), Н. В. Богославского. Китайское тургеневедение в новый период характери-

зуется ростом достижений отечественных исследователей. По неполным статистическим данным, в этот период опубликованы 305 разных научных и исследовательских статей, 13 монографий. Надо сказать, что среди иностранных писателей один только Тургенев был принят в Китае с таким почетом.

В китайском тургеневедении 1980-х гг. царит изучение романов Тургенева. Ведущим предметом исследования становится реализм Тургенева. Е Найфан и Чжан Эр в своих статьях о реализме Тургенева рассматривают идейные взгляды и эстетическое кредо писателя. Чэн Чжэнминь в своей статье «Реалистическое творчество Тургенева» (1983) изучает мировоззрение писателя на основе литературной критики. Чжу Сяньшэн в своей статье «Особенности реализма Тургенева» (1984) говорит о его «чутком реализме», «психологическом реализме», «лирическом реализме», «лапидарном реализме», «романтическом реализме». Лу Чжаоцюань в статье «История и поэзия. Яркая оригинальность: рассмотрение реализма Тургенева на примере шести романов» называет реализм Тургенева «историческим», «поэтичным». Считаясь со столь многими «измами», при рассмотрении прозаических произведений разных жанров мы должны отметить, что реализм Тургенева содержит импрессионистический элемент. Кстати, начиная со второй половины 1980-х годов наибольшего успеха в области исследования тургеневского романа в Китае добился Лу Чжаоцюань. Этот ученый почти ежегодно публикует значительные научные статьи о тургеневских романах, в которых многосторонне исследуются поэтические и эстетические черты творчества писателя. Применяя теорию немецкой гештальтпсихологии, он анализирует эстетический замысел и оригинальный психологический метод шести романов. Его статьи характеризуются новизной взгляда и глубиной суждений.

В 1980-е годы с особенным интересом изучают образ Базарова. Например, статья Мэй Сичуаня «Базаров и его время» (1984), Ли Чжаолина «„Отцы и дети“ Тургенева и идейная борьба в 60 годы» (1989), связывая трагедию Базарова и определенную эпоху, придают образу общественное и идейное значение. В статье Хэ Маочжэна «Образ Базарова» (1983) и в статье Бао Вэньди «К какому типу героя принадлежит Базаров?» (1984) авторы критически рассматривают его взгляды на науку и на жизнь, анализируют противоречивость, которая проявляется в его взглядах на любовь.

Многие авторы указывают на противоречивость финалов в тургеневских романах и полагают, что она исходит из противоречивости мировоззрения самого писателя. Именно в этот период в китайском литературоведении возник спор об образе Рудина. Цзян Чуньфан в своей статье «Один взгляд на Рудина», продолжая тему Ван Сияня (автора статьи «О Рудине», 1948), отмечает, что в образе Рудина много полемического, и довольно опрометчиво судить о нем просто как о «лишнем человеке». С этим соглашается У Цзяю («России нужен Рудин», 1988), Линь Ягуан («Опровержение установившихся взглядов на Рудина — сопоставление Рудина с галереями „лишних людей“», 1988) и другие ученые. Кстати, и в 1990-е годы Чэнь Юаньмин опубликовал статью «По-новому смотреть на Рудина» (1994), Чжу Минлэй — «Является ли Рудин „лишним человеком“?». В самом деле, спор об образе Рудина как «лишнего человека» начался еще в XIX веке и велся именно в русле демократической критики. В статье Ли Цзикуя «Рудин не „лишний человек“» прослеживаются творческие мотивы этого романа. Ли Цзикуй утверждает, что писатель с «любовью и раздумьями» написал этот роман, и его целью было вовсе не вывести типичный характер «лишнего человека», а создать образ прогрессивного интеллигента в среде дворян в 40-е годы XIX века. В романе изображается роль, которую такие люди играли в обществе, и их судьбы.

В 1980-е годы вышло множество статей установочного характера, в которых был сделан упор на раскрытие художественного мира Тургенева, благодаря чему в китайском тургеневедении наметился переход от анализа идейной составляющей к анализу художественности. Чэнь Шэнь в своих предисловиях сравнивает Тургенева с европейскими и русскими писателями, давая точные определения языку, композиции, пейзажу, лиризации и др. элементам и особенностям его прозы в оригинальном научном исследовании. В статье «Новеллист среди новеллистов: разносторонне о художественных особенностях прозы Тургенева» (1983) Ван Чжилян тонко проанализировал достоинства и недостатки прозы Тургенева. Лэй Чэндэ в статье «Художественный метод в прозе Тургенева» (1985) дал свою характеристику романам Тургенева. Однако он дает поступкам героев идеологическое и политическое толкование. Статья Чжу Сяньшэна «Время и личность. — По-новому рассматривая и раздумывая творчество И. Тургенева» имеет центральное значение для тогдашнего китайского тургеневедения. Рассуждая об отношении к наследию Тургенева, автор говорит, что нельзя педантично придерживаться норм революционно-демократической литературной критики, т. е. толковать и характеризовать литературные произведения на основе идей социальной борьбы и историографического подхода, а надо учитыватьэпоху и личность, и с этой точки зрения постигать творчество писателя. Статья, несомненно, способствовала тому, что творчество Тургенева впервые за долгое время перестали рассматривать исключительно с идеологических и утилитарных позиций.

В 1980-е годы часто появляются такие ценные по художественному анализу статьи о «Записках охотника», как статья Фэн Юя «Художественная интерпретация „Записок Охотника“ Тургенева» (1984), статья Лю Фацина «Лирика, посвященная природе. О мастерстве описания природы в „Записках охотника“ Тургенева» (1984) и др. Но очевидная антикрепостническая направленность «Записок охотника» часто провоцирует литературную критику на политические упрощения. Статья Дай Цзинлуна «Макроанализ „Записок охотника“ Тургенева» (1985), слишком педалируя политическую составляющую, игнорирует гуманистическую сторону и художественный замысел произведения. Некоторые статьи все время подчеркивают, что политическая позиция в произведении не ясна: мол, от него недостаточно веет классовым возмущением. Так критики приходят к выводу, что Тургенев — «отсталый» автор. К числу таких статей принадлежат «Литература должна придать народу силу» и «Об идейных тенденциях в „Записках охотника“», опубликованные в газете «Гуанмин жибао», и многие другие.

Своей вершины китайское тургеневедение достигло в 1983 году. Этот год — 100-я годовщина со дня смерти И. С. Тургенева — фактически стал в Китае юбилейным годом писателя. В этом году семь известных журналов открыли специальные рубрики, посвященные Тургеневу. А журнал «Русская и советская литература» выпустил специальный номер, систематически публиковал научные статьи о Тургеневе, переводные статьи критиков и тексты самого писателя, напечатал творческую биографию и даже хронику его жизни. Газеты «Жэньминь жибао» (аналогичная российской «Правде»), «Литературная газета» и многие другие публикуют критические статьи о Тургеневе. В этом году о нем вышло около 85 статей. Открытие всекитайской научной конференции, посвященной 100-летию со дня смерти И. С. Тургенева (г. Сямэнь), стало самым масштабным научным событием в истории китайского тургеневедения. До сих пор это единственная тургеневская конференция, состоявшаяся в Китае. Она стала «большим смотром» сил китайского

тургеневедения и поводом к генеральной мобилизации этих сил в «Новый период»[6]. На конференции было зачитано 70 докладов, в ней участвовали 136 ученых. На заседаниях конференции обсуждались такие вопросы, как Тургенев и Китай, Тургенев и современники, мировоззрение Тургенева, его политическая позиция, характерные черты его реализма, его место в истории русской литературы, идейное содержание и художественные методы, жанры его произведений. Например, «Ранняя лирика И. Тургенева» Лю Вэньфэя и «Тургенев: инициатор психологической драмы» Цзинь Лючуня и Хуан Чуньлая по сей день являются редкими для Китая статьями о стихах и драмах И. Тургенева. Чжан Цзяньхуа в статье «Первые попытки изучения романтических повестей и рассказов позднего И. С. Тургенева» впервые исследовал «таинственные повести» писателя, затронув при этом тематику Серебряного века. Статья повлияла и на русское тургеневедение на рубеже XX–XXI вв. Но, к сожалению, он называет эти повести только романтическими, а не таинственными, а значит, не фокусируется на таинственных мотивах этих повестей. Сборник научных статей конференции вышел в 1989 году, в Шанхайском издательстве «Ивэнь» (Переводы). Он имеет ведущее значение для развития китайского тургеневедения и по сей день считается важным научным источником.

В 80-х годах в Китае вышло огромное количество статей о Тургеневе, но по большей части они были посвящены романам, а произведениям средних и малых жанров уделялось сравнительно мало внимания. Но в целом утилитарный подход к творчеству русского классика продолжал преобладать над стремлением к исследованию его художественного мира, особенно в начале 80-х.

IV. 1990-е годы: процветание тургеневедения…

Китайское тургеневедение 1990-х годов тесно связано с наследием 80-х. Если в 80-е выходило множество статей, то в 90-х появляются монографии и переводы, а исследователи нацелены на улучшение качества своих работ. Едва ли не во всех областях появляются передовые достижения. В данный период китайские исследователи развивают добрые традиции, которые были выработаны в 1980-е годы, т. е. пытаются вырваться из идеологического догматизма, обращать внимание на художественную и эстетическую сторону многожанровых произведений Тургенева. Тургеневедение девяностых характеризуется расширением кругозора, многообразием методов, впечатляющим подъемом качества.

Самым ярким достижением в китайском тургеневедении 1990-х годов должно считаться «Полное собрание сочинений и писем И. С. Тургенева» в 12 томах (Хэбэйское издательство просвещения. Шицзячжуан, 1994). Это издание собрало множество выдающихся китайских переводчиков и включило в себя произведения всех жанров, представило важные и авторитетные первоисточники для китайских исследователей Тургенева. Выдающееся достоинство ПССП заключается в его дополненности научными статьями — работами крупных тургеневедов Чэнь Шэня, Е Шуйфу и Чжу Сяньшэна. В «Собрание» в большом количестве включены примечания, комментарии и иллюстрации благодаря чему программная и справочная функции издания дополняют друг друга.

Две монографии Чжу Сяньшэна: «И. С. Тургенев» (Сянган, 1991) и «Между поэзией и прозой: творчество и стиль И. С. Тургенева» (Шаньси, 1999) могут считаться важным

[6] «Новый период» начинается с конца декабря 1978 года, когда состоялся 13-й пленум 11-го созыва КПК, осуществивший перелом в истории партии и государства и провозгласивший политику реформ и открытости.

научным плодом китайского тургеневедения 90-х. Монографии взаимосвязаны и охватывают творчество Тургенева во всей полноте, от основ до деталей. В первой, выражаясь эмоциональным литературным слогом, автор разворачивает перед читателями идейный и художественный мир Тургенева, рассматривая и лирическое начало в его творчестве, и романы, затрагивающие социальные вопросы, и повести и рассказы о любви, наполненные в первую очередь эстетическим и эмоциональным смыслом. Но ограниченный объем монографии воспрепятствовал глубокой проработке материала. Во второй книге автор дал творческому подходу Тургенева — сначала поэзия, потом проза, потом слияние поэзии и прозы (стихотворение в прозе) — компетентное определение. Автор отмечает взаимопроникновение жанров у Тургенева. Вторая монография сильнее первой, некоторые определения могут считаться оригинальными. В обеих монографиях присутствует специальная глава, где высказывается мысль о красоте мгновения. Именно в этом состоит ценность этой монографии: в ней представлен эстетический подход к творчеству Тургенева, что делает ее важной вехой в китайском тургеневедении.

Одна из новых особенностей китайского тургеневедения на рубеже XX–XXI веков состоит в культурологическом прочтении наследия Тургенева. Профессор Линь Цзинхуа опубликовал две статьи об образах русских интеллигентов в произведениях Тургенева. В одной из них, «Образ разночинной интеллигенции в творчестве И. С. Тургенева» (1997) профессор Линь, основываясь на отрицательном отношении Тургенева к западному сайентизму и рационализму, прослеживает создание Тургеневым образа разночинной интеллигенции, которая под влиянием радикальных движений действовала на современный писателю ход развития России. В западной культуре писатель находит объяснение противоречивости характера Базарова и других интеллигентов. Через раскрытие противоречивости судеб интеллигенции Тургенев размышляет о реальной жизни России. В статье Линь Цзинхуа «Изображая политический субъект в переломный период российской истории. Об эстетических взглядах Тургенева на образ барина (1996)» рассматривается в основном устройство российского общества. Этот ученый отмечает, что сословность, вопросы рода, богатство — именно эти три вещи образуют основу традиционной системы ценностей. Он полагает, что Тургенев уделяет внимание духовному состоянию и психологическим изменениям человека в переломные периоды жизни общества, а осмысление феномена усадьбы в ту пору совершается вопреки замыслу самого писателя. Кроме того, Лю Даочуань написал статью о драматических чертах романа Тургенева (1990), а Чжан Чжунфэн в своей статье проследил культурный идеализм писателя. Статья Ван Лие «Религиозное прочтение наследия Тургенева» продемонстрировала новый подход к творчеству писателя. В статье много примеров из текста, меньше теоретических рассуждений.

Ценность статьи Пэн Шэна «Тенденция резонерства в художественной прозе Тургенева» (1993) стоит подчеркнуть. Автор указывает на литературные недостатки тургеневских романов, и хотя они уже затрагивались в исследованиях его предшественников, в данной статье есть элемент исследовательской новизны. Автор объясняет эти недостатки краткостью истории русской литературы и отсутствием корпуса классических образцов литературного творчества. По его мнению, Тургенев не вполне справляется с художественной миссией прозаика-реалиста, и именно поэтому ему приходится обращаться к резонерству. С этим я не согласен. По моему мнению, резонерства у Тургенева гораздо меньше, чем у того же Льва Толстого. Тем более резонерство у Тургенева скрытое. Он заставляет читателя размышлять, будит его воображение как раз не через резонерство,

а через проблематизацию. И все же некоторые положения статьи имеют эпохальное значение, она нанесла сокрушительный удар по тенденции подменять идеологической критикой эстетическую. Автор точно подмечает, что в сравнении с Толстым, с Достоевским Тургенев должен считаться преимущественно не писателем-мыслителем, а писателем-художником. В его художественном мире мало реалистического, а много романтического. Такое определение опирается не на его романы, а на повести и рассказы. Автор, несомненно, идет против многих окостеневших определений, которых к тому моменту в китайском тургеневедении стало предостаточно. Не ведая того, он сошелся во мнениях с русскими символистами Серебряного века. Как всем известно, символисты смотрели на раздвоение жанров у Тургенева как на следствие раздвоения личности писателя. Они даже полагали, что Тургенев шел против собственной совести и писал романы, руководствуясь «социальным заказом».

И вот мы входим в XXI век. В Китае проблемы взаимоотношений землевладельцев и крестьян давно разрешились. Нам исследовать Тургенева с точки зрения идеологической уже ни к чему. Тургенев «сочетает любовь с политическими идеалами». Нам не следует приписывать его творчеству излишнюю «воспитательность», а стоит обратить внимание на его философию, на его размышления над взаимоотношениями человека и мироздания, на его суждения о судьбе Родины и человеческом достоинстве, на неустанное стремление к любви, добру и красоте.

Просматривая ПССП Тургенева в 30 томах, мы заметим, что романов у Тургенева только шесть, и то небольших, к тому же последним двум у нас по причине их т. н. «идейного и художественного упадочничества» долго оказывали холодный прием. Произведений среднего и малого жанра у Тургенева несравнимо больше. Итак, нам необходимо с особой тщательностью заняться изучением тургеневских повестей и рассказов, вскрыть их эстетическую ценность.

Повести «Ася», «Первая любовь», «Вешние воды» были переведены на китайский язык уже давно, и с тех пор переводились неоднократно. Но исследованы они были очень мало и однобоко. Статья Чжэн Юнвана «Эстетические черты „Аси“ — в полемике с мнением Чернышевского об «Асе»» (2005) выделяется научной новизной. Автор считает «Асю» такой повестью, где «просто изображается развитие личного чувства» и полагает, что Чернышевский был слишком увлечен политическими и социальными вопросами, когда требовал, чтобы один персонаж отвечал за все несправедливости общественного устройства. Пожалуй, именно под влиянием Чернышевского работали и многие китайские тургеневеды 80-х годов. Например, Лан Ечэн в статье «Коротко о любовной трагедии „Аси“» (1986) называет «Асю» повестью не только о любви, но и о социальных проблемах тургеневской эпохи. К числу подобных работ принадлежит и статья Цай Шэна «Зинаида в „Первой любви“» и др. Повесть «Вешние воды» была проанализирована еще в 1915 году, в предисловии к переводу. Она была названа шедевром Тургенева[7]. Но и об этом замечательном произведении мы не находим в Китае достойной критики. Статья «Новый „лишний человек“ — немного о Санине в „Вешних водах“» Чэнь Юаньпаня (1983) характеризуется все той же однобокостью. Даже статья Чжу Сяньшэна «Любовь как воды» (2012) не затрагивает вопросы художественности.

[7] Чэнь Гу. Предисловие к «Вешним водам». Ж. «Молодость». Том 1. № 1. 15.09.1915. С. 76.

Художественный мир Тургенева-новеллиста обилен и многогранен. «Таинственные повести» — это почти треть тургеневских произведений среднего и малого жанра. Эти тексты выходят на протяжении долгого времени: с 1850-х годов и до смерти писателя, и каждый период имеет особенности: в 1850-е годы это философские размышления о жизни, счастье, любви и смерти; в 1860-е темами становятся фатум, грусть, пессимизм и отчаяние; в 1870 годы — недоумение перед жизнью, в 1880-е Тургенев возвращается к темам 50-х — 60-х годов, т. е. пишет о нескончаемом чередовании жизни и смерти, об их нераздельности; любовь не прекращается со смертью, любовь сильнее смерти. Эти произведения обладают высокой художественной ценностью. Жаль, в Китае их мало переводят, очень редко исследуют. Чжан Цзяньхуа — автор отдельной статьи; в монографии Чжу Сяньшэн речь идет только о сюжете. Кстати, Ян Цинжун написала послесловие к переводу повести «После смерти» — «Любовь сильнее смерти» (1989). В нескольких предисловиях к переводу и статьях Ван Чжиляна, Ло Лина, Цзоу Лицзюань также заходит речь об этих повестях. И всё же повести и рассказы Тургенева в Китае исследуются пока очень мало.

Очень важны для художественного мира И. Тургенева образы «тургеневских девушек». Китайские тургеневеды всегда интересовались этой темой. С середины 80-х годов тема становится востребованной. Были опубликованы такие статьи как «Образы положительных женщин в романе И. Тургенева» (Цао Шичжу, 1986), «Идеализация образов девушек на страницах И. С. Тургенева» (Лу Чжаомин, 1984), «Галерея очаровательных ликов. Образы женщин и их создание в романе И. Тургенева» (Цао Вэй, 1988) и др. На рубеже XX–XXI вв. образы тургеневских женщин начали изучать с новой стороны. Статья Янь Цзицин «Эстетический характер образов тургеневских девушек» (2003) указывает на сочетание в образах тургеневских девушек женственности и мужества, которое делает эти образы объемными. В таком прочтении сказываются тенденции современной критики. Статья Лю Люйюя «Образы девушек и молодых дам среди „тургеневских женщин“» (1999) заслуживает особого внимания. Автор переоценивает образы тургеневских женщин и приходит к выводу: дамы сильнее девушек. Но главное здесь — характеристика образа Зинаиды. Автору не следовало включать ее в список женщин во главе с Марианной — это значит, что ему не знаком текст повести. Называть Зинаиду кокетливой и распущенной женщиной — все равно что называть Печорина хулиганом. Суждение, будто Зинаида является «женщиной, которую чересчур балуют мужчины» и т. п., исказили образ Зинаиды, нарисованный Тургеневым с такой жизненностью. Эта красивая высокомерная женщина, далеко ушедшая по неверному пути, всеми силами желает вырваться и никак не может этого добиться. Вслед за публикацией Лю Люйюя появилось множество статей, в которых также авторы рассуждали об «образах девушек и молодых дам среди тургеневских женщин». Например, Гоу Гуанфэй в статье «Принципы противопоставления тургеневских девушек и молодых дам» (2003) совершенно справедливо указывает на трагическую природу тургеневской любви. Не лишено новизны утверждение, согласно которому «Тургенев воспевает чувство любви с той же убежденностью, с какой отрицал он любовную страсть». Но тема любви и взгляды писателя на любовь освещаются в статье не полностью и не глубоко. Действительно, принято считать, что на страницах произведений Тургенева образы женщин и мужчин сопоставлены по принципу антитезы. Для китайцев аксиома, что «тургеневские женщины всегда сильнее тургеневских мужчин» (по словам Ба Цзиня). В Китае постоянно воспевают тургеневских женщин, а героев-мужчин умаляют и осуждают. По убеждению Ба Цзиня, женщины у Тургенева

имеют «мужество и смелость», а тургеневские «мужчины умеют только говорить, а не действовать. Робки и нерешительны»[8]. Тургеневские мужчины, считают китайцы, являются «лишними людьми», «дезертирами» любви. Сегодня мы должны по-иному понимать оппозицию образов мужчины и женщины у Тургенева. В самом начале тургеневские девушки действительно решительны и стремительны. Но они не могут вынести неудачу в любви. Как только они терпят поражение, то сразу же отрекаются от любви. Не давая герою своего романа возможности заслужить прощение или раскаяться, они либо уходят навсегда (Ася, Лиза), либо таинственно исчезают без вести (Ася), — либо находят другое пристанище для своих чувств: выходят замуж за других (Наталья, Джемма, Зинаида), даже если «муж» оказывается заурядной личностью, либо умирают (Зинаида) и «после смерти» не дают мужчине покоя (Клара). А тургеневские мужчины, в сравнении с девушками, переживают нравственные мучения. После неудачи и разлуки с девушкой они либо полностью уходят в себя (Н.), либо разом берут всю вину на себя и раскаиваются всю оставшуюся жизнь (Н., Санин, Аратов), либо остаются в вечном одиночестве (Санин, Н.). Как будто только одиночеством и вечной памятью о своей первой любви можно загладить вину.

Компаративистское изучение творчества Тургенева — это добрая традиция в китайском тургеневедении. Иногда его сравнивают с европейскими писателями, но чаще встречается сравнение с современниками и соотечественниками. Сравнение ведется в трех направлениях.

1. Биография и творчество: «Тернистый путь дружбы Тургенева и Л. Толстого» (Е Найфан, 1982), «Некрасов и Тургенев» (Вэй Хуанну,1983), «Образы крестьян в ранних произведениях Тургенева и Л. Толстого» (Чжао Сяньцзе, 1983), «Тургенев и Гаршин» (Фэн Цзя, 1983).

2. Пейзаж: «Поиски тайны жизни человека в поэтичной природе: влияние Тютчева на Тургенева» (Цзэн Сыи, 1994).

3. Психологизм: «Сравнение психологического анализа Л. Толстого, Тургенева и Чехова» (Жэнь Гуансюань, 1988), «Методы двух типов: сравнение психологического анализа Л. Толстого и Тургенева» (Цао Дань и Вэй Минь, 1997). Статья Ван Лие «Две горы тоже сойдутся — сравнение психологического анализа Тургенева и Достоевского» (2003) проанализировала поразительно разные методы двух писателей-психологов. Впервые отмечает, что в отношении художественной истины они достигли единства. Тургенев и «Серебряный век», Тургенев и русская литература XX века — это классические пропозиции в России, но в Китае об этом пишут очень мало. На пороге XXI века появились статьи Ван Лие «Серебряные поэты перечитывают Тургенева» (2002), «Автор-текст-читатель — Брюсов и Тургенев» (2006) и «И. Тургенев в критике Д. Мережковского» (2009), еще статья Ли Шусэня «От Тургенева к Шолохову» (1985). Подобные сравнения имеют важное значение. Когда мы вписываем Тургенева в контекст Серебряного века, это помогает нам увидеть другой лик Тургенева — и благодаря этому увидеть его облик целиком.

Со второй половины 80-х годов и по сей день исследователи сопоставляют творчество Тургенева и китайских писателей: от древних классиков (Чжан Бэньбяо: ««Музыкальный плач» из духовного мира: перекличка творческой психологии Цао Сюйциня и Тургенева, 1992) до современных писателей (Жэнь Гуансюань: «Гу Хуа и Тургенев», 2007). Успеш-

[8] Ба Цзинь. На пороге — одно из воспоминаний. Ж. «Меркурий». Том 2. № 3. 10.06.1935. С. 21.

ность подобных исследований показывает, как глубока связь Тургенева и Китая, с каким вниманием относятся к творчеству И. С. Тургенева в Китае и как многогранно влияние творчества Тургенева на китайскую литературу. Монография Сунь Найсю «Тургенев и Китай: исследование связи китайской и иностранной литературы XX века» (1981) должна считаться одним из самых авторитетных исследований в данной области. В книге прослеживается история переводов и исследования творчества Тургенева в Китае прошлого века. Автор перечисляет 14 современных китайских писателей во главе с Лу Синем, Юй Дафу, Ба Цзинем и др., и показывает, в чем состоит идейное и художественное влияние И. Тургенева на этих писателей. Особое место занимает здесь сопоставление Тургенева и Ба Цзиня. Даже русский синолог Л. А. Никольская называет Ба Цзиня «китайским Тургеневым». Об этом написано великое множество статей, одних только статей под названием «Ба Цзинь и Тургенев» — шесть (авторы: Хуа Цзянь, Чжу Цзиньшун, Ли Чжоу, Сунь Найсюй, Ван Лие и Чжоу Чихуа). Предметом сопоставления становятся в них тема отцов и детей, авторский стиль, образы женщин. В статье Ван Лие «Ба Цзинь: китайский пионер изучения творчества И. С. Тургенева» (2008) впервые опубликованы сведения об участии Ба Цзиня в 1955 году в тургеневской конференции в Орле, первой познакомила русских коллег с китайским тургеневедением. Статья заслужила высокую оценку русских коллег, благодаря чему в России начинают переводить и исследовать самого Ба Цзиня. Взгляды, изложенные в статье Фан Ханьвэна «Творческий стиль Ба Цзиня и Тургенева», и традиционны, и оригинальны. Она вызвала у коллег большой интерес, ее научная ценность была высоко оценена. Также многократно печатались сравнительные статьи о Лу Сине и Тургенева. В таких статьях преимущественно исследуется тема взаимоотношений революционера и темного народа, в области эстетической дается сравнительный анализ «Дикой травы» Лу Синя и стихотворений в прозе Тургенева. Также существуют сравнительные анализы произведений Юй Дафу и Тургенева: исследователи находят сходство между «людьми-остатками» Юй Дафу и «лишними людьми» Тургенева. Также публикуются сравнительные статьи о Го Можо и Тургеневе, Шэнь Чунвэня и Тургеневе и т. д.

V. Последние 20 лет: спад и надежда

Следует сказать, что исследования творчества Тургенева в Китае уже сформировали добрую традицию китайского тургеневедения. Но жаль, что этот автор, самый «китайский» из всех иностранных писателей, исследуется в сегодняшнем Китае гораздо меньше, чем прежде. Ни с того ни с сего заговорили о том, что тема Тургенева в китайском литературоведении исчерпана, хотя недавно были изданы две научные монографии: «Философские идеи и творчество И. С. Тургенева» (У Цзяю, 2012) и «Исследование „Стихотворений в прозе“ И. С. Тургенева» (2013). Кроме того, было опубликовано и несколько статей Ван Лие. Но все-таки спад китайского тургеневедения стал очень заметным в последние 20 лет: произведения писателя не пользуются особым интересом у китайского читателя, исследователи неоправданно мало внимания уделяют специфике художественного мира и индивидуального стиля писателя. Литература зависит от эпохи. В настоящее время люди (и не только в Китае) стремятся как можно быстрее добиться успеха и обогатиться, мало кто отдает всю свою энергию науке. Читатели ищут скороспелую литературную продукцию, которая стимулирует органы чувств человека, и вообще не обращают внимания на литературу с эстетической ценностью. Тем более, кино, телевидение и другие

информационные индустрии штурмуют читательское пространство, отнимают целевую аудиторию у серьезной литературы. Но еще проблемнее ситуация с исследовательской ориентацией. Многие исследователи полагают, что изучить романиста Тургенева — значит изучить всего писателя Тургенева. Безо всяких на то причин думают, что пришло время «проститься» с Тургеневым. Такие взгляды неизбежно приведут китайское тургеневедение в тупик. С уверенностью можно сказать, что китайское тургеневедение весьма перспективно. Вот так искусственно отвернуться от Тургенева — значит многое потерять на нашем пути культурного строительства.

К счастью, с начала XXI века китайское правительство оказывает тургеневедению большую поддержку. В последние 10 лет всекитайский плановый кабинет по философии и общественным наукам утвердил два государственных научно-исследовательских проекта в области общественных наук: «Философские идеи и творчество И. С. Тургенева» (2007, научный руководитель У Цзяю) и «Исследование художественных ценностей творчества И. С. Тургенева» (2018, научный руководитель Ван Лие). Это редкая честь для иностранных писателей XIX века. Первый уже превратился в монографию, которая вышла в 2012 году, а последний находится в работе. Кроме того, в 2010 году был утвержден первостепенный государственный научно-исследовательский проект в области общественных наук и важный государственный проект издания «12-я пятилетка» «Исследование иностранной литературы в КНР (1949–2009)» (Научные руководители — профессора Пекинского университета Шэнь Дань и Ван Банвэй). Авторами данной серии являются самые авторитетные специалисты. Среди девяти выдающихся русских прозаиков XIX–XX веков Тургенев занимает видное место. Второй раздел называется «Исследование прозы И. С. Тургенева». Написан он Ван Лие. Эта многотомная серия получила две важные государственные премии и вышла в 2015 году в Издательстве Пекинского университета. В 2007 утвержден научно-исследовательский проект Пекинского комитета образования в области общественных наук «Интерпретация и художественный анализ шедевров русской литературы». Он также получил государственную премию и был опубликован Издательством изучения и преподавания иностранных языков (2015), где напечатана специальная статья о повести «Муму» Тургенева под названием «Победа морали и защита достоинства». За последние 20 лет было издано немало учебных пособий, в которые чаще всего входит раздел о Тургеневе. Кроме проекта Ван Лие, юбилею И. С. Тургенева посвящается специальный номер журнала «Русская литература и искусство», единственного журнала в Китае, посвященного русской литературе. Кроме того, в сегодняшнем Китае активно делаются переводы и переперводы произведений Тургенева. Выпуск семитомного «Собрания произведений И. С. Тургенева» (Шанхай, Ивэнь («Переводы»), 2018) свидетельствовал о новых достижениях китайского тургеневедения. Итак, хотя научных статей стало меньше, зато монографии, переводы и государственные проекты собирают богатый урожай, что не может не воодушевлять китайских тургеневедов.

Факты сильнее красноречия. В заключение хотел бы сказать, что Тургенев в Китае не забыт. Спад исследований временный, достижения общепризнанны. По мнению автора данной статьи, биография писателя ждет дальнейшего исследования, художественный мир Тургенева еще ждет, когда его откроют по-настоящему. Мы должны активнее заниматься переводами и изучением текстов Тургенева, особенно его «таинственных» повестей, и стремиться к консолидации научных достижений китайских и иностранных исследователей. Письма Тургенева — это настоящая сокровищница литературного ма-

стерства и художественных идей. Большой простор дает нам и сравнительное изучение Тургенева и других русских писателей. Мы уверены, что если мы не будем манкировать своей задачей, то внесем весомый вклад в мировое тургеневедение.

Ван Лие (王立业) — переводчик русской литературы. Родился в 1958 году. Кандидат филологических наук. Профессор Института русского языка Пекинского университета иностранных языков, член Китайской ассоциации по исследованию русской литературы. В числе его переводов: А. Балаваев («Три рисунка», «Тринадцать дней, тринадцать лет»), В. Каверин («Незнакомка»), Синявский («Прогулки с Пушкиным»), А. Пушкин («Медный всадник», «Если жизнь тебя обманет»), В. Жуковский («Вечер»), К. Симонов («Жди меня...»), А. Ахматова («Песня последней встречи»), И. Бунин («Темные аллеи», «Первая любовь»), В. Брюсов («Первая любовь»), И. Бабель («Первая любовь»), В. Ходасевич (около 70 стихотворений), И. Лиснянская (9 стихотворений), А. Кушнер (15 стихотворений), В. Распутин («Эти 20 убийственныех лет»), Д. Гранин («Мой лейтенант») и др. Переводил пособия «История русской литературы конца XIX-го и начала XX века», «История мировой литературы». В настоящее время переводит книгу В. Бондаренко «Лермонтов. Мистический гений».

Иван Гарсиа-Сала (Испания)

Цензура и перевод. Как воспринимали франкистские цензоры русскую литературу?

Подобно другим тоталитарным европейским режимам, которые возникли в 30-е годы XX века, франкизм создал сложную систему репрессий, контроля и цензуры печатного слова и публичной речи, просуществовавшую без изменений до 1978 года. В течение всего этого времени цензура занималась не только прессой и средствами массовой информации, но также книгами — издававшейся испанской литературой, а кроме того, переводами с других языков.

Особое внимание в первые годы франкизма привлекала русская литература, которую франкисты воспринимали не только как орудие советской пропаганды, но также как источник идей, противоположных национал-католицизму и фашизму, типичным для франкизма. Хотя все исследователи цензуры эпохи франкизма подчеркивают важность, которую имела русская литература для цензоров, не существует специальных исследований, в которых анализировалась бы эта проблема. Для того чтобы заполнить эту лакуну, я занимаюсь исследованием документов, связанных с книжной цензурой при Франко, которые хранятся в Главном архиве органов власти Испании (Archivo General de la Administración) в Алкала де Энарес. К настоящему времени мною опубликована статья, посвященная записям цензоров о Максиме Горьком, который в силу своих связей с Советским государством и социалистических убеждений был одним из наиболее цензурируемых русских писателей на протяжении всего периода диктатуры[1]. Сейчас я занимаюсь сбором и систематизацией записей цензоров обо всех русских писателях.

В предлагаемом вашему вниманию сообщении я ограничусь тем, что познакомлю вас с некоторыми результатами анализа документов, свидетельствующими о репрессивной политике против книг во время Гражданской войны в Испании, и с некоторыми записями цензоров в первые годы после введения цензуры. Я сосредоточусь на этом периоде, потому что это позволяет понять источник русофобии франкистского режима, которая обусловила политику цензуры с 1939 года. Чтобы правильно понять этот период цензуры, необходимо, однако, иметь в виду, что цензурные записи эпохи Гражданской войны содержат очень немного информации, в то время как документы, связанные с чисткой библиотечных фондов и общественных школ, содержат сведения, которые позволяют создать более точное представление о русофобии. С другой стороны, чтобы понять репрессии, которые осуществляли франкисты против книг, нужно помнить, что правительство Второй республики придавало настолько большое значение чтению и распространению грамотности, какого никогда до того не было в Испании.

Республика проводила активную политику по распространению чтения в стране, что предполагало создание обширной сети библиотек, которые проникли в самые отдален-

[1] Garcia Sala, Ivan (2017) «La obra de Maxim Gorki vista por la censura franquista (1936–1978)», *Studi Ispanici* 47, с. 267–297.

ные места и были связаны также с общественными школами. Эта политика не вполне устраивала консервативные и религиозные круги. Так что когда разразилась Гражданская война, после государственного переворота, осуществленного Франко и другими генералами в июле 1936 года против правительства Второй республики, в консервативных кругах разразилась настоящая война против печатной книги; в одних случаях это привело к сжиганию и уничтожению книг в библиотеках, книжных магазинах и киосках, а в других — к конфискации частных библиотек и к изъятию книг, признанных опасными. 22 декабря 1936 года на территориях, находившихся под контролем франкистов, был издан указ, в котором были объявлены «незаконными издание, продажа и распространение книг, газет и журналов и любых печатных материалов, порнографических изображений или литературы социалистического, коммунистического содержания, либертарианской и вообще разлагающей». После этого закона в мае 1937 года был издан первый цензурный устав, который уделял особое внимание прессе, а в сентябре того же года был опубликован первый декрет о чистке библиотек, согласно которому предписывалось изымать книги, считавшиеся опасными, из любых учреждений, в которых были библиотеки или центры для чтения. С этой целью в каждом университетском округе были созданы комиссии под руководством ректора университета, преподавателя гуманитарных наук, представителя церковных властей, сотрудника библиотеки и представителя военных властей для анализа книжных каталогов и утверждения списков книг, которые должны были изыматься. Там создавались специальные хранилища, которые были известны в народе под именем «адских мест», вход в них был доступен только ученым, специализирующимся в изучении определенных тем, и студентам — по специальному разрешению, выданному университетом. Целью было «защитить» детей и народ от предполагаемого пагубного воздействия этих книг.[2] И кроме того, как указывали некоторые комиссии, эта мера служила бы к охране самих запрещенных книг от излишне рьяных руководителей, которые иначе могли бы уничтожить эти труды, что уже бывало во время Гражданской войны.[3]

Для изучения чисток в библиотеках можно обратиться к анализу списков запрещенных книг, хранящихся в Главном архиве органов власти Испании, однако следует иметь в виду, что не существовало официально утвержденных критериев при отборе запрещаемых книг, кроме уже упомянутых определений «порнографическая, коммунистическая, марксистская и разлагающая» литература. Так что каждая комиссия была вынуждена вырабатывать собственные критерии. В сообщениях членов некоторых комиссий говорится о трудностях, которые были вызваны отсутствием четких критериев, и о том, что существует опасность провести отбор книг на совершенно субъективных основаниях.[4] Мы видим, что наряду с такими мыслителями и философами, как Вольтер, Руссо, Спиноза, Декарт, Маркс, Прудон Огюст Конт, Дарвин и Фрейд, в списках

[2] Archivo General de la Administración (AGA) (05) 1.03 31/4653 Legajo 13.051–3, *Carta del Alcalde de La Coruña al Jefe de Archivos y Bibliotecas (31/10/38)*; *Carta del Jefe de los Servicios de Bibliotecas Públicas a la Biblioteca Pública de Segovia (24/01/39)*; Legajo 13.051–4 D*epuración de Bibliotecas generales y dudosas.*

[3] AGA (05) 1.03 31/4653 Legajo 13.051–4. *Memoria de la Comisión Depuradora de Bibliotecas Públicas del Distrito Universitario de Salamanca (07/07/38).*

[4] AGA (03) 093.001- 75/20055, Depuración de bibliotecas: informes y relaciones (1939–1942), *Carta del Secretario de la Junta de intercambio y adquisición de libros para bibliotecas públicas al Director general de Archivos y bibliotecas* (29/08/42).

часто появляются писатели вроде Апулея, Бальзака, Бенедетто Кроче, Александра Дюма (отца и сына), Стерна, Виктора Гюго, Метерлинка, Золя, Томаса Манна, Кокто, в том числе испанские писатели, такие как Бласко Ибаньес, Хардьель Понселья, Пио Бароха и Перес Гальдос. Что касается русских авторов, совершенно очевидно, что в списки запрещенных книг включались труды русских мыслителей — марксистов и коммунистов (Ленина, Сталина, Троцкого, Кропоткина, Бухарина), а также книги по истории, социологии и экономике России и Совестского Союза, написанные западными авторами. Также вполне закономерно, что запрещались советские авторы (Гладков, Катаев, Федин, Колонтай, Эдинбург, Пильняк, Алексей Толстой, Леонов, Сейфулина), но при этом отнюдь не они чаще всего появлялись в списках запрещенных авторов, а Максим Горький и Лев Толстой (о которых говорилось, что нужно бы полностью запретить все содержащиеся в библиотеках книги этих русских писателей)[5], и еще Леонид Андреев («Сашка Жегулев», «Иуда Искариот», «Рассказ о семи повешенных» и др.), Достоевский (особенно «Преступление и наказание», но также «Идиот», «Подросток», «Белые ночи», «Бесы», «Неточка Незванова») и Мережковский. Упоминаются, но не так часто, Гоголь, Чехов, Гончаров, Короленко, Тургенев, Мамин-Сибиряк, Бунин, Куприн, а в один из списков включен даже Афанасьев с его детскими сказками.[6] Когда эти списки читаешь в первый раз, то возникает ощущение, что разнообразие включенных в них запрещенных авторов вызвано тем, что во времена Второй республики вообще было чрезвычайно популярно все русское.

Следует отметить, что республиканские деятели, отвественные за создание библиотек, снабдили библиотечные фонды большим числом книг русских писателей XIX и XX века. Кроме того, идейная близость Республики и СССР и поддержка республиканцев Советским Союзом побуждала франкистов связывать все русское (независимо от того, было оно советским или нет) с враждебными для себя идеями. Некоторые журналисты даже называли территории, находившиеся под управлением республиканцев, «русской зоной». В этом смысле интересно отметить, что в одном из документов, касающихся порядка изъятия книг, изданном в декабре 1936 года, говорится, что запрещенными публикациями были порнографическая и «неверно называющаяся русская литература»[7]. Иными словами, под понятием «русские» могли пониматься и книги русских авторов, и книги марксистского или подрывного содержания.

Однако в сообщении одной из комиссий по чистке из Сан Себастьяна представлены утвержденные критерии, из которых можно понять, почему все-таки запрещали русских классиков XIX века. Там говорится, что испанская и зарубежная литература XVIII века «подрывали религиозные и моральные устои, любовь к традиции и отечеству» и что все это стало причиной «революционного хаоса, который привел к войне». Вместе с тем в со-

[5] AGA (05) 1.03 31/4653, Legajo 13.051–2, *Obras prohibidas provenientes de la Biblioteca del Casino Gaditano*. AGA (03) 049.001, caja 21/213, carpeta nº 39 I-2390, *Cartas del jefe de Sección de Censura a la Vicesecretaria de Educación Popular del 15/07/42 y del 17/07/42*.

[6] AGA (05) 1.03 31/4653, Legajo 13.051–4, *Lista de las obras propuestas para su separación de las bibliotecas que pertenecen por la comisión depuradora de bibliotecas [Granada, Málaga y Melilla]*.

[7] AGA (05) 1.03 31/4755, Expedientes de incautación y depuración de Bibliotecas. Informes de Facultativos (1936–39), Legajo 13.128, Carta de Carmen Jalón, Directora de la Biblioteca Pública de León, al Jefe de Servicios de Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional (30/03/38).

общении этой комиссии говорилось о том, что еще разрушительнее был натурализм конца XIX века, который деформировал и искажал естественное представление о реальности ради «личных желаний и склонностей»[8]. Такое восприятие натурализма девятнадцатого века представлено также в книге *Хорошие и плохие авторы романов* (1933), принадлежащей перу отца Пабло Ладрона де Гевары, который консультировал комиссию Вальядолида по вопросам чистки печатных книг. Бредовая книга Ладрона де Гевары была очень популярна в определенных католических кругах, в ней на основе моральных критериев проведена классификация трудов 3000 писателей. В этой книге Пушкин признавался мизантропом, который считал прекрасным то, что на самом деле было сумасбродным и ужасным;[9] о Достоевском говорилось, что у него были «душевные отклонения»;[10] Андреев обвинялся в том, что писал очень опасные книги,[11] Мережковский в том, что был «очень плохим»,[12] Толстой в том, что был «безнравственным, потому что в качестве объекта у него выступают маргинальные типы».[13] Возможно, взгляды Ладрона де Гевары оказывали влияние на умы, однако вопрос об их действительном влиянии на цензуру и репрессии в издательской сфере при Франко еще требует дополнительного исследования.

Списки изданий, подлежащих изъятию из библиотек, сыграли свою роль в преследовании книг и в другом отношении. Например, после войны, когда стремились поставить под контроль продажу книг, в книжные магазины были посланы циркуляры со списками авторов и трудов, которые должны были уничтожаться или изыматься из продажи, и составлены эти циркуляры были на основе индексов комиссий по чистке библиотек. Там мы находим Горького, Андреева, Толстого, Гоголя, Короленко и др.[14]

Меня удивляет (и пока из-за недостатка необходимой информации у меня нет объяснения), что мнение цензуры, которое начинает вырабатываться в отношении напечатанных книг начиная с 1938 года, не всегда совпадает с мнением комиссий по чистке. Нужно иметь в виду, что в первые годы франкистского режима цензура находилась в руках фалангистов, а управление библиотеками и книжными магазинами, наоборот, в руках людей, связанных с церковью. Мнения цензоров и членов комиссий по чистке могли быть очень различными. Различия в подходах можно видеть, например, в случае с «Восстанием богов» Мережковского. Цензура разрешила к печати этот труд, посчитав его важным для понимания эволюции христианства,[15] однако министерство образования посчитало этот роман опасным и подлежащим изъятию из продажи. Глава цензуры проверил этот вопрос и заявил в министерство, что в романе нет ничего предосудительного.[16] Но в конце концов книга была изъята из некоторых книжных магазинов.

---

[8] Altid, Alicia (1984) *La política del nuevo estado sobre el patrimonio cultural y la educación durante la guerra civil española*, Ministerio de Cultura: Madrid, c. 64.

[9] P. Pablo Ladrón de Guevara (1933) *Novelistas malos y buenos*, Bilbao: El mensajero del corazón de Jesús, ст. 459.

[10] Там же, ст. 177.

[11] Там же, ст. 41.

[12] Там же, ст. 362.

[13] Там же, ст. 554.

[14] Maria Josepa (1991) *L'edició catalana i la censura franquista (1939–1951)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, ст. 458–462.

[15] AGA (03) 21/06478, Expediente K-279/39.

[16] AGA (03) 21/07273, Expediente 6805/43.

Вызывает удивление случай, связанный с Андреевым, одним из авторов, наиболее часто фигурировавших в списках книг, подлежащих изъятию, и книг, запрещенных к продаже. В 1939 году цензура разрешила публикацию «Сашки Жегулева», а в 1940 году «Рассказа о семи повешенных» — произведений, которые обычно присутствовали в списках запрещенных книг. Другой случай связан с Достоевским: хотя его идеи вызывали подозрение у цензоров, однако литературные достоинства его произведений побуждали их вставать на его защиту. Так, в 1940 году издательство «Ла Наве» получило цензурное разрешение на публикацию «Униженных и оскорбленных» после того, как цензор сделал следующее заключение: «Этот роман является одним из наиболее наполненных достоевщиной, если можно так выразиться. Как и все его романы, он очень опасен, несмотря на свой христианский дух — но это те опасности, которыми следует пренебречь. Демоническая фигура автора проглядывает в одном из персонажей этого произведения. На мой взгляд, из него не стоит ничего вырезать, и либо печатать со всеми рискованными местами, или отменить печатание. Я бы разрешил печатать его несмотря ни на что».[17] Похожие рассуждения можно наблюдать в заключении цензора на роман «Братья Карамазовы», сделанном тоже в 1940 году для издательства «Сопена»: «Это прекрасное и извращенное произведение Достоевского. Высокое качество произведения этого хорошо известного автора заставляет думать — прежде чем вычеркивать что-либо без щепетильности — что будет существовать уже утвержденный высший критерий для Цензуры в отношении подобных произведений. А художественная ценность каждой страницы этого произведения не позволяет признать, что в нем содержится мораль, открыто противопоставленная нашим взглядам».[18]

Как можно видеть из этих фрагментов, цензоры должны были оценить не только идеологическую направленность произведения, но также и его литературную ценность, то есть выполняли функции литературных критиков. Однако этот аспект цензуры исчезает в конце 40-х годов. В этот период, между 1939 и 1945 годами, существовал большой недостаток бумаги, вызванный военными конфликтами, что ограничивало печатание книг. Поэтому считали, что должны были печататься только книги, обладавшие литературными достоинствами. Возможно, эта нужда заставляла цензоров выступать в защиту произведений русских авторов, которые из-за своего содержания должны были попасть под запрет. Но я думаю, что в случае с русской литературой могли существовать и иные причины. Возможно, определяющими были субъективный взгляд и эстетические вкусы этих первых цензоров, многие из которых имели хорошее литературное образование (например, Хосе Мария Пеман). Я подозреваю, что на этих цензоров влиял также тот факт, что в индексе запрещенных католической церковью книг не было ни одного русского автора, кроме Дмитрия Андреевича Толстого (при Александре II занимавшего посты обер-прокурора Синода, министра народного просвещения, министра внутренних дел и шефа жандармов) с его трактатом «Римский католицизм в России» (опубликовано на французском языке в 1864 году и внесено в индекс запрещенных книг в 1866). До 1960-х годов любая книга, внесенная в индекс, автоматически запрещалась во франкистской Испании.

[17] AGA (03) 21/06548, Expediente 902/40.
[18] AGA (03) 21/05520, Expediente 648/40.

В качестве заключения следует сказать, что цензура при Франко, подобно цензуре других стран и других периодов, всегда была полна противоречий и произвола при определении критериев. Однако я думаю, что в первые годы, когда режим и сама цензура еще только формировались, эти противоречия были значительно сильнее. И только подробное исследование этого периода, которое я надеюсь провести, сможет пролить свет на цензуру и на восприятие русской литературы в этот период.

Гарсиа-Сала, **Иван** (Garcia Sala, Ivan) — переводчик, преподаватель. Родился в 1976 году в Террассе (Барселона, Испания). Преподаватель русской и польской литературы на кафедре славянской филологии Барселонского университета. Переводчик на испанский язык произведений Льва Толстого («Краткое изложение Евангелия», «Исповедь»), Андрея Тарковского («Мартиролог», Дневники), Станислава Выспяньского и Лешека Колаковского. Как исследователь, занимается историей и рецепцией русской литературы в Испании. Живет в Террассе (Испания).

Йожеф Горетить (Венгрия)

Новый реализм — документализм или фикция?

В истории современной русской литературы к концу 90-х годов прошлого века, несомненно, стал играть господствующую роль русский постмодернизм, который, хоть и сильно отличается от западноевропейского, все-таки весьма отличается от реалистической манеры письма. Господство постмодернизма над всеми остальными художественными стилями 90-х годов было установлено еще в 2000 году, в статье «Замечательное десятилетие» Андрея Немзера, видевшего в постмодернизме радикальное обновление русской литературы, окончательный разрыв с реализмом, благодаря которому литература — в соответствии с призывом Владимира Набокова — стала исключительно литературой.

Однако уже к концу 90-х годов даже в рамках постмодернистской литературы, особенно в области художественной прозы, проявилась выраженная потребность в литературе традиционного типа. Были опубликованы произведения, которые как будто бы снова обращались к реалистическим традициям русской словесности. Виктор Ерофеев, например, в 1998 году издал документальный роман «Пять рек жизни», в котором вопреки всем постмодернистским законам описывается реальное путешествие рассказчика, даже самого автора. В 2004 году тот же Ерофеев выпустил автобиографический роман «Хороший Сталин», в котором открыто и достоверно рассказывает о своих семейных отношениях, о своем идеологическом, мировоззренческом столкновении с отцом, советским дипломатом и, в конце концов, о своей роли в создании альманаха «Метрополь». Евгений Попов в 1999 году опубликовал произведение под названием «Подлинная история зеленых музыкантов», которое, с одной стороны, имеет все признаки постмодернистского романа, а с другой — наполнено реальными персонажами, за счет чего в романе в конечном счете рассказывается подлинная история, на что указывается даже в заглавии произведения. Виктор Пелевин в 1999 году издал роман «Generation П», который, вопреки всей «пелевинской» фантасмагоричности, остро откликается на несколько актуальных проблем современного российского общества. Во-первых, в романе пишется о поколении российского общества, аналогичное которому в Америке получило название «Generation X»; в романе постоянно происходит сопоставление судьбы американского и российского поколений. Во-вторых, очень реалистично говорится в романе о механизме виртуального мира новой России. И в-третьих, в произведении Пелевина открыто и правдиво рассказывается о влиянии психотропных веществ на состояние человека.

Кроме того, к концу 90-х вышло в свет несколько романов и повестей, изображающих постсоветское «первоначальное накопление капитала», состояние восточно-европейского «дикого» капитализма, способы быстрого обогащения, борьбу за влияние новых героев нашего времени. Имеются ввиду такие произведения, как, например, «Дар слова. Сказки по телефону» Эргали Гера (1998), «Последний коммунист» Валерия Залотухи (2000), «Небо падших» Юрия Полякова (1997). В этих произведениях выдвигается на первый план острый сюжет, прямолинейный рассказ, традиционное, реалистическое изображение новых человеческих типов и ошеломительных жизненных ситуаций. И в этих, и во многих других произведениях реабилитируется концепция захватывающего повес-

твования. Совсем не случайно, что именно в конце 90-х стала известной и популярной Людмила Улицкая, которая, по всей вероятности, может считаться самым пленительным рассказчиком в современной русской литературе.

Причина такого изменения в литературном процессе кажется вполне понятной: после того, как в художественной литературе нарушилось равновесие и постмодернистские текстовые конструкции, игра слов, скрытые и открытые цитаты, аллюзии, ирония, пародия и пр. стали преобладать, а традиционные повествовательные формы оказались оттеснены на второй план, — возрос запрос на интригующие истории, на прямолинейный сюжет, на пластичных персонажей, то есть на произведения психологического реализма.

С конца 90-х годов в российский литературной критике стали все чаще употреблять литературный термин «новый реализм». В декабрьском номере «Нового мира» за 2001 г. молодой писатель и литературный критик Сергей Шаргунов опубликовал статью под очень выразительным названием «Отрицание траура», полемизирующую с известной работой «Поминки по советской литературе» Виктора Ерофеева, и открыто писал о том, что русская литература 90-х годов, по его мнению, потерпела неудачу, русский постмодернизм зашел в тупик («Агония постмодернизма»). Исходя из тезиса «Реализм — роза в саду искусства», Шаргунов назвал будущим русской литературы именно реализм, восходящий к лучшим традициям классической русской словесности.

С конца 1990-х — с начала 2000-х годов в русскую литературную жизнь начали входить писатели младшего поколения, произведения которых, хоть и сильно отличались по теме, по мироощущению, по художественным приемам, все-таки входили в одно русло литературы: все они заявили о своем намерении вернуться к реалистическим традициям. Такие писатели, как Аркадий Бабченко, Захар Прилепин, Олег Павлов, Роман Сенчин, Алексей Иванов, Герман Садулаев, Сергей Шаргунов, Денис Гуцко, Олег Ермаков, Михаил Гиголашвили и другие достигли литературных успехов и на родине и за рубежом, завоевали похвалы критиков и читающей публики, получили литературные премии. Совсем не случайно, что известный критик Лев Данилкин в своей статье «Клудж», оценивая литературный процесс первого десятилетия нового века, справедливо пишет о том, что «реализм — каким бы убогим рецидивом давно побежденной болезни он ни казался литературным жрецам — оказался в нулевые наиболее удобной системой для осмысления ситуации».

Глубоким теоретическим обоснованием нового реализма является итоговая статья Ирины Роднянской, в которой она подводит итоги русского литературного процесса 90-х годов и высказывает предположение, почему должно прийти на смену постмодернизму новое реалистическое литературное направление. «Утрачен интерес к первичному „тексту“ жизни — и к ее наглядной поверхности, и к глубинной ее мистике. Все похоже на бутафорию, хотя в балансе социума исправно поддерживается сектор литературного производства».

В 1998 году Олег Павлов, один из — на мой взгляд — самых глубоких представителей нового реализма, в статье «О реалистическом духе», опубликованной в «Октябре» и вошедшей в серию «Метафизика русской прозы», тоже обращает внимание на эту утрату интереса к жизни и проводит различие между понятиями «реальность» и «действительность», считая, что «действительность» является органическим сочетанием «реальности» и «духовности». С одной стороны, он рассуждает о тех же проблемах, что и Роднянская, а с другой — призывает к осуществлению этого сочетания в современной художественной

прозе. По его мнению, такое сочетание имело место в классической русской литературе XIX–XX веков, особенно в художественной прозе Андрея Платонова.

Из вышеупомянутых статей видно, что новые реалисты подходят к классической литературе совсем не так, как постмодернисты. Постмодернизм в основном относится к классическим произведениям иронически или прибегает к их пародийному цитированию, вследствие чего получается раздробленный на инородные цитаты текст, в котором по идее нет ничего нового, ведь до создания постмодернистского текста все уже было сказано; таким образом, единственная задача, которая стоит перед писателем-постмодернистом, — переоформление, перекройка исходных текстов. Новый же реалист относится к классическим текстам серьезно, стремится раскрывать самую суть художественного произведения. К исходному произведению обращаются, чтобы воспринять его дух. В новореалистической литературе, например, как и в реалистической литературе 40-х годов XIX века, господствует критический подход к общественным проблемам, связанным либо с событиями настоящего времени, либо с переоцениванием исторических событий. Критический подход, как и в случае с реализмом XIX века, имеет свою цель: это — преобразование действительности, которое, по мнению Льва Данилкина, является кодированием национальной идеологии и проектированием будущего.

В произведениях нового реализма выражается реакция на виртуальность мира, на ложную информацию и симулякры СМИ, выражается стремление выяснить, как на самом деле произошло то или иное событие, или рассказать о том, как сам автор пережил какую-то личную и при этом обобщенную и типичную ситуацию. Из этого следует, что новореалист старается вовлекать в свое произведение повседневный жизненный материал. Неслучайно встречаются в новом реализме произведения таких жанров, как биография и автобиография (все равно, идет ли речь о жизни жившего когда-то человека или о кажущейся правдивой жизни вымышленного героя). К такому типу произведений можно отнести высоко оцененные критикой и читающей публикой книги Эдуарда Кочергина («Крещенные крестами», «Ангелова кукла», «Записки Планшетной крысы») и книгу лауреата премии «Русский букер десятилетия» Александра Чудакова, «Ложится мгла на старые ступени».

Широко известны и популярны так называемые «романы-про-жизнь». К этому типу произведений относятся почти все романы и повести Романа Сенчина («Минус», «Елтышевы», «Информация» и другие), «Общага-на-Крови» и «Географ глобус пропил» Алексея Иванова, «Чертово колесо» и «Толмач» Михаила Гиголашвили. В этих произведениях усиливается документализм, художественные приемы перемешиваются с журналистскими методами. В новореалистических произведениях важное место отводится недавним политическим событиям, определяющим настоящее страны. Эти события показываются как травмы исторического значения. Такое толкование получает в некоторых романах (в «Испуге» Владимира Маканина, в «Год девяносто третий» Владимира Личутина, в «Замыслил я побег» Юрия Полякова, в «1993» Сергея Шаргунова) трагический 93-й год, хотя совершенно ясно, что художественные методы, мировоззрения и политические взгляды этих авторов в значительной мере несхожи.

Поиск правды или общественной справедливости часто становится одной из ведущих тем в произведениях о войне. Нововоенная литература, хоть и опирается во многом на традиции военной литературы советской эпохи, отличается от нее в первую очередь тем, что в рассказах о современных войнах России (о войне в Афганистане и особенно

о войнах в Чечне) подчеркивается не пафос и героизм русского солдата, а то, что структура армии ничем не отличается от системы новороссийского общества, а следовательно, русский воин брошен на произвол судьбы. Примерно об этом идет речь в таких разных по художественному уровню произведениях, как «Алхан-Юрт» Аркадия Бабченко, «Чеченские рассказы» Александра Карасева, «Там, при реках Вавилона» Дениса Гуцко и «Патологии» Захара Прилепина. На последнем романе хотелось бы остановиться, поскольку это яркий пример того, как новореалистическое произведение становится неким воспоминанием о классической литературе.

«Патологии» Прилепина — «подлинная история» о чеченской войне. Автор явно стремился к правдоподобию повествования, и в этом ему помогли два обстоятельства — одно из них биографическое, а другое — литературное. Автор, как известно, действительно участвовал в обеих чеченских войнах, значит, он способен изображать военные действия, атаки, контратаки не только как очевидец, но и как боец, который точно знает, как пахнет порох. Другим, литературным фактором, позволяющим добиться правдоподобия, является повествование от первого лица единственного числа: оно создает видимость автобиографичности. Все-таки роман Прилепина строго сконструирован, и этой композиционной продуманностью подчеркивается фиктивность, искусственность произведения. Этим роман Прилепина сильно отличается от таких документальных произведений о войне, как, например, чеченские рассказы Аркадия Бабченко, в которых автор без всяких литературных приемов и хитростей старается описать события так, как они происходили на самом деле. В «Патологиях» Прилепина, таким образом, имеет место некая «псевдо-документальность» и «псевдо-автобиографичность», то есть «документы» о войне и «автобиография» автора оказываются литературными приемами, а не подлинными документами и автобиографией. Кроме того, описание военных событий лишено всякого пафоса, рассказчик — главный герой — не хочет стать героем, не старается изображать ни самого себя, ни своих товарищей храбрыми воинами — все они остаются простыми людьми, «пацанами», которые больше хотят оставаться в прикрытии, чем идти в атаку, и предпочитают бездельничать, пить, болтать, а не воевать.

С другой стороны, концептуально новый реализм тесно связан с классическим реализмом как миропониманием и художественным методом. К настоящему времени стало очевидно, что реалистический метод, как бы ни стремился он к точному изображению и/или отражению действительности, всегда «терпит поражение»: написанное слово — хочется, не хочется — становится иносказанием, метафорой, то есть слово как таковое никогда не отождествляется с предметом, им обозначенным. Об этой значительной языковой проблеме впервые написал Ф. Ницше в своем основополагающем произведении «Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne» (1873) [Nietzsche 1980]. Кроме того, литературное произведение всегда восходит к произведениям-предшественникам и определяет самое себя относительно них. Согласно теории Михаила Бахтина, «произведение, как и реплика диалога, установлено на ответ другого (других), на его активное ответное понимание, которое может принимать разные формы: воспитательное влияние на читателей, их убеждение, критические отзывы, влияние на последователей и продолжателей и т. п.; оно определяет ответные позиции других в сложных условиях речевого общения, обмена мыслями данной сферы культуры. Произведение — звено в цепи речевого общения; как и реплика диалога, оно связано с другими произведениями-высказываниями —

и с теми, на которые оно отвечает, и с теми, которые на него отвечают; в то же время, подобно реплике диалога, оно отделено от них абсолютными границами смены речевых субъектов» [Бахтин 2000]. Из этого вытекает, что литературное произведение является скорее высказыванием, речевым актом, а не описанием и/или отражением действительности. В этом случае литературное произведение определяет самое себя не по отношению к действительности, а по отношению к другим литературным произведениям, то есть литературное произведение как таковое оказывается фиктивным и иносказательным (метафорическим) явлением, каким бы документальным, «правдивым» и подлинным ему ни хотелось казаться. Это означает, что литературное произведение осуществляется в диалоге с другими произведениями и, таким образом, написано скорее о другом произведении, чем о действительности. Итак, старая концепция реализма с точки зрения современной теории литературы несостоятельна.

Считаю показательным примером последний роман Захара Прилепина «Обитель». Произведение Прилепина написано в русле нового реализма, в манере письма бросается в глаза стремление к реалистичесим приемам. Автор старается как можно подробнее описывать мир сталинских лагерей, жизнь политзаключенных в Соловках. Ясна и цель такого изображения: Прилепин хочет высказать свою правду о лагерях, показать, как это, по его мнению, происходило на самом деле, понять трагический период российской истории, чтобы понять влияние недавнего прошлого на настоящее и, в конце концов, понять настоящее России. При этом роман написан как полемика с Солженицыным, то есть произведение определяет самое себя относительно произведений (в первую очередь «В круге первом») Солженицына. По моей гипотезе, «Обитель» является показательным примером именно потому, что в нем явно улавливается разница между «классическим» и «новым» реализмом. Роман Сенчин в своей статье «Питомцы стабильности или грядущие бунтари? Дебютанты нулевых годов» утверждает: «Но тот ли это реализм, что был до переломных 90-х? Конечно, нет. Почти во всей современной реалистической прозе чувствуется влияние открывшейся нам тогда литературы [литературы постмодернизма — Й. Г.]. Вряд ли бы лет тридцать назад прозу Олега Зайончковского, Александра Иличевского, Ксении Букши, Сергея Шаргунова, Олега Зоберна, Ирины Мамаевой, Василины Орловой, Германа Садулаева назвали бы реализмом. Благодаря той волне открывшейся литературы стали писать по-другому и старые реалисты Нагибин, Астафьев, Маканин, Курчаткин, Проханов […]. Реализм вернулся обновленным, более ярким, богатым, свободным.» [Сенчин 2010]. На более теоретическом уровне о том же самом пишет Валерия Пустовая: «…истинно-новым в реализме может быть только нереальное, то, чего на строгий реалистический взгляд — нет, то, что избыточно в смысле адекватного информирования человека о мире, и одновременно, поскольку речь идет все-таки о реализме, то, что не условно, не построено за пределами реальности, не альтернативно ей» [Пустовая 2005].

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что новый реализм на самом деле является «обновленным реализмом», прежде всего потому, что новому поколению литераторов приходится принимать во внимание результаты постмодернизма. Новый реализм может быть успешным только в том случае, если превосходит старую концепцию реализма об изображении и/или отражении действительности, и способен творчески применять приемы постмодернизма.

Горетить, Йожеф (Goretity, József) — переводчик, литературовед. Родился в 1961 году в Бороте (Венгрия). Окончил филологический факультет Сегедского университета на венгерском и русском отделениях. С 1985 года преподает русскую литературу в Дебреценском университете, с 2000 до 2003 гг. работал в Москве директором по научной части Венгерского культурного, научного и информационного центра. В 2009 году был назначен заведующим кафедрой русского языка и литературы, а в 2012 году — директором Института славистики Дебреценского университета. Кандидат филологических наук, автор книг и научных статей о современной русской литературе, составитель и редактор антологий и изданий по русской художественной и интеллектуальной прозе на венгерском языке. С конца 1980-х годов занимается также переводческой деятельностью. Перевел с русского на венгерский более сорока книг (художественная и научная литература) и около ста меньших по объему произведений (рассказов и эссе). За деятельность в области русистики в 2013 году был награжден «Медалью Пушкина».

Ив Готье (Франция)

«Офранцуживание» Высоцкого: размышления в год 80-летия поэта

Стремление к вселенскости

По существующей статистике, песни и стихи Владимира Высоцкого переведены как минимум на 237 языков, от английского до эскимосского, не исключая французского, итальянского, японского, китайского, якутского, чукотского и прочих языков как многочисленных, так и малых народов всего земного шара. Такой показатель представляет собой неоспоримый признак универсальности творчества Высоцкого. В Сети существует замечательный ресурс «Vladimir Vysotsky in different languages», созданный не только анонимными поклонниками, но и группой видных высоцковедов, в числе которых фигурирует в т. ч. и ныне покойная Марлена Зимна, неутомимая польская исследовательница наследия В. В. (http://www.wysotsky.com). На этот ресурс, в частности, и опирается настоящий доклад.

Мне уже доводилось упоминать в этих же стенах о стремлении поэта к преодолению языкового барьера.

Смотрю французский сон с обилием времён,
Где в будущем не так, и в прошлом по-другому,
К позорному столбу я пригвождён,
К барьеру вызван я — языковому.
Ах, разность в языках!
Не положенье — крах!
Но выход мы вдвоём поищем — и обрящем.

Неудобно приводить эти строки ещё раз — не хочется производить впечатления зацикленности; с другой стороны, сам факт «заедания в голове» всегда указывает на нечто животрепещущее. Для Высоцкого это «нечто» было очень болезненной проблемой: поэта, собиравшего у себя в стране многотысячные стадионы и вообще многомиллионную публику, мучила потребность в том, чтобы вынести свой голос за пределы русскоязычного пространства. Собственно, поэт почти всегда по определению жаждет вселенскости.

Три преграды

Перевод поэзии по праву считается особым искусством. В случае с Высоцким, на мой взгляд, сразу возникает ряд преград на пути к достижению совершенства в этом искусстве.

Во-первых, статусная шаткость поэтического творчества Высоцкого. То есть перед переводчиком тут же встаёт вопрос: с чем я имею дело в жанровом плане? Известно, что Высоцкого как поэта при жизни с неохотой принимали в круг избранных. Масштабность его признания в наши дни несколько сглаживает этот факт, но хочется поделиться интересным наблюдением: в приватном общении с выдающимся французским поэтом-

русистом я выяснил, что тот «не видит у Высоцкого яркого поэтического света». Я просил разрешения зафиксировать его доводы с ссылкой на него в биографической книге о Высоцком, над которой я тогда работал. Я получил отказ, который, как мне показалось, был вызван испугом (вслух порицать Высоцкого вроде как не принято). В чем-то моя книга от этого оскудела, — ведь дискуссия нужна всегда, — и даже сейчас мне приходится говорить с вами об этом «конспиративно», не называя имени моего собеседника: таково его требование. Существует стереотип: «поэт выше барда» — который причинил немало вреда Высоцкому, недаром он с такой ненавистью относился к принижающему слову «бард». Тем не менее, тот поэт-русист, мой тогдашний собеседник, значится в списке переводчиков Владимира Семеновича на вышеназванном ресурсе. Я убеждён, что ему не следовало садиться за такой труд: переводить Высоцкого нужно любя, приняв его полностью эстетически и поэтически.

Вторая проблема — специфика творчества Высоцкого. Охарактеризовать его емко и однозначно невозможно в силу тематического и жанрового разнообразия — у него «слишком» богатая палитра: от аллегорически-притчевых поэтических картин до сценически-бытовых зарисовок, и тут же лирика и эпос, эпистолярий (песня-письмо), диалогизм, разговорный жанр и др. Здесь же важно выделить такую характеристику, как сочетание предметности слога, питающейся экспрессивными ресурсами повседневного языка, и высокой стихотворной изобретательности. Иными словами: борьба с вычурностью, шаблоном, избитостью, поэтическим дежавю, с одной стороны; поиск формы, ритма, рифмы — с другой.

Надо сказать, что в этом отношении у Высоцкого оказались весьма авторитетные апологеты. Достаточно сказать, что поэт Иосиф Бродский назвал его «лучшим поэтом России, как внутри её, так и извне», и в интервью признался, что «в нём было абсолютно подлинное языковое чутьё. И рифмы совершенно замечательные. Я человек дикий, я по этому признаку сужу…» Думается, что переводчик должен постоянно держать эти слова в уме.

При этом ему следует держать в голове и другое. Огромный массив текстов Высоцкого представляет собой нарратив. Его творческое кредо заключалось в том, чтобы в его песнях «постоянно что-то происходило», и это придавало текстам особую повествовательную плотность. Естественно, при переводе повествовательность должна быть соблюдена не меньше, чем поэтичность. Это, в первую очередь, текучесть и внятность изложения, нервный темп, драматичность сюжета, техника подачи развязки, ведь нарративная материя соткана из множества приёмов, зачастую не менее сложных, чем «чистая поэзия». Пренебрежение этими приёмами влечет за собой провал перевода.

Но главная проблема заключается в том, что на стихи Высоцкого положена музыка, причем, на мой взгляд, не как штукатурка на стену, которая и без штукатурки стояла бы: это несущий материал, без которого стена — не та.

Служит ли музыка поэзии?

Или мешает ей? Это — извечный вопрос: не задавливает ли наложенная музыка стихотворную материю, в которой и так заложена своя музыка? Давайте честно признаем, что для большинства поэтов положить мелодию на стихи (или стихи на мелодию) — кощунство. Тут творчество Высоцкого вносит смятение. Процитируем того же Бродского:

«…Меня […] не устраивало, что [стихи Высоцкого] сопровождаются гитарой». Возможно это так, но правда и другое: именно музыка может выручить переводчика, причем по крайней мере по двум причинам. Первая — читая свою работу вслух, как бы подпевая под заданный музыкальный рисунок, переводчик может протестировать слаженность перевода, его ритмичность и благозвучие, сверяясь с тем, как вливаются слова в мелодию. Такая проверка никогда не фальшивит.

Вторая причина — «исполнение перевода под музыку» подсказывает неожиданные приемы, помогают найти слова. Попытаюсь обосновать эту гипотезу.

Мелодия в помощь переводчику

Возьмём, к примеру, знаменитую «Балладу о детстве», сочинённую Высоцким в 1976 году. Это очень мощный рассказ в стихах, характеризующийся вдохновленной динамичностью с перебоями стихосложения, ритм — как бы «на скаку». Архитекторы эпохи барокко любили использовать такую гармоничную, но подчёркнутую переменность форм. Скорее, они из этой переменности и выковывали гармонию. Так поступает и Высоцкий в своей удивительной эпической песне о детстве, где чередуются разные стихотворные метры, выделенные соответствующими вариациями в голосе, ритме и тоне. В уже упомянутой книге я посвятил несколько страниц детальному, немножко техническому, но неизменно восхищённому разбору этого текста.

Итак, излом ритма, смена метров. Трёхсложный анапест сменяется двусложным ямбом, а потом и трёхсложным амфимакром, и т. д. Для переводчика-француза это вроде тупик: ведь в каком-то смысле французский язык лишён ресурсов для передачи ударности, поскольку он является во многом слаботоническим, или, скорее, считается таковым. «Во многом» — но не в музыке, как это показывают многочисленные, зачастую весьма удачные попытки превращения в песни стихотворений самых видных поэтов.

Если послушать известнейшие песни на стихи французских поэтов, легко заметить, что тексты оживляются своеобразными тоническими ударами, не имеющими отношения к закону падения ударения на последний слог слова или словосочетания. Певец-композитор создаёт новые ударные объёмы, придаёт стихам совершенно новый звуковой рельеф. Возьмем, к примеру, фрагмент стихотворения Виктора Гюго, исполненного певцом Жоржем Брассенсом — с указанием таких композиторских ударений. Жирно-большими знаками обозначены сильные ударения; жирно-маленькими — менее выраженные.

Vraim***EN***t, la r***EI***ne eût près d'elle ***É***té l***AI***de
Quand, v***er***s le s***oi***r,
Ell***E*** pass***AI***t sur le pont de Tol***È***de
En c***or***set n***oi***r.
Un ch***A***pel***ET*** du t***EM***ps de Ch***A***rlem***A***gne
Orn***ai***t son c***ou***…
Le v***EN***t qui v***IEN***t à tr***a***vers l***a*** mont***A***gne
Me r***en***dra f***ou***.

То есть благодаря мелодии Брассенса мы получаем пусть французский, но вполне ямбический размер «русского» склада. На мой взгляд, эта возможность работает и в об-

ратную сторону и позволяет нам при переводе песен Высоцкого подобрать наиболее удачную стихотворную форму, опираясь именно на мелодию. Иными словами, переводчику-французу открывается необъятный простор для воспроизведения звуковой организации текстов В. В.

Поскольку в переводческом деле теоретические рассуждения не легитимны без конкретных примеров, размещаю в приложении к настоящему докладу фрагменты «Баллады о детстве», выработанные в собственной переводческой «мастерской». Выношу их на строгое суждение слушателей и читателей.

Печорин, после поцелуя с Верой, отметил: «Значение звуков заменяет и дополняет значение слов, как в итальянской опере». Печоринская формула пригодится и при переводе Владимира Высоцкого.

Приложение: фрагменты «Баллады…» с переводом.

Час зачатья я помню неточно,
Значит память моя — однобока,
Но зачат я был ночью, порочно,
И явился на свет не до срока.
Я рождался не в муках, не в злобе, —
Девять месяцев — это не лет…
Первый срок отбывал я в утробе,
Ничего там хорошего нет.
Comment m'a-t-on conçu, je n'sais plus,
La faute à ma mémoire, vraie passoire.
D'une nuit dissolue je suis v'nu.
Je n'suis né ni trop tôt ni trop tard.
Ça s'est passé sans mal et sans peine
Neuf mois seulement dans un ventre où
J'ai dû purger ma première peine,
Et je ne m'y suis pas plu du tout.
……..

Спасибо вам, святители, что плюнули да дунули,
Что вдруг мои родители зачать меня задумали,
В те времена укромные, теперь почти былинные,
Когда срока огромные брели в этапы длинные.
Их брали в ночь зачатия, а многих — даже ранее,
А вот живет же братия — моя честна компания.
Merci à vous, mes angelots, d'avoir comploté, bricolé
Pour que mes parents, subito, aient eu l'idée de copuler,
C'était voici belle lurette, à une époque légendaire,
Où les condamnés à perpète marchaient vers leurs lointains calvaires.
On les prenait dans la nuit même de leur conception (avant même),
Mais enfin les copains d'abord ! ma bande et moi on n'est pas morts.

Ходу, думушки резвые! Ходу!
Слова, строченьки, милые, слова!
В первый раз получил я свободу
По Указу от тридцать восьмого
Libre à moi ! Songes hardis ! Libre à moi !
Libres mots, gentes lignes, libres mots !
Ma toute première mise en liberté
En trente-huit a été décrétée.

Готье, Ив Серж (Gauthier, Yves Serge) — переводчик, писатель. Родился в 1960 году в Пуатье (Франция). По образованию филолог (Париж). С 1984 по 1991 гг. — переводчик издательства «Прогресс» (Москва). С 1991 по 2016 перевел около 30 книг для разных французских издательств, в частности, из литературы о неизведанных берегах (Миклухо-Маклай, Арсеньев и др.). Особое внимание уделяет Сибири: переводил чукотского писателя Ю. Рытхэу, О. Ермакова, В. Пескова и В. Пажетнова. Автор книг о России. Среди них очерк о Гагарине (1998), дважды издававшееся «Открытие Сибири» (в соавторстве с Антонио Гарсия), повесть «Арктический кентавр» (2001), очерк «Владимир Высоцкий. Крик в русском небе» (2018), очерк о зодчестве «Санкт-Петербург» (2003). Опыт работы директором круиза (Россия, 1996–2010 гг). отразился в романе «Москва, спасенная от вод» (2008). Среди главных проектов — создание романа на русском языке как «экспериментальная попытка срастания с русским словом». Живет в Блуа (Франция).

Осип Мандельштам о грузинском искусстве. Герменевтические интерпретации

Осип Мандельштам и Грузия — тема, которая и ныне продолжает притягивать к себе исследовательское внимание. В духе лучших советских клише, принято считать, что между русским поэтом и грузинскими коллегами сложились добрые, дружеские отношения. Одним из первых исследователей, который, хотя бы в общих чертах и подчеркнуто деликатно, позволил себе написать об этом правдиво, является ныне покойный грузинский литератор Георгий Маргвелашвили (1923–1989). Он в одном из первых литературных трудов, посвященных жизни и творчеству Мандельштама, под заглавием «Не разнять меня с жизнью», написанном еще в 1966 г., в частности, говорит: «Осенью 1921 года, во время второй поездки в Грузию, дружба Осипа Мандельштама с грузинскими поэтами завершилась довольно своеобразным конфликтом: Мандельштам… недоумевал, почему друзья его („голубороговцы": Тициан Табидзе, Паоло Иашвили и др., Г. Д.), щедро заселяя свои стихи образами, навеянными европейской литературой, и славословя Париж, недостаточно пристально вглядывались стихом в образы родной земли… И Мандельштам, уже выехав из Грузии, написал и опубликовал очерк («Кое-что о грузинском искусстве», Г. Д.), в котором, быть может, слишком заострил эту тему, вызвав обиду друзей, выступивших даже с ответной полемической статьей» (Мандельштам 1990:30).

С «ответной полемической статьей», которую упоминает Г. Маргвелашвили, уверен, были знакомы, по крайней мере, те, кто писали о «Голубороговцах» и Мандельштаме, но ни сам Маргвелашвили, ни Цурикова Г. М., автор монографии о Тициане Табидзе (1971) (Цурикова 2015:123–124) не сочли нужным или позволительным перевести и опубликовать текст статьи Тициана Табидзе (Табидзе 1923:3).

Вашему покорному слуге пришлось заняться этим, чтобы, как сказал бы Мандельштам, своей кровью склеить двух столетий позвонки!

Содержание этой статьи и, в частности, обвинения, выдвинутые Тицианом Табидзе против Мандельштама, заставляет иначе взглянуть на сложные и абсолютно нелитературные взаимоотношения. Но это тема для другой статьи.

* * *

На сей раз мне хочется заострить внимание читателя на статье Мандельштама «Кое-что о грузинском искусстве», с которой, надеюсь, многие знакомы. И все же мне думается, что и этот текст, и, в частности, несколько его топосов, не оценены по достоинству ни в Грузии, ни за рубежом. Об этой статье принято говорить: мол, перед нами пример того, как русский поэт глубоко и проницательно ощутил и оценил чужую для себя культуру, как он был очарован культурными традициями этой страны, и т. п. Да, есть и критика, — говорят приверженцы этого просоветского мифа, — но он критикует символистов, которые стремились к Западу! Зато восхваляются Важа Пшавела и Пиросмани!

Наверное, в некоторой степени это правда, но текст Мандельштама отнюдь не однозначен, в нем нет ничего само собой разумеющегося, потому что поэт сам является «и оскорбленным, и оскорбителем!»

На мой взгляд, следует учитывать, кто устроил вторую поездку Мандельштама в Грузию.

Как выяснил П. Нерлер, Мандельштам отправился туда с поездом Центрального управления по эвакуации населения НКВД РСФСР. Начальником ростовского поезда «Центроэвака» был назначен художник-«мирискусник» Борис Львович Лопатинский (1881–1946), знакомый и даже сослуживец Мандельштама по Наркомпросу. Пока поезд комплектовался и формировался, Осип смотался на пару дней в Петроград и назад — скорее всего, взяв командировку от «Центроэвака».

Из вышеупомянутого памфлета Т. Табидзе видно, что, по рассказу самого Мандельштама, он представился в грузинской миссии в Москве Михе Цхакая и показал какой-то мандат в подтверждение того, что везет медикаменты в Ереван из какого-то общества. Михе Цхакая показался мандат смешным: с таким мандатом ты можешь даже в Индию приехать, только должен добавить, что собираешь коллекцию насекомых, — якобы пошутил он. Но каким-то образом Мандельштам все же оказался в Тифлисе (Табидзе 1923:3).

А уехав из Тбилиси, Мандельштам как будто стал уверять своего советского благодетеля (на мой взгляд, скорее — абстрактного, нежели кого-нибудь конкретного, этакого коллективного Бухарина) в том, что он — верный новому правительству человек, и свою поездку считает не только свадебным путешествием, а миссией государственной важности: проведать ситуацию в новоиспеченной советской республике, которая еще в первой половине февраля 1921 года считала себя независимым государством! Разве не вариация на эту тему следующий пассаж из текста Мандельштама:

«…национальное и политическое самоопределение Грузии, резко распадающееся на два периода — до и после советизации Грузии, для грузинской культуры и искусства должны были быть экзаменом верности самой себе, и культурная Россия, целое столетие любовно следившая за Грузией, сейчас с тревогой глядит на страну, готовую изменить своему культурному призванию»?! (Мандельштам).

Мандельштам как будто стремится доказать, что эта тревога не беспочвенна.

Отсюда и — т. н. «советское великодержавие», адептом которого, как это ни странно, выступает *поэт и еврей*. Но этому не стоит удивляться: ведь не секрет, что приверженность великодержавию объединяет власть, элиту, в том числе либеральную, и народ. Хотя Мандельштам и мнил себя провидцем (помните, говорил: «мыслящая саламандра — человек — угадывает погоду завтрашнего дня…»?!), он не смог предвидеть, что вскоре и раскритикованные им символисты-западники — грузинские коллеги — трансформируются, и не меньше самого Мандельштама будут восхвалять советскую власть, и, кстати, разделят участь Мандельштама за год до его гибели: Т. Табидзе и Н. Мицишвили расстреляны в 1937-м, а П. Иашвили вскоре сам покончил с собой в ожидании ареста (власти заставляли его написать статью о Тициане Табидзе и объявить того врагом народа).

* * *

Написать в первую очередь — о той почти передовой фразе, и синтаксис, и семантика, и категоричность которой, — это, в основном, эхо или модифицированная цитата высказывания о поэте Николае Некрасове (1821–1877) эталона «филологической деятельности» для Мандельштама — Василия Розанова (1856–1919). Вот что пишет Розанов в своем экспериментальном сборнике «Уединенное», фиксирующем «восклицания, вздохи, полумысли и получувства»:

«Таких, как эти две строки Некрасова: Еду ли ночью по улице темной, — Друг одинокий! — нет еще во всей русской литературе» (Розанов).

Розанов не только преувеличивает, превознося художественные достоинства этих вполне заурядных строчек, но при цитировании Некрасова еще и допускает ляпсус, схожий с мандельштамовским. Фраза «Друг одинокий!» в стихе, посвященном тяжелой судьбе женщин XIX века, вообще отсутствует. Сравним:

Еду ли ночью по улице темной,
Бури заслушаюсь в пасмурный день —
Друг беззащитный, больной и бездомный,
Вдруг предо мной промелькнет твоя тень!
(Некрасов)

По правде говоря, эту оценку Розанова и не вспомнили бы, если б не сам Мандельштам, который критикует Розанова в своем письме «О природе слова». Мандельштам утверждает, что Розанов филолог, а не литературный критик. Вот этот пассаж:

«Критик должен уметь проглатывать томы, отыскивая нужное, делая обобщения; Розанов же увязнет с головой в строчке любого русского поэта, как он увяз в строчке Некрасова. Еду ли ночью по улице темной — первое, что пришло в голову ночью на извозчике. Розановское примечание — вряд ли сыщется другой такой русский стих во всей русской поэзии» (Мандельштам).

Как видим, при цитировании грешит и Мандельштам, но на сей раз совершенно предвзято, я не считаю это предосудительным, так как это очень похоже на место в очерке о грузинском искусстве Мандельштама:

«Может быть, во всей грузинской поэзии нет двух таких стихов, по-грузински пьяных и пряных, как два стиха Лермонтова: Пену сладких вин сонный льет грузин».

С такой же категоричностью могу заявить лишь, что уже в преддверии статьи подкрадывается максима, как сладкая и неопределённая истома, но она начисто имперская и, более того: фальшивая!

Я, конечно, допускаю, что слух Грузина, который постоянно тоскует по похвальному слову от других (это невроз всех т. н. малых наций!), мог быть действительно очарован этой дублированной «грузинскостью» (…во всей грузинской поэзии… по-грузински пьяных и пряных…), но взор же должен был различить, что во всей (!) грузинской поэзии (!), оказывается, нет таких опьяняющих и ароматных стихов?!

Неужели эти строки действительно указывают на поэтическое достижение такой невероятной ценности, что и категоричность в литературе больше не считается плохим тоном?

Неужели изящнейший эстет Мандельштам не смог распознать хороших стихов — вкус, как говорится, подвел?

Маловероятно.

Мне думается, что тут самое «по-грузински пьяное и пряное» только то, что пьяный грузин легко растрачивает свою гордость — грузинское вино!

Но Мандельштам грешит при цитировании: в стихотворении Лермонтова «Спор», написанном в 1841 г., читаем:

«Посмотри: в тени чинары
Пену сладких вин
На узорные шальвары
Сонный льет грузин».

Неужели Мандельштам нарочно отказался от цитирования полной версии, чтобы «скрытое» не стало «явным», и пылкое восхищение — на самом деле вполне намеренное осмеяние?

А может, выказанный в статье поэтический пиетет — всего лишь часть комического в политическом дискурсе и маркер ментального отчуждения?

Или это русская версия любви к грузинской культуре?

Может, на самом деле полный стихотворения Лермонтова полон тех самых «по-грузински пьяных и пряных» стихов, каких, по мнению Мандельштама, нет во всей грузинской поэзии?

Посмотрим:

Спорят две горы — Казбек и Эльбрус. Берегись! Вариант — говорит Казбеку Эльбрус, — раз ты покорился людям, они используют тебя, особенно многолюден и могуч Восток! Но Казбек не боится Востока потому, что уже девятый век, как род людской там в глубоком сне. Вот маркеры этого «дряхлого Востока»: с одной стороны, это — пьяный грузин, а с другой — ирано-арабские империи, но все до единой — мертвые, сонные, одурманенные… Но вот Эльбрус указывает на странное движенье с Севера — это полки и батареи, которые движутся на Восток. Казбек грустным взором окинул окрестность, облако шапкой на брови надвинул и затих навсегда (Лермонтов).

Какова бы ни была поэтическая интенция Лермонтова (что это — предсказание, сожаление или радостный возглас?), но поэтико-политическая (как ошибался Бродский, который часто повторял, что у поэзии и политики общего только начальные буквы «п» и «о»!) реальность такова: дряхлый, вином и гашишем одурманенный Восток бесплоден, пассивен и безопасен. Та сила, которой страшится даже Казбек, — Север, или Россия.

Интересно, для чего Мандельштаму понадобилась инкорпорация этого стиха, притом с таким категорическим шлейфом?

За неимением подтверждений, позволю себе только предположить:

Мандельштаму нужно было оправдать свой тезис о том, что Грузия издавна привлекала русских поэтов, и природа этого влечения таинственна, иррациональна. Первое воплощение этой любви — образ грузинской красавицы, поющей о старой, печальной Грузии, напевы которой пушкинскому герою напоминают другую жизнь, другую женщину, Россию… (Не пой, красавица, при мне ты песен Грузии печальной…), второе — сладкое вино (Пену сладких вин сонный льет грузин…). В доказательство Мандельштам приводит слова двух первоклассных русских поэтов — убиенных пророков — так, *как ему вспомнилось!* Это очень похоже на Мандельштама с его безапелляционностью: раз сказал, то как бы и доказал, и головоломкой озадачил нас! Получается, два маркера грузинской эротики, подмеченные русскими поэтами — это женщина и вино. По правде говоря, кто отказался бы от такого эротизма? Никто, наверное. И русские (поэты) не отказываются!

* * *

Особого внимания заслуживает второй топос. Грузины любуются им потому (во всяком случае, еще не сталкивался с противоположным мнением), что это их национальная святыня, и по той же причине (как всегда!) теряют бдительность! Это — амбивалентный топос: он одновременно сладок и горек, он и истина, и ложь — симультанно… Я подразумеваю вот это место: **свой грузинский миф, впервые провозглашенный Пушкиным, Лермонтов разработал в целую мифологию с мифом о Тамаре в центре.**

Это действительно открытие Мандельштама.

Но Пушкинский миф о Грузии действительно… миф, во всяком случае, по приведенному Мандельштамом примеру («Не пой, красавица, при мне») — точно! Да и эту единственную строчку он использует в качестве приправы:

Протагонист стиха, который находится в «теплой Сибири», слушает песню грузинской красавицы о «печальной Грузии». Это напоминает ему другую жизнь и берег дальний. На фоне жестоких напевов протагонист видит и степь, и ночь, и черты далекой, бедной девы! Глядя на грузинку, протагонист подчас забывает милый и роковой призрак, но стоит ей запеть, как перед героем призрак вновь появляется перед ним (Пушкин).

Расхрабрившись в компании Пушкина, Мандельштам и вправду верит, что Грузия — некая таинственная обольстительница, сила чар которой — в своеобразной эротике и опьянении. Грузинский эрос — вот что притягивало русских поэтов, — утверждает он. Таким образом, могу предположить, что русского поэта пушкинского «грузинского мифа» заманивает Грузия, и тогда Родина предается забвению. Кто виноват? Конечно же, Грузия, с ее эротической и опьяняющей культурой!

* * *

И «лермонтовская мифология» соткана из таких мифов, а главный персонаж ее — Тамара, ни больше, ни меньше. Культурный читатель — знаток поэзии Лермонтова — знаком, по меньшей мере, с двумя обладательницами этого имени. Одна из них — героиня поэмы «Демон», другая — одноименного стихотворения. Несмотря на то, что Тамара в обоих текстах роковая соблазнительница, думаю, что Тамара мандельштамовского дискурса — это героиня стихотворения. Вспомним нарратив этого стихотворения (тем паче, что «Тамара» — баллада, а значит, дает такую возможность!):

В глубокой теснине Дарьяла текла река Терек, на черной скале стояла старинная башня, где жила Царица Тамара: прекрасна, как ангел небесный, как демон, коварна и зла. Там сквозь туман полуночи блистал золотой огонек, который манил путника на ночной отдых. У Тамары даже голос был лукавый, похожий на голос Пери — фантастического существа в виде прекрасной девушки из персидской мифологии. На этот зов шли все и перед ними отворялись двери: перед постелью стояли два кубка с вином. Ну, понятно: сплетались горячие руки, уста прилипали к устам… И всю ночь раздавались странные, дикие звуки, как будто сто юношей и девушек сошлись… Наутро опять воцарялось молчание, шумели лишь волны Терека, которые уносили мертвое тело любовника. В окне тогда что-то белело, и голос говорил — «прости!», как будто восторги свиданья и ласки любви обещал (Лермонтов).

В русско-грузинских литературных кругах уже давно не спорят о том, что на конечную редакцию поэмы «Демон» самым кардинальным образом подействовало пребывание Лермонтова на Кавказе: впечатления от природы, жизни горцев, фольклор легли в основу многих произведений Лермонтова. Этим обусловлен, например, выбор имени героини — Тамара (Гачечиладзе 1948: 15–17; Хаханов 1892: 44–45).

Некоторые источники упоминают некую княжну или царицу Дарью (Шесть писем…1834: 41; Письма Х… Ш… 1828: 23; Gamba 1826: 21–22; Записки Н. Н. Муравьева 1886: 461; Н… Н… 1829: 105; Пушкин; Андроников).

Как бы то ни было, Лермонтов мог слышать такой вариант легенды, в котором имя Дарья (Дареджан) было заменено именем обожествленной в Грузии царицы Тамары.

Трудно говорить о том, насколько обращает (и должен обращать) внимание поэт на т. н. историческую правду (имею в виду наиболее распространенные и подтверж-

денные в нескольких источниках версии о каком-либо факте или явлении), тем более, что это — история не его родной страны, когда он стремится к созданию эстетической действительности: поэтическая сущность Лермонтова была очарована духом легенды и неизвестная Дарья перевоплотилась в известную Тамару! Созданная Лермонтовым «мифология» с Тамарой в центре удручающе и неоднозначно повлияла на последующее развитие русской литературы: свидетельство этому — сам Мандельштам и его статья, опубликованная в 1922 году. Но существует еще стихотворение «Тамара и Демон», опубликованное в 1924-м, автором которого является В. Маяковский. Маяковский тогда — футурист, как говорится, со стажем, и, наравне с другими, готов сбросить Пушкина и старых великих с парохода современности. Не удивительно, что он не «оставил без внимания» «лермонтовскую грузинскую мифологию», и предложил пародию:

Протагонист надсмехается и над Тереком (он поплевывал в реку с берега), и над башней, и над культовыми именами тогдашней русской литературы: поэтом Есениным (Терек шумит, как Есенин в участке), первым комиссаром просвещения Луначарским (Он Терек «сорганизовал», проездом в Боржоми), литературоведом Коганом (ему, как «преду искусств», Терек не подчинится!) и т. д. Рефлексирующему протагонисту сначала вспомнилось, что он «грузин» (Только нога ступила в Кавказ, я вспомнил, что я — грузин), а после он стал горевать, что эту «дикость и выступы» он променял на славу, рецензии и диспуты. Его «фирменный» голос («паршивый тон, но страшен силою ярой») был услышан Тамарой. Протагонист говорит напрямик, что ему начхать, царица она или прачка (более того: стирка — в семью копейка, а с песен — какой гонорар?!). Царица хватается за кинжал, но протагонист использует привычный для него «метод» обольщения: *вежливо* берет за руку даму и *по-мужицки* спрашивает: «Сударыня! Чего кипятитесь, как паровоз?» Протагонист между прочим говорит, что слышал от некоего Лермонтова про нее, по словам которого, ей в страсти равных нет. Именно такой и представлял ее он. И, под конец, созревает отнюдь нескромное предложение: попросту любить друг друга, да так, чтоб скала распостелилась в пух! Он и от черта скрадет ее, и — от бога. Что до демона, это же фантазия из мифологии! Броситься в пропасть ему не страшно, не жаль даже, пиджак ободрать, а грудь и бока — тем более! А после идет, как говорит протагонист, история уже не для книг… и не для публики!

Демон исчезает, а Лермонтов, презрев времена, частенько гостит у «счастливой парочки». Стихотворение заканчивается обиходным кличем победоносного, довольного (вернее — удовлетворенного!) и гостеприимного протагониста: «Налей гусару, Тамарочка!» (Маяковский).

Понятно, что источник Маяковского — Лермонтов, а не история Грузии. Поэт не обязан думать об исторических прототипах и т. п. Кажется, и Мандельштам не думает об исторической правде: он ссылается на стихотворение Лермонтова, протагонист которого — олицетворение грузинской культуры — или же вообще Грузии — красавица и обольстительница. Мандельштам верно «учуял» и оценил Тамару — эту популяризованную Лермонтовым грузинскую Сирену, с таким же божественным голосом и коварством: признание ее «центральной фигурой грузинского мифа» может порадовать Грузина (он же — человек «семы», а не — «семантики»!), но рассмешить культурного Русского, и обе эти реакции могут поспособствовать созданию стереотипа. Не исключена рефлексия и такого типа: вот тебе и Грузия (реже: грузинская культура) — коварная и распутная красавица! Разомкни ее объятия, если хочешь в живых остаться! Лучше ее саму упрятать под землю!

Вот и подоспел «Квеври» — метафора грузинской культуры по Мандельштаму, узкая глиняная амфора с вином, зарытая в землю!

И это надо учитывать: если, с одной стороны, мандельштамовская «амфора» (грузинская культура) — с самой благожелательной точки зрения, символ самобытного развития, то с другой — она олицетворяет изоляционизм, наиковарнейшее и наидеструктивнейшее среди отчуждений всех мастей. Можно обнадеживать себя только тем, что культурный изоляционизм сам по себе — нонсенс: с одной стороны, абсурд, а с другой — утопия!

* * *

А теперь нам пора возвратиться к началу, — как говорит поэт, — и назойливо поинтересоваться: на какую стратегию натыкаемся?

Надеюсь, что не уличат меня в предвзятости и отсутствии логики, и выскажу свое мнение:

Русские акмеисты (бывшие акмеисты — под конец Мандельштам только их и чествовал!) должны «мучиться» «тоской по Европе», а грузинские поэты, чтобы не чувствовать себя в Пензе или Тамбове, в которых видел Мандельштам воплощение русской периферии, должны стремиться к Москве или Петрограду! Россия — вот Европа для грузин! Только она понимает значимость грузинской культуры! Только она позаботится о ней! Только русскому художнику досадно, что не покроет его львиный рык всю эту суету сует, т. е. тогдашних маркеров грузинской культурной жизни: диспуты, ссоры, банкеты, расколы… «Вы не Запад и не Восток, не Париж и не Багдад…», и т. п. (Мандельштам).

Тут заканчивается имперский дискурс Мандельштама. Начинается новый пласт: когда художник начинает рефлексировать о культуре, он всегда прав!

И Мандельштам прав, как никогда:

Грузинская культура — ни восточная, ни западная. О ней должны заботиться. В данном контексте метафора «вина» самая подходящая: субстанция вина естественно развивается, сама, без влияния и воздействия. Так происходит с культурой, и это должны учитывать. Мандельштам прав и в том, что в освобождении от какого бы то ни было агрессивного влияния помогут не грубые лозунги, а высокохудожественные формы.

Но… Мандельштама как поэтического мэтра грузинские коллеги не признали… Надежда Мандельштам слышала, как восклицал Паоло Иашвили: «Кто вы такой, чтобы нас учить!..», и от себя добавляла: «А ведь правильно — что за миссионерский пыл обуял Мандельштама, чтобы громить то, что он считал ересью, в чужой и незнакомой ему поэзии…» (Надежда Мандельштам).

Причиной размолвки Мандельштама с грузинскими поэтами послужили отнюдь не поэтико-эстетические разногласия, а — чисто человеческие слабости, да еще и не без влияния политической жизни того времени.

Вот почему «разочаровались» Мандельштам и «голубороговцы» друг в друге и, так сказать, махнули рукой!

И Грузия — больше не эротическая обитель уснувшего поэтического либидо русского поэта: да, его тут обогрели, накормили, слушали на лекциях, напечатали, устроили дело с переводом и т. п., однако лавровым венком, предназначенным для Бодлера, Рембо, Верлена и других, хотя бы Бальмонта или Белого, — не наградили! Эта боль и озлобленность вылилась в написанном им позднее по другому поводу: «Французику — шер мэтр — дорогой учитель, а мне — Мандельштам, чеши собак. Каждому свое!»

Мандельштам потом сожалел о случившемся (см. письмо от 25 июня 1928 г. сотруднице Госиздата П. Коробовой с просьбой «во что бы то ни стало, выбросить из … „Шума

времени“ лишние тексты, в противном случае ему остается повеситься…» и т. п. (МАНДЕЛЬШТАМ 1999: 97–98), но примирение не состоялось.

Как уверяют, время все лечит, и Мандельштам не только пустился в новое путешествие, но и приступил к творению «нового мифа». Этим «мифом» стала Армения.

Источники:

1. О. Мандельштам, Стихотворения, переводы, очерки, статьи, Тбилиси, «Мерани», 1990, с. 30.
2. Г. Цурикова, Тициан Табидзе. Жизнь и поэзия, Росток, Санкт-Петербург, 2015. С. 123–124.
3. Т. Табидзе, Гастролер-чонтоли // Рубикони (Тбилиси). [Издание Всегрузинского союза новых писателей]. 1923. № 14. 25 августа.
4. О. Мандельштам, Кое-что о грузинском искусстве. http://mandelshtam.lit-info.ru/mandelshtam/public/o-gruzinskom-iskusstve.htm
5. В. Розанов, Апокалипсис нашего времени, Уединенное. http://iknigi.net/avtor-vasiliy-rozanov/54416-uedinennoe-vasiliy-rozanov/read/page-1.html
6. Н. Некрасов, «Еду ли ночью по улице темной…», https://rupoem.ru/nekrasov/edu-li-nochyu.aspx
7. О. Мандельштам. О природе слова, https://rvb.ru/mandelstam/01text/vol_1/03prose/1_264.htm
8. М. Лермонтов. Спор. http://rupoem.ru/lermontov/kakto-raz-pered.aspxkakto-raz-pered.a1
9. А. Пушкин. «Не пой, красавица, при мне…», http://rupoem.ru/pushkin/ne-poj-krasavica.aspx
10. М. Лермонтов, ТАМАРА, http://rupoem.ru/lermontov/v-glubokoj-tesnine.aspx
11. А. Гачечиладзе. «Демон» Лермонтова и грузинские сказания. — «Литература да хеловнеба», 1948, № 38, с. 15–17.
12. А. Хаханов (Хаханашвили). Предание о царице Тамаре. — «Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа», вып. XIII. Тифлис, 1892, отд. II, с. 44–45.
13. Шесть писем о Грузии и Кавказе, писанные в 1833 году Платоном Зубовым». М., 1834, с. 41.
14. Письма Х… Ш… к Ф. Булгарину, или Поездка на Кавказ». — «Северный архив», 1828, № 8, с. 23.
15. G. F. Gamba. Voyage dans la Russie méridionale et particulièrement dans les provinces au delà du Caucase, fait depuis 1820 jusqu'en 1824, Paris, 1826, II, p. 21–22.
16. Записки Н. Н. Муравьева. 1816 год. — «Русский архив», 1886, № 4, с. 461.
17. Н… Н… Записки во время поездки из Астрахани на Кавказ и в Грузию в 1827 году. М., 1829, с. 105.
18. А. С. Пушкин, Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года, http://rvb.ru/pushkin/01text/06prose/01prose/0870.htm
19. И. Андроников. Лермонтов. Исследования и находки, http://loveread.me/read_book.php?id=67242&p=76
20. В. Маяковский, ТАМАРА И ДЕМОН, http://rupoem.ru/mayakovskij/ot-etogo-tereka.aspx

21. Н. Мандельштам. Воспоминания. Книга третья, https://coollib.com/b/125261/read
22. О. Мандельштам. Собрание сочинений в четырех томах. М.: Арт-бизнес-центр, 1999. Том четвертый, Письма. С. 97–98.

Джохадзе, Григорий /Григол/ (ჯოხაძე, გია /გრიგოლ/) — историк, литератор, переводчик. Родился в 1965 году в Тбилиси. Доктор исторических наук, профессор Государственного университета Ильи. Владеет русским и английским, автор 9 монографий, более 100 научных и художественных текстов, книг: Томас Стернз Элиот. Убийство в соборе. Перевод, вступительная статья, исследование и комментарии Гии Джохадзе. Тбилиси, 2004; Лазская поэзия. Перевод Гии Джохадзе. Тбилиси, 2007; Иосиф Бродский, Конец прекрасной эпохи. Стихи, статьи, интервью. Перевод, вступительная статья, исследование и комментарии Гии Джохадзе. Тбилиси, 2008; Австрийская лирика в 14 томах. Тбилиси, 2006–2008 (стихи Франца Верфеля, Йозефа Вайнхебера, Хуго фон Хофмансталя, Антона Вилдганса, Альмы Йоханны Кениг перевел Гия Джохадзе); Бенедикт Ледебур. Стихи. Перевод Гии Джохадзе. Тбилиси, 2011; Марджори Уордроп. Путешествие в Грузию. Замечания, перевод Гии Джохадзе и Медеи Абашидзе. Тбилиси, 2012; Вислава Шимборска. Стихи, нобелевская речь. Вступительная статья Гии Джохадзе. Тбилиси, 2014.

Ян Замбор (Словакия)

О моих переводах русской поэзии: мотивация выбора и особенности поэтики

Из русской поэзии опубликованы мои избранные переводы произведений Александра Пушкина «Дева на скале» (*Dievča na skale*, 2000), Михаила Лермонтова «Только сон» (*Iba sen*, один из двух переводчиков,1980; «Кинжал» (*Kindžal*, 1981); «Демон. Люди и страсти. Княгиня Лиговская» (*Démon. Ľudia a vášne. Kňažná Ligovská*, в коллективе переводчиков, 1984); Валерия Брюсова «Зеркало теней» (*Zrkadlo tieňov*, 1978); «Orbi et Urbi» (*Mestu a svetu*, 1983), Анны Ахматовой «Сожжённая тетрадь» (*Spálený zošit*, 1981); «Луна в зените» (*Vrcholiaca luna*, 1989; «Белая стая» (*Biely kŕdeľ*, 2002), Марины Цветаевой «Бессонница» (*Nespavosť*, 1986), Бориса Пастернака «Сестра моя — жизнь. Время без любви. Эссе. Письма» (*Sestra moja — život. Čas bez lásky. Eseje. Listy*, в коллективе переводчиков, 1991) и Геннадия Айги «Продолжение отъезда» (*Predlžovanie odchodu*, 1995); «Отмеченная зима» (*Obdarená zima*, один из переводчиков, 2008), а также объёмная антология переводов русской лирики «Книга русской поэзии» (*Kniha ruskej poézie*, 2011), которая включает произведения, написанные в период с первых десятилетий XIX века и до начала XXI века. Эти тексты выстроены в хронологическом порядке, антология ориентирована на творчество репрезентативных поэтов. В качестве переводчика я принимал участие в создании антологии «Русский модернизм» («Ruská moderna», составитель Валерий Купка, 2011), а также книг избранных произведений Велимира Хлебникова «Фонтан черепов» («Fontána čerepov», составитель Олег Пастиер, 2013) и Осипа Мандельштама «Чудесами хранимая тишь» («Zázrakmi chránená tíš», составитель также Олег Пастиер, 2017). В начале творческой деятельности я переводил также русскую прозу (Андрея Платонова, Всеволода Иванова).

Во многих изданиях переводов я фигурирую и как составитель, но даже в тех случаях, когда я не был составителем, стихотворения для перевода я всё равно выбирал сам. В подборе произведений в моём случае всегда имел значение личностный фактор. А если издательство и конкретная серия, в которой выходили переводы, позволяли, то я стремился представить автора более комплексно — дополнял переводы собственным послесловием, хронологией жизни и творчества автора, а часто и другими текстами. Уже моя первая книга «Зеркало теней» (переводы В. Брюсова), в которую была включена подборка из теоретических рассуждений автора о поэзии, была построена по этому принципу. Том Цветаевой «Бессонница», помимо переводов лирики и моего послесловия, содержит также части: «Из дневников, записных книжек, писем и эссе» (*Z denníkov, zápisníkov, listov a esejí*), «Жизнь и творчество» (*Život a tvorba*) и «Из высказываний о Марине Цветаевой» (*Z výpovedí o Marine Cvetajevovej*). Том А. Ахматовой «Луна в зените», помимо стихотворений разных периодов и в том числе произведений, связанных с эпохой сталинских и послереволюционных репрессий, представляет её прозу, фрагментарно — рефлексию её творчества, включает стихотворения других авторов, вдохновившихся личностью Ахматовой, а также содержит моё предисловие и примечания. Издание Г. Айги «Отмеченная зима» (я выступил также и составителем), включает лирику автора, эссе и мемуары, словацкие интервью с автором, воспоминания Галины Айги о последнем

периоде жизни мужа и о его похоронах, два моих собственных стихотворения, календарь жизни и творчества автора, написанную мной объёмную рефлексию творчества Айги и перечень посвященных ему словацких и чешских трудов. В издание входят переводы Мирослава Валека, мои переводы, а также переводы Валерия Купки и Иваны Купковой. Интересна с точки зрения составительской стратегии подготовленная мной антология русской лирики в словацких переводах «Книга русской поэзии». Помимо переводов стихотворений тридцати двух поэтов, издание содержит написанное мной введение, краткие биографии авторов с характеристиками их поэтики, а также примечания к стихотворениям и издательские примечания. Подобно сборникам Брюсова, Цветаевой и Ахматовой, оно содержит подобранный мной иллюстративный материал. Эта книга подытоживает и дополняет мои предыдущие переводы.

Я всегда ориентировался на истинные ценности русской поэзии, поэтому после ноября 1989 года у меня не было необходимости от чего-либо отрекаться. Лермонтова, которого я переводил в конце 70-х — начале 80-х годов, я воспринимал как поэта протеста и депрессии, вызванных подавлением восстания декабристов в 1825 году. Он выражал и мои чувства, и чувства многих других людей после введения в Чехословакию в августе 1968 года войск из стран Варшавского договора. Эта поэзия в каком-то смысле описывала и нашу травму, выражала и нашу нравственную позицию. Ахматова и Цветаева, переводы чьих произведений я опубликовал также в восьмидесятые годы, никогда не были официальными поэтессами. В издании Ахматовой 1989 года была и поэзия, реагирующая на сталинские и послереволюционные репрессии, в том числе поэма «Реквием» и цикл «Из заветной тетради» (*Z tajného zošita*).

В 70-е и 80-е годы переводы русской поэзии в контексте словацкой литературы и культуры не раз наделялись функцией замещения — через эти переводы можно было высказываться более открыто, чем в оригинальном творчестве.

С наступлением девяностых годов издавать переводы русской поэзии стало непросто. Понимание и поддержку я находил у бывших диссидентов или у новых издателей, вышедших из среды художественного андеграунда.

Мне ближе камерная линия русской поэзии, хотя и не всех поэтов, которых я переводил, это касается. Ориентация на камерность нередко оказывалась следствием сдержанности и недоверия по отношению к официально насаждаемым позициям, проявлением отрицания. Если это понимать, то становится ясной, что суть камерности обыкновенно понимают неверно. Она до сих пор остаётся недооцененной. Недооценил ее даже такой специалист, как Роман Якобсон, если иметь в виду его статью 1930 года «О поколении, растратившем своих поэтов» — ведь речь там идет и о Пастернаке, и о Мандельштаме. Когда проходит достаточно долгое время, именно эти и другие ориентированные на камерность поэты представляются более убедительными, чем те авторы, которые были участниками официального литературного процесса. Поэзия камерных авторов не ограничивалась исключительно интимной проблематикой, с ней сочеталась вневременная нравственная и духовная оптика, а потому и эпоха, обычно в её трагических проявлениях, неизменно становилась предметом их размышлений. В полной мере это относится к Ахматовой и Цветаевой.

Моя антология «Книга русской поэзии» охватывает произведения от лирики предромантика и романтика Василия Андреевича Жуковского до наших современников. Центральные фигуры раздела, посвященного поэзии XIX века, — конечно, А. С. Пушкин и М. Ю. Лермонтов. Пушкинскую лирику я как переводчик не мог обойти вниманием.

Она притягивает меня открытием ценности обычного, небудничности повседневного, какой-то домашней тональностью, простотой, которая особено восхищает, когда речь идет об отношении к человеку. Не менее ярко в антологии представлены предвосхитители будущего модернизма Фёдор Иванович Тютчев и Афанасий Афанасьевич Фет.

Уточнить словацкий переводческий образ русской поэзии XIX века, безусловно, входило в число моих сокровенных замыслов, однако основной акцент делается на поэзию XX века. Фигурируют здесь представители модернизма, прежде всего символизма, и поэты, связанные с модернизмом (Константин Бальмонт, Валерий Брюсов, Александр Блок, Иннокентий Анненский, Максимилиан Волошин), акмеисты (Анна Ахматова, Осип Мандельштам, Николай Гумилёв, Георгий Адамович), футуристы (Велимир Хлебников, Елена Гуро, в начале своего творчества к ним принадлежал и Борис Пастернак), крестьянские поэты (Николай Клюев, Сергей Есенин), поэты, не связанные с литературными группами (Михаил Кузмин, Владислав Ходасевич, Марина Цветаева, сюда же можно отнести и младшего, дебютировавшего позже Арсения Тарковского), член авангардного объединения ОБЭРИУ Николай Заболоцкий, поэты поколения, вошедшего в литературу в конце 50-х и в 60-е годы (Андрей Вознесенский и Геннадий Айги как её полюса), представители бардовской поэзии (Булат Окуджава, Владимир Высоцкий) и поэты, которые были с 70-х годов XX века активными создателями неофициальной культуры (Иван Жданов, Елена Шварц). С Айги меня (и Валерия Купку) сроднила и редкая дружба. Свою неоавангардистскую ориентацию этот поэт сочетал с духовностью. С Вознесенским я познакомился на поэтическом фестивале на острове Тенерифе.

Некоторые известные всем имена в антологии отсутствуют — в том числе и по той причине, что этих поэтов хорошо перевели другие словацкие переводчики (Любомир Фелдек, Ян Штрассер, Юрай Андричик, Ян Квапил).

Антология отражает также стремление приблизиться к современному уровню познания русской поэзии. Представлено здесь и творчество авторов, которые которые начали возвращаться к широкому читателю только в конце 80-х и в 90-е годы прошлого века. Учтены новые взгляды на русскую поэзию, как её представляют современные русские издания и литературоведческая рефлексия, поэтому в издание включены стихотворения, отражающие жестокости советского режима. Это произведения Пастернака (имею в виду его стихотворение «Русская революция» 1918 года, опубликованное только в 1989 году, и стихотворение «Нобелевская премия» 1959 года), Волошина, Мандельштама, Ахматовой, Тарковского, Окуджавы) и авторов, создававших альтернативную поэзию во второй период русского авангарда.

При выборе произведений решающим был фактор, вызывает ли стихотворение отклик, имеет ли оно такую художественную ценность, чтобы его стоило переводить, есть ли в этом стихотворении какая-то необычная оптика или особенности художественной формы, обладает ли оно характерными для русской литературы и изобразительного искусства гуманистическими, нравственными и духовными измерениями. Важной мотивацией для меня как для переводчика в некоторых случаях была необходимость осуществить новую переводческую конкретизацию, для которой были бы существенны как индивидуальное, так и поколенческое представление о переводе, а также неудовлетворительность некоторых существующих словацких переводов.

Основной мотивацией, однако, была внутренняя потребность совладать с достойными внимания стихотворениями, потребность по-своему «проговорить» стихотворение. Эту магнетическую притягательность перевода замечательно уловил и объяснил Брюсов:

«Поэтов, при переводе стихов, увлекает чисто художественная задача: воссоздать на своём языке то, что их пленило на чужом, увлекает желание — „чужое вмиг почувствовать своим“, желание — завладеть этим чужим сокровищем. Прекрасные стихи — как бы вызов поэтам других народов: показать, что и их язык способен вместить тот же творческий замысел. Поэт как бы бросает перчатку своим чужеземным сотоварищам, и они, если то борец достойный, один за другим подымают эту перчатку, и часто целые века длится международный турнир на арене мировой литературы» («Фиалки в тигеле»).

Предполагаю, что мой личный выбор, вырастающий из пристрастия к оригиналу, основан на восхищении выдающимся произведением и покорности ему, а не на выпячивании себя, и это неявно сказалось и в моих переводах. Я надеюсь, что это пристрастие передастся и читателю.

Для того, чтобы отразить в антологии многообразие поэтических форм в их дифференцированности, приходилось учитывать индивидуальную поэтику отдельных авторов. Подмогой мне стало в том числе и теоретическое ее рассмотрение.

Я не только перевожу русскую поэзию, но и пишу о проблематике её перевода, причём, помимо прочего, анализирую переводческие приёмы других переводчиков и свои собственные.

Перевод стихотворения не может быть тождественен оригиналу, суть его в том, что Юджин Найда называет динамической эквивалентностью. Особенно это актуально при переводе древней поэзии: в интересах художественного воздействия проецируется взгляд на современный общественный, культурный и прежде всего поэтический контекст принимающей среды. Перевод лермонтовской романтической поэзии требовал определённой модернизации и особого творческого подхода. Необходимо было следить за тем, чтобы стихотворения не звучали шаблонно. Высокий декламаторский стиль большинства лермонтовских произведений, создаваемый инверсией и книжной лексикой, в переводе на современный словацкий язык требовал трансформации — выбора культивированного пластического языка, который бы не воспринимался как архаический и в то же время не затрагивал нестандартные разговорные пласты. Замечу, что с инверсией современный словацкий поэтический язык, в отличие от русского поэтического языка, принципиально не работает. Это необходимо иметь в виду словацкому переводчику. В целом, однако, в случае с моими переводами можно говорить об осторожной, неявной модернизации.

Инверсию найдём и в свободном стихе Айги. В переводе я, как и мой переводческий предшественник Мирослав Валек, от этого приёма отказался.

Лермонтов — поэт, который отчетливо использовал звуковое построение стихотворения. Переводчик, который не владеет подобными способностями, не может хорошо его перевести. В поэме «Демон» заглавный герой опьяняет Тамару скорее даже звучанием своих речей, чем их смыслом. Здесь можно говорить о суггестивности и даже о гипнотичности. Индикаторами звукового построения выступают: повторы выражений, ритм, эвфония и эвфонически точная рифма, в ряде случаев многократная. Для воспроизведения этого эффекта необходимо было принимать во внимание названные особенности авторской поэтики. Для Лермонтова характерна высокая частотность грамматических рифм. В переводе необходимо было учитывать современное словацкое чувство рифмы и ограничить число грамматических рифм.

В переводе лермонтовской поэзии — как и в некоторых других переводах — я стремился сохранить ритмическое разнообразие оригинала, создаваемое прежде всего ямбическим стихом разного вида, а также хореическим, дактилическим и амфибрахическим

стихом. Последний из них в словацком контексте эксклюзивен и редок. Такие стихотворения я переводил подражанием амфибрахическому размеру, частичным использованием хореических вариаций, а в некоторых случаях, когда в словацкой версии он воспринимался как нефункциональный, — другим размером.

Если обратиться к русской классической поэзии, то ее ритмическую шкалу расширяют некоторые стихотворения Пушкина, написанные комбинацией ударных гекзаметрических и пентаметрических стихов. Я перевёл их подобным размером, поскольку другое решение означало бы потерю важных античных коннотаций.

Мои переводы — это полемика с тенденцией приглаживания, унификации или нивелизации различных ритмических образований в переводах. Я выступаю против распространенной практики редуцировать метрическую шкалу поэзии, переводить стихи, написанные анапестом, амфибрахием, дольником и другими размерами, регулярным ямбом и хореем. С амфибрахическим размером мне потребовалось совладать при переводе Пушкина, Лермонтова, Ахматовой, с анапестическим — при переводе Бальмонта, Волошина, Ахматовой, Пастернака, Окуджавы, с дольником — прежде всего при переводе Тютчева и Ахматовой. Я исхожу из принципа: если какой-либо ритм невозможно транспонировать, то нужно попробовать хотя бы его очертить. Аргументом для такого подхода выступает коннотативная иконичность ритма, или, как пишет Михаил Гаспаров, его семантический ореол. Мне помогли собственный анализ ритма стихотворения и исследования М. Гаспарова, который первую стопу русского амфибрахия и анапеста характеризует как «произвольно ударную» и говорит о дифференцированном восприятии силы ударений в этих размерах. Точное ритмическое уподобление в некоторых случаях может приводить к эффекту искусственности и статичности, поэтому я искал и другие решения. В своих переводческих саморефлексиях я стремился их теоретически описать и обосновать.

В переводах моей целью было также дифференцированно указать виды русского свободного стиха. Наряду с поэтами, которые в своём свободном стихе нередко и охотно используют ритмообразующие элементы регулярного стиха, в антологии представлен, например, Г. Айги, стих которого основан на синтаксически-интонационной сегментации, выделяющей определённые отрезки, и на оригинальной работе с пунктуацией.

Если говорить о рифме, то в моих переводах можно проследить путь русской рифмы от классичности к неоавангардной неканоничности, как её презентует Андрей Вознесенский. В некоторых переводах я испробовал возможности чередования дактилической и мужской рифмы, то есть приём, с которым словацкая поэзия не работает. Перевод — и не только в этом случае — выступает также расширителем изобразительного регистра поэзии на словацком языке.

Мной был испробован и перевод поэзии Хлебникова, написанной заумным языком. Я создал тринадцать вариантов перевода стихотворения «Заклятие смехом», из которых опубликовал один, а потом написал собственную вариацию. Оригинал был для нее отправной точкой, но я от него в значительной мере отошёл. Освобождение от необходимости как можно точнее соответствовать первоисточнику парадоксальным образом привело к созданию текста, который мне как стихотворение кажется самым удачным. Вариацию я включил в свою оригинальную поэтическую книгу «Дом, полный невидимых» (*Dom plný neviditeľných*, 2014).

Источники:

1. Гаспаров, М. Л.: *Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти*. Послесловие Ю. И. Левина. Москва: Фортуна ЭЛ, 2012.
2. Гаспаров, М. Л.: *Современный русский стих. Метрика и ритмика.* Москва: Издательство «Наука», 1974.
3. Гаспаров, М. Л.: *Русский стих начала XX века в комментариях.* Москва: Фортуна Лимитэд, 2001.
4. Nida, E. A.: *Toward a Science of Translating.* Leiden, E. J. Brill 1964.
5. Zambor, Ján: *Táto kniha ruskej poézie* [Эта книга русской поэзии]. // *Kniha ruskej poézie* [Книга русской поэзии]. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška, 2011, s. 7–12.
6. Zambor, Ján: *Preklad ako umenie* [Перевод как искуство]. Bratislava: Univerzita Komenského, 2000.
7. Zambor, Ján: *Borges básnik* [Борхес-поэт]. // Jorge Luis Borges: *Ten druhý, ten istý.* Výber zostavil, preložil (rad básní v spolupráci s Elenou Račkovou, jednu s Evou Palkovičovou), poznámky a doslov napísal J. Zambor [Хорхе Луис Борхес. Другой, тот же самый. Книгу избранного составил, перевёл (ряд стихотворений в сотрудничестве с Эленой Рачковой, одно — с Эвой Палковичовой), примечания и послесловие написал Я. Замбор]. Bratislava: Dilema, 2000, s. 9–99.
8. Zambor, Ján: *Zvukové tvarovanie básne* [Звуковое построение стихотворения]. // Fragment, XXVI, 2012, № 2, s. 133–162.

Замбор, Ян (Zambor, Ján) — словацкий поэт, переводчик поэзии и литературовед, профессор философского факультета Университета Коменского и Института мировой литературы Словацкой академии наук в Братиславе. Родился в 1947 году. Лирика Яна Замбора переведена на разные языки (избранное на русском языке: «Чем я к вам приближусь», 2017, перевела Н. Шведова). Как литературовед пишет о словацкой, русской и испанской поэзии, а также о проблематике поэтического перевода («Перевод как искусство» — «Preklad ako umenie», 2000). Переводит русскую, испанскую и испаноамериканскую поэзию. Из русской поэзии были напечатаны избранные переводы произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, В. Брюсова, А. Ахматовой, М. Цветаевой, Б. Пастернака, Г. Айги и антология переводов русской поэзии XIX — начала XXI века «Книга русской поэзии» («Kniha ruskej poézie», 2011). За поэтическую, переводческую и литературоведческую деятельность получил ряд наград и премий.

Григорий Кружков (Россия)

«Таинственный придаток»: Эмили Дикинсон и интертекстуальность

Среди значительной части читателей бытует мнение, что поэт должен быть, прежде всего, оригинален, что всякие влияния принижают его ранг и значение. Часто цитируют строки Бориса Слуцкого: «Солнечные батареи и большие поэты/ Работают прямо от солнца. А маленькие поэты и все другие батареи нуждаются в подзарядке», в том числе в подзарядке чужими стихами. Впрочем, было бы наивностью воспринимать эти слова слишком буквально. «Прямо от солнца» можно получить разве что загар или солнечный удар, а настоящий поэт всегда зависит от своих предшественников; влияния не умаляют его и не усредняют. Наоборот, без влияний не может быть и оригинальности.

Случай Эмили Дикинсон служит хорошим примером. «Затворница из Амхерста», как ее часто называют, всю жизнь прожила вдали от литературных центров, без общения с собратьями-поэтами. Ее поэзия будто бы «самозародилась» в полном одиночестве и общении с природой. Но на самом деле это не так. У Эмили был свой круг сочувствующих друзей, которым она постоянно слала свои стихи (и получала отклик!), а главное, у нее были любимые книги. В письмах Дикинсон цитируются или упоминаются имена более ста писателей и поэтов. Некоторые были ей особенно дороги.

«Из поэтов, — пишет она критику Хиггинсону в одном из первых писем, — у меня есть Китс, а еще мистер и миссис Браунинг». О Китсе речь впереди, но и имена супругов Браунинг здесь не случайны. Если подумать, можно догадаться, что именно Эмили взяла у каждого из них. Из «Португальских сонетов» Элизабет Баррет Браунинг, посвященных мужу, — тон ее обращения к возлюбленному, исполненный бесконечной благодарности; Роберт Браунинг действительно спас Элизабет от смерти, увез с собой в Италию и подарил пятнадцать счастливых творческих лет. Мне кажется, именно «Португальские сонеты» послужили камертоном любовной лирики Эмили Дикинсон: с той же благодарностью она пишет о своей первой любви Джоне Ньюмене, который когда-то пробудил и окрылил ее поэтический дар:

Тот День, когда Ты похвалил меня,
Сказав — ты сильная — а можешь стать
Могучей — стоит только захотеть —
Тот День останется сиять —

Любимый мой — среди грядущих лет —
И прошлых лет — среди унылых груд
Моих счастливых и ничтожных дней —
Как самый драгоценный Изумруд —

(659)

Сравните:

Так чем я отплатить тебе могу —
Затворница печали? Чем любовней
Слова мои, тем глуше и бескровней.
Слезами, что я в сердце берегу —

Иль вздохами? Их на любом торгу
Возы, и вороха — в любой часовне.
Возлюбленный! Ты видишь, мы — не ровни,
Как нищенка, я пред тобой в долгу.

(*Португальские сонеты*, IX)

А что Дикинсон могла взять у Роберта Браунинга? Полагаю, именно то, что он внес нового в английскую поэзию XIX века: его обрывистый, с пропусками грамматических связей язык, имитирующий живую разговорную речь. Разница в том, что Браунинг применял эту «растрепанную» поэтическую дикцию для своих длинных драматических монологов (его «фирменный» жанр), а Эмили — для коротких стихотворений философского или лирического содержания.

Что до Джона Китса, то в комнате поэтессы даже висел его портрет. Одно из самых знаменитых стихотворений Дикинсон, «Я умерла за красоту», имеет, как мне кажется, отчетливо китсовское происхождение.

Я умерла за Красоту —
Но только в Гроб легла,
Когда Сосед меня спросил —
За что я умерла —

«За Красоту», — сказала я,
Осваиваясь с Тьмой —
«А я — за Правду, — он сказал, —
Мы — заодно с тобой» —

Так под Землей, как Брат с Сестрой,
Шептались я и он —
Покуда Мох не тронул губ —
И не укрыл имен —

(449)

Для понимания этого стихотворения нужно иметь в виду «Оду Греческой Вазе» Джона Китса с её знаменитой формулой: «Красота есть правда, а правда — красота». В стихотворении мы слышим голос того, кто умер за Красоту (то есть поэта или художника), и другого, который умер за Правду (то есть героя), ведущих разговор за могильной чертой, разговор братьев и соратников. Так Дикинсон уравнивает в ранге героя и поэта, значение

их земного призвания и высокого подвига. Это, с одной стороны, прямая отсылка к тождеству Китса: «beauty is truth, truth beauty», а с другой стороны — дополнение к формуле ее любимого поэта. Переводчик, конечно, должен держать это в голове.

Другой пример, не отмеченный критиками, но, на мой взгляд, очевидный, тоже из Китса. Это «Смерть, отопри Врата».

Let down the bars, O **Death**!
The tired flocks come in
Whose bleating ceases to repeat,
Whose wandering is done.

Thine is the stillest **night**,
Thine the securest fold;
Too near thou art for seeking thee,
Too **tender** to be told.

Восемь строк, описывающих вроде как возвращение овец в родной загон. Их встречает нежная ночь-смерть. Эти слова в последней строфе, tender и night (ночь не просто нежная, а «несказанно нежная» — too tender to be told) немедленно будят в памяти хрестоматийно известное: «Tender is the night» — роман Скотта Фицджеральда и строку Китса из «Оды Соловью». Если перечитать эту оду, в ней сразу найдутся строки, послужившие Дикинсон камертоном к ее концовке:

Вот здесь, впотьмах, о **смерти** я мечтал,
С ней, безмятежной, я хотел уснуть,
И звал, и **нежные** слова шептал,
Ночным ознобом наполняя грудь.

Естественно, возникает идея: чтобы сохранить эту связь по-русски, ввести в перевод, помимо слов «ночь», «смерть» и «нежный», еще и четвертое слово «озноб», присутствующее в русской версии «Оды к Соловью»: «Твоя Овчарня — ночь, / Озноб и тишина…» Тогда целиком стихотворение будет читаться так:

Смерть, отопри Врата —
Впусти своих овец!
Скитаньям положи предел,
Усталости — конец.

Твоя Овчарня — Ночь,
Озноб и Тишина —
Невыносимо Ты близка —
Немыслимо нежна.

(1065)

Особая тема: Дикинсон и Шекспир. Когда-то Борис Пастернак, читая Китса и Суинберна, ощутил в них какое-то неясное ему общее основание. Вот как он сам пишет об этом во внутренней рецензии 1943 года (называя себя для важности во множественном числе): «Мера нашего восхищенья не покрывалась их собственною притягательностью. За их действием нам мерещился тот же тайный и повторяющийся придаток. Долго мы относили это явление к обаянию самой английской речи и преимуществам, которые она открывает для английской лирической формы. Мы ошибались. Таинственный придаток, сообщающий дополнительное очарование каждой английской строчке, есть незримое присутствие Шекспира и его влияния в целом множестве наиболее действенных и типических английских приемов и оборотов».

По моим наблюдениям, ни у одного англоязычного поэта это не проявляется так выпукло, как у Эмили Дикинсон. «Учеба» у Шекспира была решающим фактором ее поэтического роста. Подтверждение этому мы находим в многочисленных цитатах из ее писем, начиная со знаменитого восклицания: «Зачем нужны другие книги, когда есть Шекспир?» и кончая многозначительной фразой: *«Тот обрел свое будущее, кто нашел Шекспира»* (письмо Франклину Санборну 1873 года). В стихах Дикинсон постоянно проявляются шекспировская афористичность, парадоксальность, театральность. Ее артистизм и природный темперамент требуют выхода, и она разыгрывает перед нами почти комедийные сценки, в которых играет роль, например, Виолы:

Одну улыбку вашу, сэр,
Хотела б я купить —
Пусть маленькую — ту, что вскользь —
Любую — так и быть —

Вот я к прилавку подошла —
В руках перчатки мну —
Мне бы улыбку — добрый сэр —
Продайте мне одну —

Есть в перстне у меня Алмаз —
Бесценный навсегда —
Рубин кровавый — и Топаз —
Горящий, как звезда —

Сверхвыгодная сделка, сэр!
Скажите только — *Да!*

(*223*)

А здесь можно услышать голос Катарины из «Укрощения строптивой» или Беатриче из «Много шума»:

Столь низко пал в моих Глазах —
Я видела — как он —

Вдруг раскололся на Куски —
Издав печальный Звон —

Но не Судьбу бранила я —
А лишь себя одну —
Что вознесла — такой предмет —
В такую Вышину!

(747)

Или вот это: «Я — никто. И ты — никто?/ Значит — двое нас./ Тише — чтобы не нашли —/ Спрячемся от глаз!/ Что за скука — кем-то быть!/ Что за пошлый труд —/ Громким кваканьем смешить/ Лягушачий Пруд! (288)».

Но в нежности и страстности ее любовной лирики тех же лет отзываются трагические героини Шекспира Джульетта и Корделия. В более поздних стихах она сдерживает жестикуляцию стиха. Балаганному театру мира она противопоставляет *сокровенный театр* сердца.

Драмы высшее Мерило —
Ежедневный Быт —
Средь обыденных Трагедий —
Тех, что День сулит —

Сгинуть — как Актер на Сцене —
Доблестней всего —
Если пустота — в Партере —
В Ложах — никого —

Гамлет бы и без Шекспира
Доиграл Сюжет —
О Ромео и Джульетте —
Мемуаров нет —

Человеческое Сердце —
И его Стезя —
Вот единственный Театр —
Что закрыть нельзя —

(741)

Говоря и влиянии Шекспира, мы говорим не о каких-то конкретных параллелях, которые могут быть и случайными, а о сходстве самих «орудийных средств» (термин Мандельштама), то есть поэтических приемов, с помощью которых Эмили Дикинсон воздействует на читателя. Это, прежде всего, сквозная метафоричность, персонификация, олицетворение и антитеза. Макбет говорит: «**В моем мозгу гнездятся скорпионы**!» (метафора); «…В такую ночь, когда лишь **Колдовство** / Приносит жертвы мертвенной Гекате

/ И древнее **Убийство**, пробудясь / От воя волчьего, крадется тихо…» (персонификация); и дальше, в том же монологе: «**О Земля**, / Надежно укрепленная твёрдыня! / **Смягчи мои шаги**, чтоб в тишине / Их звук предательский меня не выдал…» (олицетворение).

Наконец, *антитеза*, то есть противопоставление, — часто дающееся у Шекспира в одной строке. У Дикинсон это тоже любимый прием, пружина сюжета. Посмотрим, например, на только что процитированное стихотворение: Драма — Быт, Сцена — Партер, Гамлет — без Шекспира, Сердце — Театр, и т. п.

Что касается *персонификации* и *олицетворения*, то они играют совершенно выдающуюся роль в стихах Дикинсон. В сущности, ее знаменитые заглавные буквы объясняются тем, что любой предмет у нее — Ветер, Снег, Солнце, Кораблик — уже олицетворен или готов к этому, а всякая абстрактность — Смерть, Время, Бессмертие — персонифицирована и просится в список действующих лиц.

К любимым приемам Дикинсон можно отнести и *гиперболу*. Например, в том стихотворении, где душа поэтессы избирает своего собеседника и запирает дверь перед всеми остальными, ей сразу представляются Императоры (во множественном числе), униженно умоляющие их впустить:

Пусть Колесницы — перед Окнами —
Томят Коней —
Пусть на колени — Императоры —
Встают пред ней!

(*303*)

Разве это преувеличение не того же типа, что похвальба Гамлета над гробом Офелии: «Я любил ее, как двадцать тысяч братьев»?

Эти риторические приемы, и еще — сжатость фразы, соседство абстрактного с конкретным, бытовым, нетривиальная лексика — общее у Эмили Дикинсон с Шекспиром, хотя, казалось бы, цели у них совсем разные.

Тут стоит напомнить, что стиль Шекспира во многом обусловлен театральной практикой его времени. Тогда зрители ходили «слушать пьесу», а не «смотреть». Сила, звучность и экспрессивность речи определяли действие и впечатление публики. А публика была смешанная, но не такая уж неподготовленная, как нам кажется. Англичане того времени регулярно слушали проповеди, читали торжественные прокламации властей. Риторику, то есть искусство говорить убедительно, изучали в начальной школе. Умение читать и писать стихи было частью образования джентльмена, но оно распространялось и на более низкие слои общества. Язык еще не застыл окончательно, поэты и драматурги постоянно экспериментировали с ним.

Публике Шекспира нравилось, что сценическая речь, доставляя физическое удовольствие своей звучностью и складностью, в то же время не «текла сама в рот», а требовала встречного усилия для понимания. Такова и речь Эмили Дикинсон. Она рассчитывает на интеллектуальное удовольствие читателя — удовольствие от понимания. Она делает драматические остановки внутри строки, готовит новую фразу — и, наконец, поражает внезапным поворотом, неожиданным образом или словом. Она разыгрывает свое стихотворение как миниспьесу. Вот пример.

Два раза я теряла все —
Вот так же, как теперь,
Два раза — нищей и босой —
Стучала в Божью дверь.

И дважды — с Неба — мой урон
Был возмещен сполна.
Грабитель мой! — Банкир — Отец! —
Я вновь разорена.

(49)

Ясно, что восклицание «Отец!» должно произноситься совсем с другой интонацией, чем «Грабитель“ и Банкир». Тут автор одновременно и режиссер, и актер.

Мне кажется, что можно говорить и о влиянии на Дикинсон некоторых поэтов XVII века, принадлежащих метафизической школе Джона Донна. Самого Донна, она, по-видимому, не читала; это неудивительно, так как в XIX его настолько забыли, что он совершенно выпал из популярных антологий поэзии. Но в них оставались его подражатели и последователи, от Герберта до Уоллера. Такие признаки метафизической школы, как характерная тематика (смерть, Бог и т. п.), обилие абстрактной лексики, причудливые сравнения, взятые из науки и философии, нетрудно обнаружить и в поэзии Дикинсон.

Достаточно сказать, что в ее стихах критики насчитали более 200 (двухсот!) научных терминов из самых разнообразных областей знания: философии, юриспруденции, биологии, геометрии, астрономии, математики и так далее. Например:

Любовь — древнее Жизни —
И старше Смерти — В ней
Первопричина Мира
И Экспонента Дней —

(917)

Поэты часто врут, когда касаются естественных наук, но Эмили Дикинсон здесь совершенно точна. Напомним, что такое экспонента. Это функция вида e^{ax}; что можно иначе записать как $2^{a \cdot 1 \ g2 \cdot x}$, то есть это — функция, растущая *в геометрической прогрессии* и удваивающаяся через каждые *n* дней, где: $n = 1/a \cdot log2$. Но ведь жизнь и есть самовоспроизводящаяся форма материи, умножение (размножение) которой определяется геометрической прогрессией, а любовь — инструмент этого процесса. Так что Эмили смотрит в самую суть. Хотя ей тоже можно переадресовать упреки Джона Драйдена (который ввел сам этот термин — «метафизическая поэзия»): поэт «засоряет головки дам сложными философскими умозрениями, когда ему следует обратиться к их сердцам, чтобы увлечь их нежностями любви» (статья 1692 г.).

Как мы уже заметили, Дикинсон не была знакома с поэзией Джона Донна, но она вспоминает в письме прощальные стихи Эдмунда Уоллера (1606–1687): «Лачуга Души, обветшав, сквозь щели, проделанные временем, пропускает иной, новый свет». Образ совершенно дикинсонский.

В другой раз она цитирует знаменитое стихотворение позднего метафизика Генри Воэна (1622–1695) «Они ушли туда, где вечный свет», в котором поэт мучительно вглядывается в Небеса, чтобы увидеть там своих ушедших друзей:

О, сделай так, чтоб даль была видна,
Сними туман с очей раба —
Иль вознеси туда, где не нужна
Подзорная труба.

Сравните с этими строками Дикинсон:

Время кончится — узнаю
В Небесах — за Партой классной —
Почему страдают Люди —
Ежедневно — ежечасно…

(*193*)

Или с таким скептическим четверостишием:

Понятье «Вера» — в ясный День —
Чудесная Находка —
Но тем нужнее Микроскоп,
Чем пасмурней Погодка!

(185)

Мы вновь убеждаемся, что поэт, в каком бы захолустье времени и пространства он ни жил, никогда не одинок. Он вступает в диалог с другими поэтами — нередко поверх голов своих современников обращаясь к далеким предшественникам, с которыми ощущает родство. Как заболевший кот, он инстинктивно находит среди многих трав именно ту целебную травку, которая ему нужна. Так Эмили Дикинсон нашла Шекспира и поэтов-метафизиков, которые укрепили ее и помогли построить свою, совершенно оригинальную поэтическую систему.

Тем не менее, переводчику полезно уяснить слагаемые этой системы и использовать в работе свое знание.

Кружков, Григорий Михайлович — поэт, переводчик, автор детских книг. Родился в 1945 году в Москве. По первой профессии физик-теоретик. В 2000 году защитил диссертацию в Колумбийском университете (Нью-Йорк) о Йейтсе и русском Серебряном веке, PhD по русской литературе. С 2001 года преподает в РГГУ, профессор Института филологии и истории. Почетный доктор литературы университета Тринити-Колледж. Переводил стихи и поэмы Ронсара, Уайета, Донна, Рэли, Марвелла, Вордсворта, Китса, Теннисона, Дикинсон, Рембо, Киплинга, Йейтса, Фроста, Джойса и других поэтов, пьесы Шекспира («Буря», «Король Лир» и «Пустые хлопоты любви»). «Избранные переводы» в двух томах вышли в 2009 году. Литературные статьи и эссе собраны в книгах «Ностальгия обелисков» (2001), «У. Б. Йейтс. Исследования и переводы» (2008), «Луна и дискобол: О поэзии и поэтическом переводе» (2012) и «Очерки по истории английской поэзии» в двух томах. (2016). Отмечен рядом литературных наград, в том числе Государственной премией РФ по литературе (2003). Живет в Москве.

Мири Литвак (Израиль)

Опыт перевода антисоветской поэзии — Александр Галич

В течение долгого времени я собиралась заняться переводами поэзии Александра Галича. Ведь это целая эпоха, почти не знакомая не только нерусскоязычному читателю, но также новому поколению россиян. Мне казалось, что если читатель прочтёт стихи Галича, он поймёт весь трагизм этого времени. Творчество Галича вбирает в себя советский быт, идеологию и тип мышления, устройство мышления человека в тоталитарном обществе, которое так чуждо и непонятно свободному человеку.

Специфика советского быта

Сначала меня останавливали чисто бытовые детали: коммунальная квартира, партийное собрание, дефицит, недоедание, алкоголь. Такая простая фраза как «Я коньячку принял полкило…» уже сбивала меня с толку. Для моего читателя неприемлема алкогольная мерка русской жизни, и виртуозные описания состояния опьянения во всех его стадиях ему непонятны. В стране, где многолюдное шумное празднество может состояться без капли алкоголя, фраза про «полкило коньяка» будет неизбежно расценена как ошибка переводчика. Позже я поняла, что с такими трудностями можно столкнуться при работе с текстами на любых языках, и от времени создания оригинала это тоже не слишком зависит. А значит, можно найти решения.

Мой читатель и его язык

Иврит — язык древний. В течение тысячелетий он вообще не употреблялся в разговорной речи и в светской жизни. Грубо говоря, до появления сионистского движения иврит служил исключительно языком литургическим. Иврит — это язык, который был возрождён, и возрождён искусственно, усилиями тех, кто заставил себя и своих детей отказаться от родного языка и таким образом превратил иврит в язык полноценного домашнего и публичного общения. На иврите сегодня существует и литература, и переводы, и наука, и бюрократия. Это официальный язык государства Израиль.

Несколько героев в одной строфе

Светская поэтическая традиция в иврите — относительно новая. Переводя поэзию Серебряного века, я сталкивалась с отсутствием в языке многих реалий, в особенности связанных с описанием природы (например, в поэзии Пастернака). В поэзии же Галича множество действующих лиц, представителей различных советских сословий, образы которых создаются за счет специфической лексики, построения фразы, её искажения, воспроизведения различных манер произношения. Приведу примеры: «…но фигурально *кажному*/ залезла ты в карман», или «Первача я взял ноль-восемь, взял халвы», или «…пройдемте-ка, гражданин»… Одной строчкой, окончанием или даже междометием автор даёт нам понять, идёт ли речь о «парне своём в доску», о партийной крысе или кагэбешнике на службе.

Подбор соответствующей лексики в переводе почти невозможен. Возможности очень небольшие. Ведь в молодом языке не только всего этого не существует, но и читателю будет трудно это себе вообразить.

Побочные фабулы

Поэзия Галича драматична. Она напоминает ахматовскую, в том смысле, что у стихов всегда есть фабула, действие, действующие лица. Это целый роман с описаниями и деталями, заключённый в несколько строф стиха. Иногда одно стихотворение содержит даже несколько побочных фабул. Например, в стихотворении «Памяти Пастернака» можно насчитать по крайней мере пять. Они обозначены только одной или двумя репликами. «И кто-то, спьяну, вопрошал: \ — За что? Кого там?» Этого достаточно, чтобы русскоязычный читатель понял, что речь идёт о собрании. Он знает, что это за собрание, для чего оно происходит и что там делается, тогда как иноязычному, иностранному читателю потребуется немало разъяснений.

Двойное дно

Как донести до читателя, не превращаясь в историка и идеолога, разрыв между частным и официальным в жизни советских граждан? Клим Петрович Коломийцев, Егор Петрович Мальцев, официальный антисемитизм в «Рассказе, который я услышал в привокзальном шалмане»… Как объяснить, что Советы занимались фальсификацией истории («Речи предполагаемого съезда стран социалистического лагеря» или «мы захоронены где-то под Нарвой»), замалчивали Катастрофу, отрицали существование Большого террора. Ведь всё это моему читателю неизвестно, а надо передать так, чтобы он не только понял, но смог «примерить на себя».

Кроме того, при переводе поэзии Галича возникает необходимость довести до читателя абстрактные концепции, оценку исторических событий, философские воззрения. Ведь некоторые его произведения являются настоящими трактатами.

Но самое сложное — это не воспроизвести прямое значение, иронию и юмор, а дать почувствовать существование «двойного дна». Ведь в искусстве — а в антисоветской поэзии особенно — каждая строчка, каждая метафора содержат целый пласт истории и полемики отношений человека с властью. Лишь маленький намёк, — а именно его надо не упустить, донести до читателя. Наверное, поэтому современный израильский литературный журнал, которому были предложены переводы поэзии Галича для публикации, ответил: «Израильскому читателю это будет непонятно»…

Но позвольте закончить на слегка ура-идеалистической ноте: по-настоящему замечательная поэзия должна быть способна пересекать границы стран и языков. Я надеюсь способствовать этому в случае с поэзией Александра Галича.

Для того, чтобы аудитория могла сопоставить оригинал и перевод, почувствовать ритм и звучание стиха на другом языке, в заключение доклада было прочитано стихотворение «Облака» на двух языках.

Литвак, Мири (מירי ליטווק) — израильская писательница и переводчик. Лауреат государственной премии Премьер-министра Израиля по литературе (2006). Родилась в Перми, на Урале. Пишет на иврите. Репатриировалась в Израиль подростком. После службы в Израильской армии училась на театральном факультете Тель Авивского университета, после этого во Франции. Магистр театроведения, Сорбонна, Париж. После возвращения в Израиль занималась журналистикой и преподаванием. Переводит с русского, английского и французского. В числе переводов «Царь Федор Иоаныч» А. Толстого, «Леший» Чехова, «Мы» Замятина, «Сталин» Д. Волкогонова, поэзия М. Цветаевой, Б. Пастернака, А. Ахматовой, А. Блока, а также письма Владимира Жаботинского и Хаима Вейцмана. Книги прозы: сборник рассказов «Русские спят без всего» (1999), романы «А за спиною — солнце» (2001), «Когда стемнеет» (2006), «Любовь Онегина к бабушке Кларе (2016).

Гириш Мунджал (Индия)

Проблемы перевода невербальных компонентов в художественных текстах

В процессе коммуникации вместе с передачей информации осуществляются и другие функции: эмоционально-аффективные (т. е. обмен чувствами, эмоциями), фактические (установление контактов) и пр. Согласно мнению М. С. Андрианова [1], одно из существенных обоснований классификации коммуникации — это разделение по средствам:

речевые (письменная и устная речь);

невербальные (паралингвистика — жест, мимика и др.);

вещественно-знаковая коммуникация (продукты производства, изобразительного искусства, артефакты).

Еще в древности человеческое общение начиналось с невербальных знаков, и их роль в нашем общении по-прежнему очень важна.

По словам Н. И. Формановской, «Вероятно, человеческое общение начиналось с невербальных — жестовых, мимических, звучащих — знаков, бытовых и „профессиональных“ движений-указателей (например, охотника): соблюдать тишину, стоять на месте, двигаться вперед и т. п. (что сохранилось и до наших дней). Наблюдая сообщества высших животных, иерархическое устройство стаи, исследователи отмечают жесты и звуки, устанавливающие в „общении“ место каждого и порядок его поведения».[2]

И речевые, и невербальные средства коммуникации одинаково важны для процесса человеческого общения. При этом успешность общения зависит от сочетания словесной (вербальной) и невербальной коммуникации, т. е. важно не только то, что сообщается, но и то, какие средства при этом используются.

Человеческое общение

Прямой диалог (вербальные и невербальные компоненты)	**Письменное творчество** (словесные компоненты и описание невербальных средств, а также соматизмы)

Под устной речью понимается прямой диалог, основной частью которого являются невербальные компоненты. Психологи и культурологи считают, что в ситуации прямого диалога более 80% информации передается через визуальный канал, т. е. посредством «считывания» особенностей телесно-жестового поведения.[3]

Устное контактное непосредственное общение немыслимо без невербальных компонентов, которые важны для понимания отношений участников к обсуждаемому. Поскольку коммуниканты видят и слышат друг друга, постольку одни невербальные знаки рассчитаны на зрение: **жест, мимика, поза**, а другие на слух: **интонация, тембр, темп** и др., т. е. значимые фонации.[4] С. 94.

Поскольку человеческое общение проявляется не только в виде прямого диалога, но и в словесном письменном творчестве, невербальные средства коммуникации занимают значительное место.

Литература, как всем известно, — изобразительный вид искусства, материальным носителем образности в котором выступает слово, даже когда изображено действие, движение, жест, взгляд, поза и тому подобные явления, словом не являющиеся, но в тексте произведения бытующие, речью оформленные и одновременно неизреченные.[5] Именно это словесное описание невербальных знаков порождает так называемые соматизмы — соматические речения и фразеологизмы, как например, «задирать нос» (быть надменным), «повесить нос» (приуныть), «натянуть нос» (объегорить), «голова идет кругом» (от обилия дел неспособен соображать), встать не с той ноги (в плохом настроении) и др.

Существуют различные классификации жестов, но здесь целесообразно остановиться на разделении их на коммуникативные (обладающие скрытым смыслом) и некоммуникативные (обладающие открытым смыслом и имеющие лишь физиологическое и ритмическое значение).

Пример значимости жеста и мимики мы находим в романе «Война и мир»; Л. Н. Толстой пишет: «Наташа же не упускает не только не одного слова Пьера, но и колебания голоса, взгляда, даже ***вздрагивания мускула лица***». Это доказывает, что жесты передают социальную информацию о говорящем и его адресате, социально-территориальную информацию и социально-личностные взаимоотношения партнеров.

По мнению Ж. Н. Куцей, «Поведение литературного героя всегда семиотизировано. Средства семиотизации могут быть разными, но среди них неизменно значительное место занимают невербальные способы выражения эмоционального состояния персонажа».[6]

Даже молчание — коммуникативно значимо. С молчанием связаны жестово-мимические знаки: остолбенел, оторопел, раскрыл (разинул) рот. Здесь хотелось бы привести пример из произведения В. Шукшина: «- У меня же бывает то и дело: вызываешь его, подлеца, в кабинет: „*Ну, что будем делать?*“ ***Молчит***. „*Что будем делать-то?!*“ ***Молчит, жмет плечами***. „*Будем продолжать в таком же духе?*“ *Гробовое молчание*».[7] Следовательно, проявление значимой фонации, т. е. интонационные и тембровые модуляции; степень громкости и скорости речи; паузы, молчание, придыхания — все это выражает коммуникативно значимые мысли.

Пример того, сколь многое может быть выразить даже один лишь взгляд персонажа, мы находим в романе «Война и мир» у Толстого: «*Даву поднял глаза и пристально посмотрел на Пьера. Несколько секунд они смотрели друг на друга, и* ***этот взгляд*** *спас Пьера.* ***В этом взгляде помимо всех условий войны и суда, между этими двумя людьми установились человеческие отношения***». (Т. XII: 39).

Переводчик художественной литературы постоянно сталкивается с двумя основными задачами — во-первых, правильно воспринять оригинал и, во-вторых, адекватно вос-

произвести его в иноязычной и инокультурной среде. Элементы же повседневного поведения полностью автоматизированы, стереотипны, носители культуры их не замечают, но в переводе на иностранные языки они требуют внимательного изучения, особенно когда речь идет о невербальных средствах общения. Они обусловлены национально-культурной спецификой: жесты, зоны общения, сигналы участия и позы при общении имеют характеристику — общенациональную, социальную, групповую и индивидуально-личностную.

При художественном переводе для успешной межкультурной коммуникации к передаче невербальных знаков в тексте следует относиться с особой внимательностью.

Например, если жест-знак «**вытянутая вперед рука с поднятым вверх большим пальцем**» у русских означает *восхищение, похвалу, а также сообщение, что все в порядке*, то в Северной Индии он означает «*дразнить*», а на юге Индии — «*сколько стоит?*» *или* «*что случилось*?».

Особенно трудно придется переводчику, когда в русском тексте он столкнется с жестом «**сплюнуть через левое плечо**» (чтобы не сглазить). Этот жест точно не будет восприниматься в индийской среде и потребует замены на соответствующий индийский жест, а вариантов такого жеста в Индии несколько. В Индии, чтобы не сглазить, ставят черную точку за левое ухо или же на левую боковую сторону лба. Существуют также соответствующие жесты и соматические фразеологизмы на хинди «*назар утаарнаа*» (дословно — снести дурной глаз) или «*балааен ленаа*» (дословно — взять на себя проблемы другого; жест — стоя напротив человека, которого нужно спасти от дурного глаза, выставляют перед собой ладони и, шевеля пальцами, «зовут дурной глаз к себе — этим захватывают его в кулаки», а затем трогают кулаками боковые стороны лба. Чаще всего этот жест используют мамы и бабушки, чтобы сохранить своих детей и внуков от дурного глаза — и при этом они готовы взять его на себя!

Исходя из того факта, что речевые и неречевые средства коммуникации воспринимаются и переводятся одним и тем же участком человеческого мозга [8], мы считаем, что проблема удачной межкультурной коммуникации и адекватного перевода невербальных компонентов в художественных текстах вполне решаема. Нужно исходить из принципа «**Говорить-то говорит, да ты посмотри на его/ее лицо!**».

Источники:

1. Андрианов М. С., Невербальная коммуникация: психология и право. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2016.
2. Формановская Н. И. Речевой этикет в русском общении. Теория и практика — М.: ВК, 2009. С. 94.
3. Крейдлин Г. Е. Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык. М.: НЛО, 2004. С. 365.
4. Формановская Н. И. Речевой этикет в русском общении. Теория и практика — М.: ВК, 2009. С. 94.
5. Масленникова О. Н. Жест как семиотическая проблема. Вестник гуманитарного факультета ИГХТУ. Выпуск 2, 2007. С. 136–143.

6. Куцая Ж. Н. (Волгоград). «Витальные» жесты толстовских героев (по роману «Война и мир»). Актуальные проблемы литературоведения, Известия ВГПУ, 2009, С. 158.
7. Формановская Н. И. Речевой этикет в русском общении. Теория и практика — М.: ВК, 2009. С. 98.
Подробнее на сайте www.nidcd.nih.gov (Words, Gestures Are Translated by Same Brain Regions, Findings may further our Understanding of How Language Evolved, November, 2009 — National Institute of Deafness and other Communication Disorders (NIDCD), US).

Мунджал, Гириш (मुन्जाल, गिरीश) — филолог, переводчик. Родился в Дели в 1968 году. Кандидат филологических наук. Стажировался в Педагогическом институте (Ставрополь), МГУ и ГИРЯП. В 1993–2012 гг. работал преподавателем русского языка в Университете им. Джавахарлала Неру, Нью-Дели. С 1996 г. по настоящее время также работает преподавателем на кафедре славянских языков Делийского университета. В 2008–2012 работал директором Института русского языка при Российском центре науки и культуры, Посольство Российской Федерации в Индии, Нью-Дели. Лауреат почетной медали Государственного института русского языка им. А. С. Пушкина и Международной ассоциации преподавателей русского языка и литературы (МАПРЯЛ) за успехи в преподавании русского языка, активное участие в создании учебных материалов по русскому языку (2002), Пушкинской медали (2009). В 2007 участвовал в Международном форуме переводчиков русской литературы в МГЛУ, Москва. Педагогический стаж 21 год. Является автором семи пособий по русскому языку и литературе. Живет в Дели.

Рафик Новрузов (Азербайджан)

Философия текста и ее перевод

(на материале перевода стихотворения Хафиза на русский язык)

Суфийская поэзия занимает особое место в средневековой восточной поэзии. Она с самого начала привлекала внимание западноевропейских и русских поэтов и исследователей. Среди поэтов-суфиев, получивших признание инонациональных читателей, первое место занимает Хафиз. Благодаря своей любовной лирике персидский поэт стал известен как «поэт любви».

Поэзия Хафиза переведена на многие языки мира и изучалась зарубежными исследователями. Существуют разные подходы как к его переводам на другие языки, так и к изучению этих переводных текстов. Учитывая проблемы перевода текстов Хафиза, мы в настоящей работе на примере перевода одного его стихотворения на русский язык постараемся их проанализировать. Дело в том, что рассмотрение трудностей, с которыми сталкиваются переводчики, приводит нас к убеждению, что они одинаковы вне зависимости от языка перевода. Поэтому исследование поможет определить пути адекватной передачи характерных особенностей суфийской поэзии на других языках.

Прежде чем перейти непосредственно к анализу текста, припомним несколько известных фактов о рецепции Хафиза в русской и западноевропейской литературе.

В русской литературе XX века Хафиз стал символическим образом всей восточной поэзии. В судьбоносные периоды русской истории он почитался как певец «чистой красоты». В честь него такие поэты как К. Сомов, Л. Бакст, Вяч. Иванов, М. Кузмин, Н. Нувель, А. Зиновьева-Аннибал и другие создали общество «Северный Хафиз» или «Хафизаты». И в последующие периоды персидский поэт оставался кумиром русских поэтов. И, естественно, что они не только переводили Хафиза на свой родной язык, но и создавали стихи, стилизованные под него. Интерес русских поэтов к поэзии Хафиза повлек за собой и увлечение содержательной и формальной стороной классического жанра восточной поэзии — газели. Особое место в этом направлении принадлежит Афанасию Фету и Михаилу Кузмину; последний, в отличие от предшественника, в своих стихотворениях пытался сохранить ритмику и синтаксический строй газели.

В западноевропейской литературе первенство в популяризации творчества персидского поэта принадлежит Гете. Знакомство Гете с поэзией Хафиза началось с переводной книги, подаренной ему издателем Й. Ф. Котта (середина мая 1814 года). Это было полное собрание произведений Хафиза в переводе Й. Хаммера. Но по своей натуре Гете не мог не стремиться к подлинному познанию предмета, и он обратился к изучению других материалов известного востоковеда Й. Хаммера («Сокровищницы Востока» (1815 г.) и «История изящных риторических искусств Персии») и двухтомника «Достопамятности Азии» Ф. фон Дица. Хотя и в молодости поэт очень внимательно следил за литературными новинками на иностранных языках, но самым плодотворным в освоении иранской поэзии оказался для него последующий период. Именно в 1814 году, как пишут исследователи, завершается так называемый хафизовский этап в создании «Западно-восточного дивана». Но не завершается, а по сути дела начинается в это время знакомство Гете с другими шестью звездами восточной поэзии. Вот что пишет Гете в приложении «Статьи и примечания

к лучшему уразумению „Западно-восточного дивана“»: «…человеку по-настоящему умному, рассудительному не оставалось ничего, кроме как из всех сил стараться пробиться к подлинному, неиспорченному, добротному тексту Корана. Вот почему оказывается, что в истории Ислама толкование, применение, употребление стояли на поразительной высоте» [1, с. 187]. Значит, используя термин поэта, «первофеноменом» «Дивана» все-таки был Хафиз — Шамседаин Мохаммед, выдающийся персидский поэт XIV века, получивший полное богословское образование и прославившийся как «хафиз» (человек, знающий Коран наизусть). Кстати, немецкий поэт, как и подобает гению-провидцу, понял, какой святой источник подпитывал поэзию великих восточных поэтов, принадлежавших не только иранской, но мировой литературе и составивших ее сокровищницу.

Не вызывает сомнения, что фундаментальные знания о восточных поэтах, в том числе и о мистической суфийской поэзии, он почерпнул из вышеуказанных работ немецких востоковедов. И не случаен подбор семи поэтов — по всей вероятности, также продиктованный «Историей изящных риторических искусств Персии» Й. Хаммера. Дело в том, что все эти восточные поэты — Фирдоуси, Энвери, Низами, Джэдалэдцин Руми, Саади, Хафиз, Джами, кроме Фирдоуси и Энвери, — относятся к мистической суфийской литературе. Хотя, кроме Хафиза, немецкий поэт напрямую не называет никого из них суфиями, он подчеркивает мистический характер их поэзии, что по сути и является подтверждением ее принадлежности к суфизму. А ведь Гете еще в юности начал увлекаться мистицизмом. Вот интересные рассуждения поэта о мистицизме: «Восточная мистическая поэзия обладает значительным преимуществом благодаря тому, что все богатства мира, какие посвященный отвергает, по-прежнему остаются в его распоряжении. Итак, он продолжает пребывать в той полноте, какую отринул, и наслаждаться всем тем, от чего мечтает отрешиться» (№ 337); «Мистицизм есть схоластика сердца, диалектика души» (№ 369) [1, с. 734]. Каждое из приведенных суждений вполне может служить руководством к пониманию принципов суфизма. Самое главное для понимания этой концепции — осознать, что все в мире создано для человека и в нем необходимо постичь облик Бога, облик Возлюбленного.

Стихотворение «Хмельная, опьяненная, луной озарена (Zolfe-ashofte vo xuy karde vo xəndan ləb oməst)» переведено на русский язык Ильей Сельвинским. Интересно, что это единственный вариант перевода этого стихотворения на русский язык.

Приведем оригинал и перевод.

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست
پیرهن چاک و غزل خوان و صراحی در دست
نرگس عربده جوی و لب افسوس کنان
تنش بنشست دمان من ابالی نه بشو به شب دوش
زی آوازه رو آورده من شوگ رفا رس
گفت ای عاشق دیرینه من خواب تهست
دهد ریگب شب نین چ که ار ی عاشق
تسرپ هداب دوش رگ نش قشع دوب کاف
ریگم هدرخ دکدرب رب و ده از ای ورب
تسا لزور ام هب هفحت ج زا ین دنادن که
میدیشون ام ناینپ هب ت یخر وا چه آن
تسم هداب رگ وتسا هشت هب رمخ زا رگا
راگن ریگ رگ فلز و مج هدن خ
تسکبش ظفاح هبوت هبوت چون هبوک ای بس

Хмельная, опьяненная, луной озарена,
В шелках полурасстегнутых и с чашею вина
(Лихой задор в глазах ее, тоска в изгибе губ),
Хохочущая, шумная, пришла ко мне она.
Пришла и села, милая, у ложа моего:
«Ты спишь, о мой возлюбленный? Взгляни-ка: я пьяна!»
Да будет век отвергнутым самой любовью тот,
Кто этот кубок пенистый не осушит до дна.
Поди же прочь, о трезвенник, вина не отбирай!
Ведь господом иная нам отрада не дана.
Все то, что в кубки легкие судьбою налито,
Мы выпили до капельки, до призрачного сна!
Нектар ли то божественный? Простой ли ручеек,
В котором безысходная тоска разведена?
Об этом ты не спрашивай, о мудрый мой Хафиз:
Вино да косы женские — вот мира глубина. [2]

Как известно, в поэтическом переводе, в отличие от прозаического, всякая деталь, как содержательного, так и формального характера, имеет значение. Если переводчик игнорирует детали оригинального текста, порой это приводит к неверной передаче элементов более существенных.

Рассмотрим вначале то, как передана форма газели. Данная газель состоит из семи двустиший (бейтов). Первый бейт (строфическая единица), состоящая из зачина (*матла*), состоит из двух срифмованных строк (*аа*). Переводчик удачно сохранил форму первого бейта. Последующая схема рифмовки газели — *аа — ба — ва — га — да*, — то есть однозвучная рифма, — также отражает форму оригинала.

Последнее двустишие переводного текста, как непременное условие финального бейта, сохраняет характерный признак *макта*, то есть упоминание литературного имени автора — *тахаллус* («прозвище») (Xande came — mey o zolf gereh gir negar / Ey bəsá tobe ke, chun tobe Hafez beshekəst. — Об этом ты не спрашивай, о мудрый мой Хафиз: / Вино да косы женские — вот мира глубина).

Примечательна и попытка сохранения игры созвучий, которая составляет фонетическую матрицу восточной поэзии. Конечно, сохранение изящности звучания в переводе — очень трудная задача. Дело в том, что фонетическая структура каждого языка имеет свой специфический характер звучания. Порой передача столь сложной гаммы звучаний представляется невозможной. В нашем случае переводчик пошел по пути замены звуков подлинника звуками переводного языка, которые на другом содержательно-звуковом уровне условно способствуют адекватному восприятию текста оригинала. Так, например, в первом бейте звуки *z*, *sh*, *x*, *h*, *d*, *s* (*Zölfe-ashofte vo xuy karde vo xəndan ləb oməst / Pirəhən chak o ğəzəlxan o soraki dər dəst*) передаются в переводе звуками *х*, *л*, *н*, *р*, *с*, *ш*, *п*, *ч* (*Хмельная, опьяненная, луной озарена, / В шелках полурасстегнутых и с чашею вина*). Как видим, в некоторых позициях звуки даже совпадают. Или же в пятом бейте *b*, *y*, h, d, k, x (*Boro eyzahed o bər dərdkeshan xorde məgir./ Ke nədadənd coz bin tohfe be ma ruz ələst.*) трансформируются в *п*, *т*, *р*, *з*, *д* (*Поди же прочь, о трезвенник, вина не отбирай! / Ведь господом иная нам отрада не дана.*). Важно отметить, что повторяющийся и ударный звук *d* сохраняют в переводе ритм и архитектонику оригинала.

Перейдем к содержательной стороне перевода. Приведем подстрочник первого бейта:

С растрёпанными волосами, на лице пот, на устах улыбка и хмельная,
В распахнутой рубашке, на языке газель и в руке бокал

На первый взгляд, переводный текст в целом отражает содержание оригинала: «*Хмельная, опьяненная, луной озарена, / В шелках полурасстегнутых и с чашею вина*». В целом — да, но не в частностях. Если эпитеты «*хмельная, опьяненная*» верно передают состояние Возлюбленной, то словосочетание «*луной озарена*» несколько снижает пафос оригинала. Дело в том, что фраза «*с растрёпанными волосами*» традиционно в суфийской поэзии означает незаменимый и множественный *свет* Творца, перед которым блекнут свет Солнца и Луны.Благость, идущая от Божественнго Света, не нуждается в лунном озарении, но сама несёт озарение для Возлюбленной. Здесь уместно внести ясность в понимание суфийских метафор.

В процессе постижения Истины человек должен совершенствовать свою душу, должен понять свою миссию в этой жизни, возвыситься над нею и устремиться к цели, которая есть растворение души в божественном. Нужно приложить усилие, как физическое и нравственное, так и умственное, чтобы войти в скрытые отношения с тайными силами природы, достигнуть освобождения путем Любви.

Язык поэзии суфиев отличался от языка богословов таинственностью, символикой, аллегориями, иносказаниями, завуалированными выражениями, понятными только избранным.

Поэты-суфии обладали герметическими знаниями, то есть они могли вкладывать в слово образные и трансцендентные смыслы, одним намеком вызывать в сознании начала, причины и последствия. Они владели ключом к божественным таинствам.

На самом деле, при скрупулезном анализе суфийского поэтического текста сталкиваешься с семантической двойственностью: с одной стороны, он имеет отношение к плану выражения слова, с другой — к плану содержания. Первый план — зримый, поверхностный, поэтический. Второй план — незримый, таинственный, интерпретационный.

Философская концепция суфизма заключается в изображении путей познания человеком Аллаха, отражающих имена и атрибуты Абсолюта. Этот духовный процесс требует от познающего полной отдачи и любви к Истине, самоотверженного мистического переживания слияния с Возлюбленным. Именно на этой вершине переживания человек осознает тайну бытия.

Именно поэтому многие ученые прошлого и современности, понимая отличие суфийской концепции речи от нормативной поэтики, фиксировали суфийские значения слов в «словарях» — а позднее сами обращались к ним. Наделенный божественным даром, прикосновенный к миру тайн поэт-суфий, как считают ученые, гениально владел словом, создавал семантическую неопределенность текста, который как бы одновременно состоял из двух самостоятельных текстов (поэтического, относящегося к плану выражения; суфийского — к интерпретации содержания). В этом выражалось его стремление к преодолению неизбежного дуализма и инерции повседневного языка и мышления. Следствием этого являются парадоксы экзегетического характера и антиномии.

Что же касается образного мышления суфийских поэтов, то оно укоренено в классической традиции и основано на коранических принципах. Так, в предисловии по-

литическому сборнику «Тарджуман аль-ашуак» («Толкователь страстей») Ибн Араби пишет: «Я пользуюсь языком и формами выражения любовной лирики и при воспевании женщин, потому что души людские к ним привержены… Всякий образованный человек пользуется этим изысканным и утонченным языком…». Продолжая мысли стихами, он раскрывает свой метод:

«Всякий раз, когда я упоминаю развалины жилищ или покинутые стоянки…
Или дев с круглыми персиями, как солнце, и выпуклыми сосками, как изваяние,
Всякий раз, когда я упоминаю то, что уже хорошо известно, или что-то сходное,
Вам следует понимать это как божественные тайны или небесный свет,
Посылаемый Господином небес моему сердцу» (Цит. по: 3, с. 225).

Центральной фигурой философской концепции суфизма является образ познающего Аллаха, который в пути Его постижения чувственно отражает все новые и новые модусы существования и самопознания Абсолюта, разочаровывается и отчаивается «истинным» положением дел во Вселенной, приходя к выводу, что познание — одна из сторон отражения имен и атрибутов Абсолюта. Лишь только синхронное изменение самого познающего и его безрассудная, самоотверженная любовь к Истине может привести мистика к вершине мистического переживания — слиянию субъекта и объекта в одно нерасторжимое целое. Но здесь необходимо предостеречь от заблуждения о полном онтологическом единстве Творца и творения. Ибо постигающий в момент переживания ощущает себя неотъемлемой частью Всевышнего, а после «возвращения» в первоначальное состояние становится носителем «тайны» бытия, которую он должен передать людям.

Одним из постулатов поэзии суфизма является *вахдат аль-вуджуд* (единство бытия), опирающийся на коранические откровения. Он подразумевает соединение в Нем всего сущего, потому что все существует благодаря Богу. Эта мысль отрицает пантеистическое понимание данного постулата. Противоречит ли он постулатам Библии? Конечно, нет. Обратимся к тексту Священного Писания: «…И люби Господа, Бога твоего, всем сердцем твоим, и всею душою твоею, и всеми силами твоими» (Втор. 6, 5).

Только после того, как мысль о любви к Нему целиком завладеет сердцем (умом), она нисходит на уровень души (эмоций). Тогда человек уже способен возлюбить Бога «всею душою», т. е. подчинить свои чувства Его воле. Ибо сладость присутствия Его, «вкушаемая» (т. е. чувственно воспринимаемая) человеком, несравненно превосходит всякую другую радость: «Вкусите — и увидите, как благ Господь! Блажен человек, который уповает на Него!» (Пс.33,9).

Но тайна требует еще больших духовных усилий (постичь сущность Божества полностью не представляется возможным: это возможно лишь при изменении сути существования, то есть перехода в потусторонний мир — после смерти), — потому что познается только *путь*, ведущий к Истине.

Тем не менее, любовь подобна опьянению от вина — это не потеря разума, а разумное растворение в Возлюбленной.

О другом способе обмениваться символическими, чувственными сообщениями, называемыми изобразительными и сердечными, говорится в статье «Шифр» «Западно-восточного дивана» Гёте. В ней высказывается поразительное для европейца соображение, что знающие наизусть Коран легко добивались взаимопонимания, обмениваясь намеками на суру и стих. Вспоминает он и тех немцев, которые выучивали наизусть значительные отрывки из Библии: «Равным образом пользуемся мы классическими цитатами, которыми

отмечаем и выражаем вечно повторяющиеся события и чувства» [1, с. 237]. Давая разъяснения песне, обозначенной рубрикой «Шифр», Гете описывает беседу двух любящих, обменивающихся своими чувствами. Здесь он использует именно то место из стихотворений Хафиза, которое как нельзя лучше выражает их состояние в настоящую минуту.

Эти статьи и примечания необходимы Гете не только для того, чтобы разъяснить читателю некоторые нюансы своего «Дивана», но и для того, чтобы показать ему свое личное понимание изобразительных средств ориентальной поэзии.

Известны следующие традиционные суфийские аллегории: вино — божественная истина; опьянение — озарение, приобщение к ней; возлюбленная — Бог; мускус — дыхание божественного милосердия; роза — часть божественного величия; ночь — духовное постижение; кипарис — символ совершенного человека; соловей — влюбленный и др. Отсюда и суфийские парные термины: влюбленный — возлюбленная, мотылек — свеча, роза — соловей, капля — океан и др.

Таким образом, нам становится понятным философский смысл *распущенных волос.* Метафору следует понимать в нескольких вариантах: озарение, постижение божественного света (сакральных знаний), вхождение в Путь Истины. В свете сказанного мы не можем принять вторую часть перевода-дополнения к первому бейту (*Лихой задор в глазах ее, тоска в изгибе губ*), где *тоска в изгибе губ* не передает настроение подлинника, выраженное фразой *ləbəsh əfsuskonan* (*манящими устами*). Поэтическая картина текста на русском языке не приемлет *тоски в изгибе губ* в сочетании с *лихой задор в глазах ее*, потому что божественное озарение, явление Божественного облика к *другу* связаны с радостными чувствами.

Третья и четвёртая бейты переведены следующим образом:

«*Ты спишь, о мой возлюбленный? Взгляни-ка: я пьяна!*»
Да будет век отвергнутым самой любовью тот,
Кто этот кубок пенистый не осушит до дна».

Подстрочный перевод:

Сказала: О старый друг, ты спишь?
Если возлюбленному дадут сей мирный бокал,
То станет воинствующим в любви или же любителем бокала

Смысл подлинника несколько искажен. У Хафиза речь идёт о том, что Возлюбленная приходит к возлюбленному как «*старый друг*», то есть Она не в первый раз приходит к поэту. Это с одной стороны. С другой стороны, «пьянящий бокал», приобщение к божественной Истине — это не только «осушение бокала до дна», но и указание на разницу между «влюбленным» и просто «пьяницей». На это указывают и последние строфы оригинала. Хотя переводчик, на наш взгляд, в угоду рифме передал его как «Нектар ли то божественный? Простой ли ручеек, / В котором безысходная тоска разведена? / Об этом ты не спрашивай, о мудрый мой Хафиз: / Вино да косы женские — вот мира глубина». На самом же деле поэт, говоря о себе как о приверженце аскетизма (отречения), не смог устоять перед «*смехом хмеля*» (читай: радостью слияния) и «*завитками волос возлюбленной*» (читай: тайнами, сложными для постижения). Божественный свет знаний разрушил аскетическую жизнь поэта, снял с него все запреты и сделал его «*влюблённым*»: «*An che u rixt be peymaneye-ma nushidim / Əgər əz xəmre-behesht əst o gər badeye-məst / Xande came — mey o zolf gereh gir negar/ Ey bəsá tobe ke, chun tobe Hafez beşekəst*“ (Тот бокал, который Он налил, мы выпили, / Или это райская вода или же хмелящий бокал, / Смех

хмеля и кудри возлюбленной / Сломали аскетизм аскета Хафиза». Ещё одна немаловажная деталь. У Хафиза стихотворение начинается со слов *zolfe* (*ashofte*) («*с растрёпанными волосами*») и заканчивается этим словом в сочетании с *gereh* (*косички)*. К сожалению, как мы заметили выше, в переводе начальное слово отсутствует, а в последнем бейте «*косы женские*» вместе с «*вином*» обретают иной смысл, приземлённый, далекий от авторского замысла. А ведь автор вовсе не проповедует земные радости и наслаждения, заключенные в вине и женских косах, — наоборот. Божественная любовь, выраженная Божественным Светом (лучами — косами), соблазнила поэта, и, по собственному его признанию, он не смог устоять перед Ней.

Таким образом, проведенный нами анализ стихотворения Хафиза «*Zölfe-ashoste vo xuy karde vo xəndan ləb məst*» («*Хмельная, опьяненная, луной озарена*») в переводе И. Сельвинского на русский язык показывает, что в передаче формы газели переводчик достиг определенного успеха, нашел удачные решения. Однако этого нельзя сказать о содержательном плане перевода: здесь есть серьёзные изъяны, связанные, на наш взгляд, с многозначностью текста с одной стороны и слабостью подстрочника — с другой.

Источники:

1. Гете И. В. Западно-восточный диван. М.: Наука, 1988.
2. Суфизм в контексте мусульманской культуры. М.: Наука, 1989.
3. Хафиз. Хмельная, опьяненная, луной озарена [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://www.pero-simurga.ru/v_8551.html

---

Новрузов, Рафик (Novruzov, Rafiq Manaf Oğlu) — переводчик. Родился в 1952 году. Доктор филологических наук, проректор по научной работе, профессор кафедры теории и практики перевода Бакинского славянского университета, автор учебников, учебных пособий по теории и практике художественного перевода, словарей, монографических исследований и множества научно-теоретических и литературно-критических статей. Круг научных интересов — сравнительное литературоведение, лингвистика, переводоведение, этнопсихология, культурология, религия, философия, эзотерика, антропология.

Фернандо Отеро Масиас (Испания)

Русизмы в испанском языке: их роль в художественном переводе

Как известно, при отсутствии стабильных и длительных контактов, способствующих распространению языковых элементов среди представителей различных сообществ, один из наиболее плодотворных способов лексического заимствования — перевод всевозможных текстов, а среди них широтой тематики и эффективностью социального проникновения выделяются переводы литературных произведений. Переводчик может способствовать лексическому и семантическому расширению языка посредством использования новых слов и выражений, а также добавлять дополнительные значения к уже существующим терминам при помощи семантической кальки.

Включение или невключение новых слов в словарный состав языка зависит, разумеется, не столько от переводчика, сколько от говорящих и, в конце концов, от решения учреждений, отвечающих за регулирование и установление языковой нормы. В нашем конкретном случае следует отметить, что перечень русизмов, которые являются частью нормативной лексики испанского языка и включены в словарь Королевской академии испанского языка (DRAE), не только предсказуемо ограниченный — ввиду физического, исторического и культурного расстояния между Испанией и Россией — но и необъяснимо произвольный. Светлана Молкова в одной своей статье[1] высказывает предположение, что число русизмов в DRAE не превышает трех десятков. Согласно нашим вычислениям, нисколько не исчерпывающим, — при том, что мы игнорируем топонимы и производные от них слова *(petersburgués, novgorodiano, volgogradense, ekaterimburgués…),* — русизмов около шестидесяти (почти все — имена существительные, за исключением нескольких прилагательных). При этом русское происхождение в некоторых случаях представляется спорным (происходит, например, испанское слово *icono*/ *ícono* в конечном счете от русского или от среднегреческого? — это до конца неясно); другие — это явные интернационализмы *(estalinismo, leninismo…);* и во многих случаях заимствования не прямые, а косвенные, взятые из английского, итальянского или, что чаще всего, французского: вероятно, русизмы *boyardo, estepa* или *kremlin* попали в испанский через французский. Некоторые из предполагаемых заимствований, такие как *katiuskas* («резиновые сапоги»), являются на самом деле испанскими неологизмами.

Трудно объяснить присутствие в DRAE некоторых малораспространенных слов, таких как, например, редкий вариант *bolcheviquismo* (который несколько десятилетий назад вышел из употребления), наряду с обычным *bolchevismo* [< большевизм], или таких узкоспециальных терминов из области ядерной физики, как *tokamak* [< токамак, ***то***роидальная ***ка***мера с ***ма***гнитными ***к***атушками], или названий химических элементов *dubnio, flerovio, mendelevio* (фактически, это последнее — англицизм), *samario* и устаревшее *kurchatovio* (хотя недавно обнаруженные *moscovio* [< московий] и *oganesón* [< оганесон < Оганес**я**н, Юрий Цол**а**кович] еще не включены в DRAE). С другой стороны, отсутствуют русизмы гораздо более распространенные (по крайней мере, в определенных

[1] Molkova (2011); Светлана Молкова анализирует 22-е издание DRAE (2001); наши расчеты основаны на осмотре 23-го издания (2014).

областях), такие как *koljós* / *koljoz* [< колхоз] или *kulak*. Кажется странным, в частности, что некоторых широко известных и используемых слов русского происхождения, таких как существительные *matrioska* / *matrioshka* [< матрёшка] и *kalásnikov* / *kaláshnikov* [< Калашников], нет в нашем академическом словаре.

Не совсем понятна причина, по которой те или иные русизмы попали в DRAE: отчего, например, там есть *rusalca,* а *leshi, domovói* и тому подобных нет? Почему мы, испанцы, должны считать *versta* натурализованным словом, а *sazhen, arshín* или *vershok* — нет? Кто решил включить в лексический корпус нормативного испанского языка такой термин как *telega,* но пренебрег другими, такими как *drozhki, kibitka, tarantás* и т. д.? Безусловно, фонетические и графические особенности некоторых из этих слов *(sazhen, drozhki, kvas…)* мешают их проникновению в нормативный испанский язык, но объяснить подобным образом все эти случаи решительно невозможно.

Тем не менее, переводчик литературных произведений имеет возможность, а часто и необходимость, вводить в свой перевод выражения исходного языка, которые не принадлежат к числу слов, общепринятых в нормативной лексике целевого языка. В зависимости от многих факторов (эпоха, жанр и стиль оригинальной работы; публика, для которой предназначен перевод, издательские критерии, предпочтения самого переводчика…), этот прием может применяться по отношению к достаточно широкому диапазону слов и выражений.

В наибольшей степени этот прием оправдан при переводе текстов, связанных с этнографическими описаниями, с реалистической манерой изображения действительности. Кроме того, существуют лексико-семантические поля, напрямую связанные с культурными реалиями; это, помимо прочего, следующее (все примеры взяты из наших переводов 2, но, как известно, это довольно распространенная практика 3):

1. Меры длины, площади, объёма, веса…: *versta* (в DRAE), *arshín, desiatina, kosushka, lot, pud, sazhen, shkálik, shtof, vedró, vershok…*

2. Денежные единицы: *rublo, kopek* (в DRAE), *chervónets, chetvertak, grivna / grívennik, piatak, poltina / poltínnik, treshka…*

3. Транспортные средства: *telega* (в DRAE), *brichka, drozhki, kibitka, polutorka, tarantás…*

4. Жилище: *dacha, isba, kremlin* (в DRAE), *bania, jata, jútor…*

5. Одежда, обувь, головной убор, оружие: *cherkesa* (в DRAE), *armiak, bashlyk, bulavá, chuviak, gazyrí, guimnastiorka, kamcha, katsaveika, kichka, klobuk, knut, kubanka, kúntush, kushak, lapti, nagaika, paniova, papaja, poddiovka, sarafán, sharovary, shashka, sibirka, ushanka, válenki, zhupán…*

6. Пища и напитки: *beluga, blinis, kéfir, vodka* (в DRAE), *borsch, chifir, kalach, kasha, kisel, kolbasá, kompot, korovái, kréndel, kulebiaka, kutiá, kvas, priániki, sbiten, s(h)chi, smetana, ujá, uriuk…*

В том числе слова иноязычного происхождения, такие как украинизмы — *halushky, lemishka, varenuja*, тюркизмы и кавказизмы: *adzhika, chacha, chebureki, churchjela, churek, jachapury, jalvá, jvanchkará, lobio, satsivi, shashlyk…*

---

[2] Dostoievski (2013), Dostoievski (2016), Dostoievski (2017), Gógol (2015), Iskander (2017), Pomialovski (2015), Voinóvich (2014).

[3] Фернандес-Вальдес (2018).

7. Фольклор: *rusalca* (в DRAE), *bogatyr, bylina, domovói, leshi, vodianói…*

8. Музыка, народные танцы: *balalaica* (DRAE), *bandura, gusli, kamárinskaia, kazachok, lezguinka…*

9. Развлечения: *kaslo, kilá, laptá, stukolka, svaika, yeralash…*

10. Религия: *pope* (в DRAE), *Bogoródichen, ispolátchiki, moleben, panikadilo, protopope, skópets, sorokoviny, stárets, yuródivy…*

11. Политический строй, военная организация: *atamán, bolchevique, bolchevismo, checa, cosaco, duma, estalinismo, estalinista, hospodar, leninismo, leninista, menchevique, menchevismo, cóctel molotov, nomenklatura, perestroika, sóviet, troika, trotskismo, trotskista, zar, zarévich, zarismo, zarista* (в DRAE), *hetman, isprávnik, sech, sotnia, sotski, stanovói, starosta, yesaúl, zaporózhets, zemstvo…*

В том числе множество акронимов, характерных для советского политического жаргона: *gorkom, gorsovet, goskontrol, koljós, koljósnik, komsomol, komsorg, obkom, partkom, partorg, raikom, selsovet, sovjós, zek…*

12. Социальные отношения: *abrek, barin, bátiushka, dzhiguit, kunak, mátushka, smotriny, stiliagui, tamadá…*

Таким образом, в художественных произведениях, переведенных с русского языка на испанский, постепенно формируется репертуар более или менее распространенных ненормативных заимствований; многие из них встречаются лишь эпизодически, но есть и такие, которые постоянно появляются в наших переводах — прежде всего, по понятным причинам, из классических произведений XIX и XX веков, — и минимально информированный читатель давно ознакомился с такими словами как, например, *pud, grivna, drozhki, bania, kubanka, poddiovka, ushanka, kasha, kolbasá, kvas, priániki, shchi, smetana, bogatyr, stárets, artel, zemstvo, koljós, zek, barin, bátiushka, mátushka* и т. д. Эти слова до такой степени знакомы публике, что пояснительные сноски в данном случае могут выглядеть неестественно и чуть ли не оскорбительно для читателя.

Одно из неизбежных последствий щедрого использования ненормативных русизмов — умножение переводческих сносок. Вопрос о качестве и количестве примечаний к тексту всегда был спорным: с одной стороны, приветствуются энциклопедические знания переводчика[4], который *должен знать все;* а с другой стороны, нередко утверждается, что сноски — в том числе те, которые объясняют заимствованные слова и иноязычные выражения, включенные в текст — представляют собой открытое признание поражения: значит, переводчик не способен найти в своем родном языке точный лексический эквивалент, который воспроизвел бы смысл оригинала. Хотя мы не разделяем эту точку зрения, следует отметить, что наша собственная склонность к частому использованию таких ненормативных русизмов способствовала увеличению количества примечаний в наших переводах.

«Небольшой пример, как говаривал вождь»[5]: в испанском переводе[6] *Очерков бурсы* Николая Помяловского (оригинал, изданный в 1862–1863 годах, изобилует реалистичными деталями и этнографическими наблюдениями) на 229 страницах всего 105 сносок, 24 из которых посвящены расшифровке заимствований, присутствующих в тексте. Среди них мы находим и некоторые из наиболее распространенных, такие как *priániki, grívennik, kasha, smetana, domovói, vedró, shchi, kvas, drozhki, bátiushka, arshín, bogatyrí* или *piatak.*

[4] Cantera (1999).

[5] Искандер (2014).

[6] Pomialovski (2015).

Другой «небольшой пример»: в переводе цикла новелл *Сандро из Чегема* абхазского писателя Фазиля Искандера[7] на 807 страницах 55 из 186 сносок уточняют не переведенные термины, 26 из которых, кстати, имеют тюркское или кавказское происхождение (абхазское и грузинское, в основном), хотя многие из них давно проникли в лексический состав русского языка (например, *tamadá, abrek, churek* или *shashlyk),* и еще 12 примечаний разъясняют акронимы политического жаргона *(revvoiensovet, raikom, selsovet, gorsovet,* и т. д.).

И еще один, последний, пример: в нашем переводе на испанский язык сатирической дистопии *Москва 2042*[8] недавно скончавшегося Владимира Войновича из 146 примечаний на 434 страницах 56 выполняют эту функцию; 26, в частности, объясняют аббревиатуры и акронимы политического характера, многие из которых, как известно, были специально изобретены автором *(predkomob, kabesot, kompis, slagen, kaka, upopot* и другие).

Итак, в анализируемых текстах большая часть переводческих сносок (от одной четверти до одной трети приблизительно) объясняется использованием русизмов; издания за счет этого приобретают строго научный вид, что, несомненно, обогащает их, но вместе с тем и запугивает тех потенциальных читателей, которые в большом количестве примечаний могут увидеть тревожный признак заносчивого, педантичного и, следовательно, утомительного тона книги.

В этом смысле мы должны признать, что использование вышеописанного переводческого приема, представляющегося нам иногда неизбежным, приводит к некоторым трудностям. Среди них — фонетическая и графическая адаптация заимствованных слов, их морфологическое приспособление, а в частности, их семантические свойства, которые не всегда совпадают с семантическими характеристиками исходного термина, особенно на коннотативном уровне.

Но, безусловно, самая большая проблема, связанная с употреблением такого ресурса, — стилистическая окраска заимствованных слов в переведенном тексте; присутствие в нем всякого рода экзотических выражений (часто сопровождаемых характерными иконическими чертами: сносками, выделением заимствований и т. п.) невольно провоцирует в читателе отстраненность; иллюзия, что перед ним лежит оригинальное произведение, начинает развеиваться. Следовательно, этот прием — могучий инструмент стилизации, литературизации, но переводчик должен пользоваться им с осторожностью.

Источники:

1. Cantera, Jesús, «Las notas del traductor. Reivindicación de su oportunidad y conveniencia», en: Vega Cernuda, Miguel Ángel y Martín-Gaitero, Rafael, *Lengua y cultura: estudios en torno a la traducción.* Madrid: UCM, 1999.
2. Dostoievski, Fiódor M., *Los hermanos Karamázov,* traducción de Fernando Otero Macías. Barcelona: Alba editorial, 2013.
3. Dostoievski, Fiódor M., *Los demonios,* traducción de Fernando Otero Macías. Barcelona: Alba editorial, 2016.
4. Dostoievski, Fiódor M., *Crimen y castigo,* traducción de Fernando Otero Macías. Barcelona: Alba editorial, 2017.
5. Gógol, Nikolái (), *Cuentos completos,* traducción de Vladímir Aly, María García Barris,

[7] Iskander (2017).

[8] Voinóvich (2014).

Fernando Otero Macías («Una terrible venganza», «El capote», «La calesa», «Diario de un loco», «Roma»), Marta Sánchez-Nieves Fernández y Joaquín Torquemada Sánchez. Madrid: Nevsky Prospects, 2015.
6. Iskander, Fazil, *Sandró de Cheguem,* traducción y notas de Fernando Otero Macías. Madrid, Automática editorial, 2017.
7. Pomialovski, Nikolái G., *El seminario. Bocetos,* traducción de Fernando Otero. Madrid: Ediciones Mishkin, 2015.
8. Voinóvich, Vladímir, *Moscú 2042,* traducción de Fernando Otero Macías. Madrid: Automática editorial, 2014.
9. Фернандес-Вальдес, Хоакин, „И. С. Тургенев на испанском. Опыт переводчика», в *Миры литературного перевода; IV Международный конгресс переводчиков художественной литературы.Том первый. Переводчик и автор: на пути на пути к идеальному тексту,* М.: Институт перевода, 2018.
10. Искандер, Фазиль, *Сандро из Чегема,* СПб.:, Азбука, 2014.

Отеро Масиас, Фернандо (Otero Macias, Fernando) — переводчик, преподаватель. Родился в Мадриде в 1960 году. Преподает в средней школе, а также на филологическом факультете Мадридского университета Комплутенсе, перевел с русского языка на испанский около 30 произведений художественной литературы, как классиков XIX и XX веков (Гоголь, Достоевский, Лесков, Хармс, Войнович, братья Стругацкие, Искандер и др.), так и современных авторов (таких как, например, DJ Stalingrad или Анна Старобинец). Дважды лауреат премии «Русская литература в Испании»: за перевод повести Николая Лескова «Очарованный странник» (2011) и за перевод цикла новелл Фазиля Искандера «Сандро из Чегема» (2018). В 2016 году был включен в короткий список премии «Read Russia / Читай Россию» за перевод книги Анны Старобинец «Икарова железа. Книга метаморфоз».

Антония Пенчева (Болгария)

Интертекстуальность в романе Виктора Пелевина «Любовь к трем цукербринам» — проблемы перевода

Идея Михаила Бахтина о *полифоничности* и *диалогичности* художественного текста как «особой формы взаимодействия между равноправными и равнозначными сознаниями» [Бахтин 1986: 327] получила развитие в трудах Ролана Барта и Юлии Кристевой, которая предложила термин *интертекстуальность*. По ее словам, «всякий текст представляет собой пермутацию других текстов, интертекстуальность; в пространстве того или иного текста перекрещиваются и нейтрализуют друг друга несколько высказываний, взятых из других текстов» [Кристева 2004: 135]. Интертекстуальностью она называет «пересечение высказываний, взятых из других текстов» [Кристева 2004: 138]. Р. Барт характеризует текст как «обрывки старых культурных кодов» и вслед за Ю. Кристевой считает, что «каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собою новую ткань, сотканную из старых цитат.» [Барт 1989: 418].

Интертекстуальность изучается разными науками уже несколько десятилетий. Над проблемой типологизации интертекстуальных элементов работали Жерар Женетт, Натали Пьеге-Гро, Пеэтер Тороп, Наталья Александровна Фатеева и др. Согласно широко принятой классификации, интертекстуальные элементы подразделяются на собственно интертекстуальные, образующие конструкцию «текст в тексте»; паратекстуальные; метатекстуальные; гипертекстуальные; архитекстуальные.

П. Тороп пишет, что «текстовая память есть у автора, переводчика и читателя. Как проблемой понимания, так и перевода является определение соотношения «своего — чужого» в структуре и концепции данного текста. В обоих случаях необходимо определение маркированности — немаркированности, узнаваемости — неузнаваемости, конкретности — неконкретности чужих элементов (цитат, парафраз, аллюзий и т. д.) в тексте» [Тороп 1995: 13].

По мнению Н. Пьеге-Гро «интертекстуальность в полной мере предполагает активного читателя; именно он должен не только распознать наличие интертекста, но и идентифицировать его, а затем и дать ему свое истолкование. Ведь интертекст отсылает читателя к другому тексту» [Пьеге-Гро 2008: 132].

Воссоздание в тексте перевода (ПТ) интертекстуальных элементов исходного текста (ИТ) требует от переводчика обширного когнитивного багажа и глубоких знаний когнитивного контекста [Ледерер, 2007], поскольку понимание интертекстуальных включений даже на родном языке предполагает наличие «большого опыта чтения, обеспечивающего богатство способов смыслообразования» [Галеева, 1999: 60]. Эта цель ставит перед переводчиком нелегкие задачи.

Обращаясь к анализу перевода интертекстуальных элементов в романе В. Пелевина «Любовь к трем цукербринам» на болгарский язык, остановимся на **собственно интертекстуальных элементах**, образующих конструкцию «текст в тексте». Сюда включаются прямое цитирование; вкрапления другого языка (например, английского, французского

и пр.); скрытое цитирование чужих строк, вставленных в авторский текст без какого бы то ни было выделения; аллюзии; литературные реминисценции.

Эксплицитные формы интертекстуальности присутствуют в тексте в явном виде; на них, по словам Н. Пьеге-Гро, могут указывать типографские знаки (курсив и кавычки при цитировании) или семантические показатели, например, имя автора упоминаемого произведения, его название или же имя персонажа, которое недвусмысленно отсылает к определенному произведению. Известно, что «феномен цитирования — основополагающий в постмодернистской концепции интертекстуальности. Однако постмодернистская „цитатная литература" не есть механическое соединение в едином контексте фрагментов предшествующих текстов» [Шукуров 2012: 108]. Любая **цитата** играет двойную роль. С одной стороны, подчиняясь авторской задаче, она вступает в отношения функциональной зависимости со всеми остальными частями и элементами произведения и становится его неотделимой частью. С другой стороны, она задает энергию произведения или дискурса, из которого заимствована цитата, пробуждает воспоминание об этом произведении [Кристева 1969: 82–112. *Цит. по Тодорова 2014*].

В литературном произведении бывает несколько видов цитат. Один из них — м**аркированная цитата, цитата в кавычках**. Рассмотрим некоторые примеры из романа «ЛТЦ»:

(1)

(рус.) *Я долго рылся в книгах, пытаясь найти этому хоть какое-то объяснение, и обнаружил вот какую* ***интересную цитату у физика Дэвида Дойча*** *(он тронул мое сердце тем, что тоже заговорил о бабочке):*

«…говорят, что в принципе бабочка, находящаяся в одном полушарии, взмахом своих крылышек может вызвать ураган в другом полушарии. Неспособность дать прогноз погоды и тому подобное приписывают невозможности учесть каждую бабочку на планете. Однако реальные ураганы и реальные бабочки подчиняются не классической механике, а квантовой теории. Неустойчивость, быстро увеличивающая небольшие неточности… просто не является признаком квантово-механических систем. В квантовой механике небольшие отклонения от точно определенного начального состояния стремятся вызвать всего лишь небольшие отклонения от предсказанного конечного состояния…» (с. 148–149[1])

(болг.) *Дълго се рових в книгите и се опитвах да намеря поне някакво обяснение за това, и ето какъв интересен цитат открих у физика Дейвид Дойч (той докосна сърцето ми, защото също говори за пеперудата):*

«…казват, че по принцип една пеперуда, която се намира в едното полукълбо, с пърхането на крилцата си може да предизвика ураган в другото полукълбо. Неспособността да се направи прогноза на времето или нещо подобно приписват на невъзможността да се вземе предвид всяка пеперуда на планетата. Обаче реалните урагани и реалните пеперуди се подчиняват не на класическата механика, а на квантовата теория. Неустойчивостта, бързо увеличаваща малките неточности… просто не е признак на квантово-механичните системи. В квантовата механика слабите отклонения от точно определено начално състояние се стремят да предизвикат само незначителни отклонения от предсказаното крайно състояние…» (с. 148[2])

[1] Цитаты приводятся по В. Пелевин. Любовь к трем цукербринам. — Москва : «Э», 2016.

[2] Здесь и далее цитаты по: В. Пелевин. Любовта към тримата зукърбрини. Изд. Гея либрис. София, 2017.

Автор цитирует израило-британского физика Д. Дойча — эксперта по квантовой информатике. Поскольку т. н. «эффект бабочки» широко известен, принадлежит к универсальным культурным знаниям, он не нуждается в пояснении ни в тексте оригинала, ни в тексте перевода.

(2)

(рус.) *Гамлет в свое время сказал: «The time is out of joint». Это обычно переводят как «**распалась связь времен**», хотя возможны и растафарические трактовки.* (с. 149)

(болг.) *Хамлет някога е казал: «The time is out of joint». Обикновено това се превежда като «**векът е разглобен»,** макар че са възможни и растафариански трактовки.* (с. 131)

Не называя пьесы или ее автора, В. Пелевин цитирует строку из «Гамлета» в переводе А. Кронеберга (1844). Цитата легко узнаваема, но перед переводчиком стояла задача найти среди всех болгарских переводов пьесы тот, который наиболее точно передает «распад связи времен». Таким оказался перевод Валерия Петрова. Это отмечено в примечании.

В романе множество цитат, сопровождаемых авторским метатекстуальным комментарием:

(3)

(рус.) *… o cursed spite That ever I was born to set it right!* (*Ах ты мать твою етить, опять порядок наводить!*) (с. 150)

Далее автор поясняет, что это его вольный перевод. В тексте перевода приводится «вольный» перевод автора, и в сноске «настоящий» перевод строки, сделанный В. Петровым.

(болг.) *Ах твойта мамица, пак аз да вкарвам ред!* (*О, дял проклет: да си роден, за да го слагаш в ред!*) (с. 130)

Переводческий комментарий (метатекст) используется преимущественно при передаче в ПТ таких интертекстуальных включений, как аллюзия и цитация.

Аллюзия, по определению Фатеевой, — «заимствование элементов претекста, по которым происходит его узнавание в тексте-реципиенте» [Фатеева 2000: 128] и которые создают в литературном произведении обобщенный подтекст. Главная специфика аллюзии — косвенная ссылка на другие литературные тексты, которая пробуждает в читателе «память слова». Шарль Нодье называет аллюзию «хитроумным способом соотнесения широко известной мысли с собственной речью, поэтому она отличается от цитаты тем, что не нуждается в опоре на имя автора, которое всем известно и так» [*Нодье,* Цит. по Пьеге-Гро 2008:91]. Литературная аллюзия предполагает, что читатель на основе ассоциации в состоянии сконструировать новый смысл, который автор хотел внушить, не высказывая его прямо.

В романе «ЛТЦ» множество более или менее легко поддающихся идентификации аллюзий. Перед переводчиком стояла сложная задача сначала самому идентифицировать аллюзию, а потом передать ее в тексте перевода. При этом в принимающей культуре степень узнаваемости/неузнаваемости аллюзии может быть вовсе не такой, как в культуре оригинала. Нередко аллюзии могут отсылать к хорошо известному претексту, и переводчик должен стремиться сохранить как ее доминантную функцию, так и формат без переводческого комментария — как в примере ниже:

(4)

(рус.) *У Рэя Брэдбери есть рассказ про охоту на динозавров: охотники отправляются в прошлое на машине времени, отстреливают обреченного ящера за миг до того, как тот утонет в болоте или потоке лавы — и возвращаются назад, практически не нарушив мирового баланса.*

(болг.) *Рей Бредбъри има един разказ за лов на динозаври: ловците се отправят към миналото с машина на времето, застрелват обреченото влечуго миг преди то да потъне в блатото или в поток от лава — и се връщат обратно, практически без да нарушат световния баланс.*

Другая форма эксплицитных интертекстуальных связей — **реминисценция** (референция). Н. Пьеге-Гро пишет, что референция отсылает читателя к иному тексту, не приводя его дословно [Пьеге-Гро 2008: 87]. В качестве реминисценций обычно используются имена собственные. Как художественный прием реминисценция рассчитана на ассоциативное мышление и читательскую память [Худолей 2015: 200].

Таких примеров в романе немало. В болгарской принимающей культуре хорошо знакомо произведение И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» и поэтому перевод не нуждается в комментарии:

(5)

(рус.) *…у **Ильфа и Петрова**, помнится, кто-то из героев писал «**Гаврилиаду**» — поэму о бесконечном многообразии возможных истоков Первой мировой. Вот и я о том же.* (с. 47)

(болг.) *спомням си, у **Илф и Петров** някой от героите пишеше «**Гаврилиада**» — поема за безкрайното многообразие на възможните причини за началото на Първата световна война. Та и аз за същото.* (с. 40)

Узко известные интертекстуализмы также следует по возможности сохранять, чтобы не утратить аллюзивность, «имплицитный затекстовый смысл» [Фатеева 2000: 134] претекста. Однако если переводчик считает, что читатель перевода не сможет их «отгадать» и это приведет к содержательной утрате, по нашему мнению, допустимо их снабжать переводческим комментарием, так как неверная или неполная интерпретация интертекстуальных элементов может привести к существенным смысловым потерям.

В романе «ЛТЦ» преобладают немаркированные культурно специфичные цитаты и аллюзии, для эксплицирования которых требуется переводческий комментарий:

(6)

(рус.) *…от такой хари вздрогнул бы и **Шариков**…*

*(*болг.) *…от такава муцуна би потреперил дори Шариков…*

Перевод сопровождается примечанием, что Шариков — персонаж М. Булгакова из повести «Собачье сердце» — отталкивающий, агрессивный типаж.

В главе «Верхние прыгуны» В. Пелевин приводит переиначенные слова Энди Уорхола «In the future everyone will be world-famous for 15 minutes».

(7)

(рус.) *Как сказал бы Энди Уорхол, каждый будет прыгуном пятнадцать минут. **Те пятнадцать минут, которые прыгун будет каждым.***

(болг.*) Както би казал Анди Уорхол, всеки ще бъде скачач за петнадесет минути. **Онези петнадесет минути, в които всеки ще бъде скачач.***

Перевод сопровождается комментарием в сноске, приводящим подлинную цитату на болгарском языке, для того чтобы читатель сконструировал в сознании новый смысл.

Рассуждая о релятивности мира, о поездах судьбы и множественности выбора человека, В. Пелевин упоминает ставшую классической для русской литературы и культуры поэму «Москва-Петушки»:

(8)

(рус.) ***Поезд «Москва-Петушки»** никогда не прибудет в Лондон, туда может приехать только добрая память о **Венечке**.*

(болг.) ***Влакът «Москва — Петушки»*** *никога няма да пристигне в Лондон, там може да стигне само добрият спомен за* ***Венечка****.*

Отсылка к поэме «Москва-Петушки» узнаваема для российского читателя, однако, по мнению редактора болгарского перевода, этот культурно-маркированный феномен может не быть опознан многими болгарскими читателями, поэтому ТП сопровождается примечанием: «„Москва — Петушки“ — поэма в прозе писателя-диссидента Венедикта (Венечки) Ерофеева (1938–1990). Перевод на болгарский язык сделан Борисом Мисирковым».

Произведения русской классики, особенно творчество А. С. Пушкина, известны всем россиянам еще со школьной скамьи. *Станционный смотритель* сразу апеллирует к памяти читателя, восстановливающего в своем этносознании одноименный рассказ А. Пушкина, и активизирует аллюзию в романе В. Пелевина о «связи времен» («*Каждый вагон в поезде судьбы соединен не только с предыдущим и следующим*», с. 151), о том, что каждый индивид и есть отдельная вселенная.

(9)

(рус.) *…Киклоп — это просто* ***станционный смотритель****, следящий за тем, чтобы пассажиры, путешествующие между мирами…*

(болг.) *…че Киклопът е просто* ***станционен надзирател****, който следи пътниците, пътешестващи между световете…*

Для современного болгарского читателя, уже не так хорошо знакомого с русской классикой, образ *станционного смотрителя* лишен того содержания, которым наделил его автор, поэтому перевод сопровождается примечанием: «Отсылка к повести А. С. Пушкина „Станционный смотритель“».

Следующее предложение демонстрирует высокую степень насыщенности прозы В. Пелевина специфическими этнокультурными аллюзиями:

(10)

(рус.) *Это и есть та самая* ***нуль-транспортировка****, о которой столько говорили* ***шестидесятники****, не понимая до конца, в чем дело.*

(болг.) *Именно това е онази* ***нула-превозвач****, за която толкова говореха* ***творците от шестдесетте****, без да са съвсем наясно какво става.*

Перевод нуждается в двух пояснениях. Во-первых, «*нуль-транспортировка*» означает фантастический способ перемещения в пространстве без потери времени. Термин ввели братья Стругацкие в цикле романов «Мир полудня». Во-вторых, если для российского читателя вполне понятно, что *шестидесятники* — это выдающееся поколение советской интеллигенции (Б. Окуджава, Б. Ахмадулина, А. Вознесенский, В. Высоцкий и др.), проявившее свои творческие возможности в 60-х годах XX в., то немногие из болгарских читателей моложе среднего возраста догадались бы об этом.

Если этнонациональные интертексты легко узнаваемы для читателей оригинала, но зачастую требуют переводческого комментария, то наднациональные интертексты могут вызвать трудность и для читателей исходного текста, и для читателей перевода. Тут неизменно переводчик задается вопросом **— стоит ли, и в каких случаях, приводить комментарии?** Ответ всегда будет разный, но при этом он будет зависеть от нескольких факторов. Во-первых, переводчику следует исходить из конкретного случая и стараться придерживаться алгоритма: а) самому идентифицировать и опознать интертекстуальные вкрапления (особенно имплицитные); б) адекватно интерпретировать функциональный потенциал претекста и его функции в тексте; в) взвесить, насколько его перекодировка

на язык перевода или потеря в переводе помогут или затруднят рецепцию; г) подобрать адекватные средства перекодирования интертекстуальных элементов, прогнозируя возможности их декодирования и осмысления носителями культуры языка перевода. Во-вторых, ответ будет во многом зависеть от переводческих традиций конкретной страны. В некоторых странах не принято (или принято в исключительных случаях) давать переводческие (редакторские) комментарии, и тогда переводчики прибегают к определённым стратегиям «дописывания» авторского текста; в других же, наоборот, предпочитают давать примечания и комментарии, рассматривая метатекст как способ интерпретации кода другой лингвокультуры, отображенной в художественном произведении.

В романе «ЛТЦ» множество примеров таких наднациональных интертекстов. В. Пелевин, очевидно, рассчитывает на высокую эрудированность читателей и на их способность опознавать интертекстуальные элементы (действительные или парафразированные) и обычно не снабжает их автокомментарием. Все же, руководствуясь описанным выше алгоритмом, переводчик счел необходимым отослать читателя ТП к Экклезиасту или к французскому драматургу Ж.-П. Сартру:

(11)

(рус.) *Поистине, таков и ты, человек, и все твои дела под солнцем…»*

(болг.) *Наистина, какъвто си ти, човече, такива са и всички твои дела под слънцето…»*

Перевод сопровождается примечанием: «Текст отсылает к Экклезиасту: „*Что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем*“».

(12)

(рус.) *… а X1, X2 и так далее — те, кого* ***французские философы*** *называют «****другими****».*

(болг.) *…а X1, X2 и така нататък — са онези, които* ***френските философи*** *наричат «****другите****».*

В (12) автор отсылает нас к цитате из пьесы «За закрытыми дверями» Жан-Поля Сартра «Ад — это другие», и это пояснение приводится в сноске болгарского перевода («Цитат от пиесата „При закрити врати“ на френския екзистенциалист Жан-Пол Сартр»).

Н. Пьеге-Гро пишет, что «когда в основе **аллюзии** лежит **игра слов**, то она воспринимается как игровой элемент, нечто вроде шутливого подмигивания, адресованного читателю» [Пьеге-Гро 2008: 92].

(13)

(рус.) *— Ах, Тенерифе… Помните, как у Ярослава Могутина? Сначала я *** рагуля, потом рагуль *** меня…*

— Та тьфу на вас, вечно все опошлите. Там не «рагуль» а «Рауль»…

(болг.) *— Ах, Тенерифе… Помните ли как пишеше Ярослав Могутин? Отпърво аз е*** рагул, след туй рагул е** пък мен…*

— Вие пък вечно всичко ще опошлите. Там не е «рагул», а «Раул» …

В данном примере переводчику обязательно надо было самому сориентироваться в реалиях (*рагуль, Рауль, Ярослав Могутин*) и понять, какие из них нужно прокомментировать, а какие можно проигнорировать без значительной смысловой потери. В примечании раскрыто значение украинского жаргонного пренебрежительного названия примитивного человека «*рагул*», однако не комментируется личность скандального поэта и журналиста Ярослава Могутина и его персонаж (*Рауль*), поскольку они не являются доминантой интертекста.

К аллюзиям на основе игры слов можно отнести некоторые словообразовательные экспрессивные единицы, сопровождающиеся переводческим комментарием: *Кохочубайс:* «Отсылка к трем фигурам 90-х годов XX века в России: Альфреду Коху и Петру Авену, соавторам книги „Революция Гайдара: История реформ 1990-х из первых рук“, и Анатолию Чубайсу, бывшему российскому политику из окружения президента Бориса Ельцина»; *азербот:* азербайджанец (разг.); *шабесгон:* «игра слов: сочетание между „шабесгой“, означающее „нееврей, работающий по субботам“ („шабат“) — нерабочим для евреев дням, и „гей“».

Источником интертекстуальных фрагментов, включаемых в новый контекст, могут быть прецедентные тексты, появляющиеся в виде аллюзий, цитат, реминисценций. Считается, что прецедентные тексты, к которым относят предания, мифы, притчи, легенды, сказки, а также тексты художественных произведений, песен, реклам и пр., отсылают к некоему хорошо знакомому всем представителям одного лингвокультурного сообщества факту культуры, стоящему за ними.

Приведенный ниже пример прецедентного текста снабжен примечанием переводчика, из которого следует, что это пародия на текст русской песни «Вечерний звон», при этом в переводе второй части стиха цитируется уже имеющийся перевод текста этой песни на болгарский язык.

(14)

(рус.) «*мой* ***шабесгон****, мой шабесгон — как много дум наводит он*»

(болг.) «*мой* ***шабесгон****, мой шабесгон — о****, мисли вдън, о чуден сън***»

В процессе перевода романа используется также **прием сохранения интертекстуальных элементов без последующего комментария.** Так, в комментарии не нуждаются слова недавнего российского президента Б. Ельцина, ставшие заглавием книги о нем:

(15)

(рус.) *…в центре доски висела обложка пропагандистской брошюры ельцинских времен с фотографией припухшего президента и гордым названием:*

Я ОТВЕЧУ ЗА ВСЕ!

(болг.) *…на дъската висеше обложката на пропагандна брошура от времето на Елцин със снимка на подпухналия президент и гордо заглавие:*

АЗ ЩЕ ОТГОВАРЯМ ЗА ВСИЧКО!

Таким образом, являясь универсальным средством сохранения и передачи культурной памяти, интертекстуальные элементы актуализируют межтекстовые связи и приглашают читателя к осмыслению литературного произведения и переосмыслению претекста.

В целом, для правильной передачи в переводе интертекстуальных элементов нужны фоновые знания и богатая лингвокультурная эрудиция переводчика. Чтобы достичь коммуникативной равноценности, переводчику нужно сначала распознать эти элементы, учесть границу между универсальными и этнокультурными знаниями и адекватно интерпретировать авторский замысел. Разумеется, вряд ли переводчик может знать *все* тексты *всей* мировой литературы, названия всех стихотворений, фильмов, песен и пр., однако он должен стараться компенсировать эти пробелы своей языковой интуицией и энциклопедической компетентностью.

Источники:

1. Барт Р. Въображението на знака. Есета. Изд. Народна култура, София, 1991. — 584 с.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1989. — 418 с.
3. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Г. Бочаров. — 2 изд. — М.: Искусство, 1986. — 445 с.
4. Галеева Н. Л. Параметры художественного текста и перевод. Тверской гос. ун-т. — Тверь, 1999. — 154 с.
5. Жанетт Ж. Введение в архитекст // Фигуры. В 2-х томах. Том 2. — М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. — 944 с.
6. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. — М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. — 656 с.
7. Ледерер М. Актуальные аспекты переводческой деятельности в свете интерпретативной теории перевода / пер. с фр. Н. А. Фененко, Е. А. Алексеева/. — СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2007. — 223 с.
8. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности: Пер. с фр. / Общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М.: Издательство ЛКИ, 2008. — 240 с.
9. Тодорова П. Произход на понятието интертекстуалност // Многообразие в единството, Научно издание на Съюза на учените в България. Тема на броя: «Съвременни предизвикателства пред науката». URL: http://tksi.org/SUB/ http://tksi.org/SUB/Broj2012.ht
10. Тороп П. Тотальный перевод. — Изд. Тартусского унв., 1995. — 220 с.
11. Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности, или интертекст в мире текстов. — М.: Агар, 2000. — 280 с.
12. Худолей Н. В. Механизмы актуализации интертекстуальных связей в художественном тексте // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики Тамбов: Грамота, 2015. № 11 (61): в 3-х ч. Ч. II. С. 199–202.
13. Шукуров Д. Л. Дискурс М. М. Бахтина и теория интертекстуальности. // Известия высших учебных заведений Серия «Гуманитарные науки», том 3, выпуск 2, 2012 г. — С. 105–109.

Пенчева, Антония Иванова (Pencheva, Antoniya Ivanova) — преподаватель русского языка, переводчик. Родилась в 1960 году в Бургасе (Болгария). Окончила магистратуру по русскому языку и литературе в Софийском университете им. Святого Климента Охридского. Защитила кандидатскую диссертацию по русскому языку в ГИРЯ им. А. С. Пушкина. Преподает русский язык в Университете национальной и мировой экономики (София, Болгария). Переводит художественную и общественно-политическую литературу с русского и литовского. Перевела более двенадцати книг. Член Союза переводчиков Болгарии. В 2016 году награждена премией им. Святого Иеронима за перевод литовской литературы на болгарский язык. Имеет национальные награды. Член Совета правления Общества русистов Болгарии. Живет в Софии.

Ранджана Саксена (Индия)

Репрессии и стратегии выживания[1]: «Шерри-бренди» Шаламова, «Ложится мгла на старые ступени» Чудакова, «Авиатор» Водолазкина, «Зулейха открывает глаза» Яхиной

Нам известно, что репрессии со стороны государства являются неотделимой частью государственного управления. Тем не менее, общество и человек на протяжении всего своего существования продолжали выживать и развиваться. Напряженность и обострение инстинкта выживания во времена репрессий идут бок о бок. В этом смысле история России XX века не является исключением.

Тяжелый и сложный XX век оставил неизгладимый след в душе человека и для многих стал психологической травмой.

Об этом трагическом опыте народа было написано много томов! Все еще не утихают дискуссии о тех временах.

Русская литература XX века стала важным источником различных материалов, обнародование которых способствовало коллективному признанию массового насилия, царившего в советскую эпоху. Это не только документы, — это и свидетельства писателей и поэтов, которые сами были депортированы и приговорены к принудительному труду, порой умирали в тюрьмах и лагерях. Это действительно неоценимый материал для понимания того, что именно делалось с человеком в лагерях.

К концу сталинской эпохи писатели внесли свой вклад в художественную литературу и поэзию (Mandelstam, 1998; Shalamov, 2003; Guinzburg, 1967), в том числе своими автобиографическими работами. Хрущевская оттепель благодаря публичной критике сталинизма и широкому распространению таких литературных произведений, как «Один день из жизни Ивана Денисовича» Солженицына, дала толчок для дальнейшего развития лагерной темы.

Период стагнации, последовавший за оттепелью, в свою очередь способствовал тайному распространению таких писательских свидетельств, в частности, благодаря работе самиздата. Затем перестройка вызвала настоящий бум этой темы в литературе. Особую роль сыграли также пресса и различные организации, занимающиеся восстановлением памяти жертв сталинских лагерей.

Мое внимание привлекли три произведения, авторы которых сделали акцент не на адских условиях лагерного существования, а на онтологических аспектах жизни и выживания в лагерях.

В настоящем докладе речь пойдет о различных способах выживания на примере рассказа Шаламова «Шерри-бренди» и романов «Ложится мгла на старые ступени» Чудакова и «Авиатор» Водолазкина.

Как известно, «Шерри-бренди» был написан в 1958 году, «Ложится мгла на старые ступени» в начале XXI века, а «Авиатор» вышел в свет в 2016 году.

---

[1] Идея, что роман Чудакова — это своего рода школа выживания, позаимствована у Петра Вайля. Он писал, что «Ложится мгла на старые ступени» — это советский «Робинзон Крузо». Школа выживания. Выживания всякого — умственного, нравственного, физического, бытового». Эта мысль прозвучала у него в статье «Робинзон Чудаков» https://rg.ru/2008/02/01/vayl.html Российская газета — Федеральный выпуск № 4578 (0).

«Шерри-бренди» Шаламова

Герой рассказа «Шерри-бренди» отличается от большинства героев «Колымских рассказов». Это поэт. Поэт, который находится на краю жизни, но все-таки продолжает мыслить. Словно со стороны наблюдает он за происходящим, в том числе и за тем, что происходит с ним самим:

Рассказ Шаламова «Шерри-бренди» — это повествование о том, как умер один из лучших поэтов XX века — Осип Мандельштам — и о том, что он мог чувствовать в последние моменты его жизни. Это страшный образ умирающего человека, который является жертвой голода, холода, всяких лишений, и, конечно, принудительного труда.

«Поэт умирал. Поэт долго умирал» пишет Шаламов.

Но когда ему вложили в руки его суточную пайку, он обхватил ее своими бескровными пальцами и прижал хлеб ко рту. Он кусал хлеб цинготными зубами, ….. зубы шатались, но он не чувствовал боли. Изо всех сил он прижимал ко рту, запихивал в рот хлеб, сосал его, рвал и грыз…

Его останавливали соседи.

— Не ешь все, лучше потом съешь, потом… И поэт понял. Он широко раскрыл глаза, не выпуская окровавленного хлеба из грязных синеватых пальцев.

— Когда потом? — отчетливо и ясно выговорил он. И закрыл глаза.

К вечеру он умер.»[2]

В рассказе «Шерри-бренди» голод приобретает дополнительное метафорическое значение. Поэт голодает и в результате его тело потихоньку гибнет, но ведь еще поэт голодает по стихам! Давно он не писал, да и не было такой возможности в лагере! Так жизнь то уходит от него, то снова возвращается, «как стихи, как вдохновение»; перед смертью «ему дано было узнать, что жизнь была вдохновением». «Что значит: умер как поэт?». По Шаламову, поэт умирает, когда поэт не может творить. Лагерь был способен уничтожить все в человеке, и тем самым мог заставить человека повредиться в уме.

В рассказе подчеркивается мысль о том, что даже под таким тяжким гнетом поэт не разучился думать. Он продолжает творить, стихи еще приходят к нему.

Ему «приятно было сознавать, что он еще может думать». Перед смертью ему открывается истина, он понимает всю прожитую жизнь. В чем была жизнь поэта? «Стихи были той животворящей силой, которой он жил. Именно так. Он не жил ради стихов, он жил стихами».

В последние моменты своей жизни поэт охвачен думами о том, что «вся его прошлая жизнь была литературой, книгой, сказкой, сном, и только настоящий день был подлинной жизнью. Он удивлялся себе — как он может думать так о стихах, когда все уже было решено?..».

Да, поэт умер, но только физически! В когнитивном смысле умирающий поэт во многом находит и выражает себя, делает немало открытий перед смертью. Подавляющая система не могла убить живую душу поэта. Да, перехитрил он систему. Ибо и в адских условиях лагеря поэт продолжает думать. Для поэта «здесь жил дух свободы». То, что выживает перед лицом смерти — это стихи. Это для него — свобода. Умирающий поэт далек от всего материального: голода, холода, физической боли и т. п. Творческие порывы помогли уйти в свой мир. Творчество стало способом выживания.

[2] Выдержка из рассказа «Шерри-бренди» Шаламова.

«Ложится мгла на старые ступени» А. Чудакова

Начиная разговор о следующем романе, необходимо подчеркнуть, что для настоящего человека очень важно не только выжить, но и сохранить себя, свою душу, свое достоинство, свой интеллект. Как это было возможно в условиях тоталитарного государства, где человека пытались сделать безропотным рабом и винтиком огромной государственной машины?

Кто-то в этих условиях создавал собственный мир поэзии или музыки и скрывался в нем, кто-то более уверенный в себе и сильный просто уезжал подальше от властей и там создавал уже вполне материальный мир, и становился хозяином своей жизни, как герои Чудакова. Эти люди не только смогли прокормить себя в условиях голода и нищеты, но и помогли многим другим. Они хранили интеллектуальный «запас» страны, обучая и воспитывая своих детей.

В Чебачинске, фиктивном городе в Северном Казахстане, живут политические ссыльные. Панорамный роман Чудакова посвящен отношениям между Антоном, московским историком поколения «шестидесятников», и его дедушкой, титаном физической и интеллектуальной строгости из выносливых вильнюсских священнослужителей.

Многие родственники Антона были либо арестованы, либо расстреляны. В романе речь идет не только о репрессиях, но и о том, как люди справлялись с жизнью, полной лишений и недостатков. После войны в бумаге и тетрадях наступил недостаток. В школе сказали купить какую-нибудь книгу, где бумага побелее. Бабушка купила книгу по краткому курсу истории Партии. Стояли эти тома — целая полка. Бумага — наилучшая. Мальчик выводил свои крючки прямо поверх печатного текста.

В Чебачинск были сосланы кулаки из степей, чеченцы и ингуши; начиная с 30-х гг. начали поступать политические, арестанты с Дальнего Востока и т. д. Дед относился к происходящему критически и советскую прессу не читал; дед хотел, чтобы было побольше правды в газете «Правда». Бывший ученик деда, сотрудник НКВД, сообщил отцу Антона, что деду надо прекратить во всеуслышание ругать власть. В романе рассказывается также о забавных ситуациях. Некто Ратинов, который два месяца прожил в семье Антона, прячась от НКВД, женился на соседке по коридору, взял ее фамилию, вышел из подполья и даже получил новую работу. И сделал большую карьеру.

В Чебачинске эта семья энергичных, трудолюбивых, работоспособных интеллектуалов преодолела все материальные трудности и в конце концов даже достигла относительного процветания.

Короче говоря, это история настоящих людей, хоть и подавленных системой, но вступивших с этой системой. Благодаря различным способам выживания они преодолели все трудности.

Выживают в этом романе не только люди, но и культура, и система ценностей.

«Авиатор» Е. Водолазкина

В романе Водолазкина «Авиатор» метафорически рассказывается еще и о такой стратегии, как частичная амнезия. Речь идёт об «освобождении» главного героя — об освобождении его тела.

Роман начинается с того, что главный герой Иннокентий Платонов открывает глаза и понимает, что он находится в больнице и при этом ровным счетом ничего не помнит.

Постепенно становится ясно, что он стал жертвой экспериментов, и в начале 1930-х его заморозили на Соловках. А в конце лихих 90-х годов петербургский профессор Гейгер размораживает его с целью реабилитации. И советует Платонову вести дневник.

Платонов описывает предметы, ощущения, людей. Он каждый день пишет, чтобы спасти все это от забвения. Ведет дневник с целью восстановления своего потерянного прошлого.

Сразу можно заметить, что хотя в романе речь идет о Соловках, повествование очень отличается от лагерных текстов предшественников Водолазкина. Платонов вспоминает адские соловецкие эпизоды, но гораздо больше внимания обращает на те области жизни, с которыми, будучи в лагере, почти не соприкасался. Этот ровесник XX века рассматривает свое столетие пристрастно, но без всякого гнева. Прошлое нужно ему для того, чтобы извлечь из него уроки.

Главный герой придает большое значение звукам и запахам прошлого. Описание запахов, звуков, бытовых мелочей передаёт аромат той эпохи. И они очень разнятся с запахами и звуками нынешними. Ему трудно понять и принять убогость новой культурной жизни. Таким образом, это история человека, потерявшего память, но не потерявшего представления о нравственности.

Платонов еще хранит память о худшем, что было с ним на Соловках, но он знает, что все это позади. Свое прошлое он хочет передать новому поколению, чтобы ничто не было предано забвению и старое не повторялось.

Еще автора волнует вопрос: как русские потеряли Россию Платонова, кто виноват? Да, революция, да, террор, да, репрессии, да, лагеря, в которых делалось все для того, чтобы люди перестали быть людьми, утратили свой человеческий облик. И все же автор уверен, что главное поле битвы — в самом человеке. Он не раз высказывает мысль о личной ответственности каждого.

Роман «Авиатор» затрагивает три важные темы:

1. Кто виноват в появлении диктатуры — злодей или общество? Был ли Сталин выразителем общественной воли? Врач Гейгер возражает и говорит, что «не бывает общественной воли умирать». Платонов отвечает: «Бывает. Это называется коллективным самоубийством. Почему на берег выбрасываются стаи китов?». Платонов и себя считает виноватым в том, что русскому народу пришлось пройти через мучения сталинских репрессий.

2. Следующий момент связан с памятью о прошлом, которую народ сохранил в разговорах, в шёпотах, в семейных преданиях и тайнах. Опыт показывает, что память вечна и передаётся из поколения в поколение. Даже когда умрут люди, которым довелось пережить эти события на собственном опыте, разговор об этих событиях не затихнет.

В «Авиаторе» звучит мысль, что в любом конфликте необходимо идти на примирение. Русская общественная память еще страдает от травмы сталинских репрессий, и избавиться от нее будет невозможно, пока люди не обретут чувство восстановленной справедливости. Память о сталинских репрессиях становится неразрешимой проблемой и может плохо повлиять на дальнейший ход общественного развития.

3. Третий момент связан с идей всеобщей гармонии между людьми. Что их связывает и соединяет? Ответ, который дает герой, не может не тронуть! «Да, у каждого человека свои особенные воспоминания, но есть ведь вещи, которые переживаются и вспоминаются одинаково. Политика, история, литература — они воспринимаются, да, по-разному. Но шум дождя, ночной шелест листьев — и миллион других вещей, все это нас объединяет. Мы ведь не будем спорить об этом до хрипоты и разбивать, чего доброго,

друг другу головы. Это всему основа. Вот с этим-то и надо работать, об этом и я прошу дорогих мне людей. Пусть среди описанного мной появятся их голоса. Они не исказят моего голоса, напротив — обогатят его».[3] Наверное, здесь указывается на то, что именно природа, а не творения человека, — связующее звено для всего сущего. Нужна гармония человека и природы, чтобы спастись!

В заключение можно сказать, что во всех этих произведениях ужасные условия лагерного быта — вовсе не главный элемент повествования. Все эти тексты — о торжестве жизни, а торжество жизни означает поражение советской лагерной системы. Во этих произведениях описаны способы выживания, которые люди изобрели сами, чтобы спастись.

Саксена, Ранджана — преподаватель современной русской литературы, переводчик. С 1989 работает в Делийском Университете. В 2011–2014 гг. возглавляла кафедру славистики Делийского университета. В это время организовала две международных конференции и отредактировала два сборника статей. Окончила пятилетний курс по русскому языку, переводу и литературе в Университете Джавахарлала Неру. Защитила кандидатскую диссертацию по теме «Женские образы в русской и русско-советской литературе». Прошла стажировку в филологическом факультете МГУ им. М. В. Ломоносова в 1985 году. Составила учебное пособие по современной русской женской литературе. Переводит с русского языка на хинди и с хинди на русский. Участвовала во многих конференциях в Индии и за рубежом. Работает над переводом рассказов М. Зощенко и роман «Лавр» Е. Водолазкина на хинди. Живет в Дели.

[3] Водолазкин Е. Авиатор. М.: АСТ, 2016, стр. 348.

Роземари Титце (Германия)

Лев Толстой продолжает писать. На иностранных языках.

Вот уже больше 30 лет я перевожу Андрея Битова на немецкий язык. За это время у нас с любимым автором сложилась некая традиция общения: работая над его прозой, я докучаю ему вопросами по тексту и просьбами о разъяснении трудных для меня мест; а чтобы не возникало подозрений, что это именно с его прозой ведётся такая напряжённая переводческая борьба, иногда рассказываю Битову о тяжкой работе над текстами его коллег. Именно в этом ключе как-то раз я стала рассказывать о кавказской прозе Толстого и вскользь упомянула, что часть произведений я перевожу по 90-томному юбилейному изданию, а часть — по новому, выходящему сейчас 100-томному изданию Толстого. На что последовала молниеносная реплика Битова: «Ах, он продолжает писать?»

Давайте посмотрим на примере Толстого, каким образом жизнь классика продолжается на иностранных языках, а именно на немецком. Сошлюсь на собственный опыт и приведу в пример две своих работы: в 2009 году вышел мой перевод «Анны Карениной», а этой осенью выходит «Война на Кавказе» — собрание кавказской прозы Толстого, от раннего «Набега» до «Хаджи Мурата».

По поводу «Анны Карениной» читатели всегда задают вопрос: зачем вообще нужны новые переводы классики? Разве прежние переводы так уж плохи? Или, может быть, немецкий язык так сильно изменился за последние десятилетия? В ответ я говорю, что и переводы не все так уж плохи, и немецкий язык не так уж изменился. Также бытует мнение, что с каждым новым переводом, основываясь на достижениях своих предшественников, мы как бы поднимаемся все выше по ступенькам своеобразной лестницы и в один прекрасный день доберемся до идеального перевода, в котором ни одной запятой менять больше не нужно будет никогда.

Ну, такое «светлое будущее» нам не грозит: перевод ведь не зеркало оригинала, а интерпретация. А пока существует литература, интерпретациям не будет конца. Стратегия перевода уже не раз переведённого произведения всё-таки отличается от первооткрывательского перевода современного оригинала.

Каждый раз, когда я принимаюсь за новую книгу, текст возвышается передо мной как гора, по крутым склонам которой я должна карабкаться вверх, а такая громада, как «Анна Каренина», уж и вовсе — Эверест. Мое восхождение осуществляется по обычным правилам тщательного переводческого альпинизма: я на каждом шагу проверяю твердость скалы; где нужно, страхуюсь верёвкой; наблюдаю, какая вокруг погода, и т. д. Однако пристального взгляда с близкого расстояния в данном случае недостаточно, необходима и другая перспектива. Ведь роман со времен первого издания читался и изучался, есть отклики, анализы, воспоминания, а главное — на материале изданных дневников, писем, различных версий произведения можно проследить за тем, как работал автор. Благодаря такому двойному зрению, с близкого и с дальнего расстояния (на склон Эвереста и на Гималаи в целом), роман представляется как в стереоскопе — более объёмно, чем это могло бы быть с любым современным текстом. Вследствие этого преображается и переводческий подход. Что же меняется?

Во-первых — текстология, т. е. выбор издания, с которого делается перевод. Предыдущие немецкие версии «Анны Карениной» — их около двадцати — еще не опирались на пересмотренный Ждановым и Зайденшнур текст романа, изданный в 1970 году. А там восстановлены сокращения и пропуски, возникшие из-за цензуры или случайно, при переписывании или при наборе. Что до кавказской прозы, — самые до сих пор распространённые немецкие версии «Хаджи Мурата», переводы Arthur Luther и Werner Bergengruen, основываются еще на берлинском издании 1912 года, в котором, например, композиция автобиографических рассказов Хаджи Мурата отличается от юбилейного издания. Значит, я переводила уже не совсем с тех же оригиналов, что мои предшественники.

Во-вторых — комментарии. Наши издательства, как правило, в переводах современной литературы не приветствуют всякого рода сноски или примечания, а если они всё-таки необходимы, то их положено сокращать до минимума. Другое дело — если заново издается классика. Приходится объяснять исторические обстоятельства, нравы, моду и вообще всё то, что теперешнему читателю в тогдашней жизни не очевидно. Например, в комментарии к «Анне Карениной» я отмечаю, как искусно Толстой вплетает в роман описание экономического развития России 70-х годов XIX века, а у сегодняшнего немецкого читателя это может вызвать неожиданную ассоциацию с банковским кризисом нулевых годов XXI века. Такая вспышка узнавания сближает и облегчает восприятие.

Огромную роль играют разъяснения в издании «Войны на Кавказе» в моем переводе. Германия не только географически гораздо дальше от Кавказа, чем Россия — представление о Кавказе у немцев совсем не такое, как у русских. Пришлось составить глоссарий с куда большим количеством кавказских реалий, чем в русских изданиях. Например, еще Пушкин ввёл в обиход слово «аул», оно прижилось в русском языке, а немецкому читателю надо объяснить его значение. Кроме того, в послесловии и комментариях даются сведения о кавказской войне, гребенском казачестве, об отношении Толстого к Кавказу и к словесному искусству в различные периоды его жизни. При этом я настаиваю, что даю именно *переводческие* разъяснения, которые отличаются от научных комментариев — это просто другой жанр; я скорее «рассказываю», что есть интересного, связанного с этими текстами Толстого, и стараюсь придерживаться принципа, которому следовал и мой автор: всегда нужны характерные детали. Наряду с необходимой фактографией я отнюдь не чураюсь анекдотов и сплетен. Кроме того, я включила в издание еще и галерею старых рисунков, эскизов и акварелей «живописного Кавказа». Тем самым издание нового перевода открывает возможности, которых у переводчика, работающего с современными авторами, обычно нет: оно позволяет показать более широкую картину, создать своего рода триптих с обновлённым и, если посчастливится, более ярким произведением в середине.

А сам текст? Что с ним? Чем отличается мой немецкий Толстой от Толстого моих предшественников?

Самое очевидное, лежащее на поверхности — это лексика, подбор слов. Возьмём восхитительный восточный орнамент, цветочный букет, с которым Толстой приступает к повести о Хаджи Мурате. По-моему, и по-немецки можно составить красочный букет — более красочный, чем раньше. Если это удалось, то особой моей заслуги в этом даже и нет, ведь в наш электронный век поиск ботанических определений, как и чего угодно другого, даётся так легко, как переводчикам раньше и не снилось.

Но главное в другом. Тут требуется маленькое отступление.

Мы все привыкли к периодизации литературы, к мысли о том, что представление об идеальном стиле, тематика, метод — все менялось. Но пока мы редко задумываемся над тем, что и под художественным переводом не во все времена понимается одно и то же. И в этой области с течением времени — едва заметно — сдвигается система координат.

Предыдущие переводы «Анны Карениной» и кавказской прозы Толстого за редким исключением сделаны более 50 лет назад. Тогда переводы ориентировались, грубо говоря, на передачу содержания. Русские предложения, одно за другим, пересказывались по-немецки, а на строй фразы или ритм языка большого внимания не обращали. Такой метод был обусловлен скорее тенденциями эпохи, нежели пристрастиями отдельных переводчиков. Тональность этих переводов, на мой взгляд, слишком уютна, медлительна и приглажена, чтобы создавать верное представление о прозе Толстого.

У меня подход другой. Меня интересует, так сказать, «Как сделана „Шинель“». А значит, я стремлюсь не только к филологической точности, но и к воссозданию стилистики.

Например, во время работы над «Анной Карениной» я обнаружила, какое огромное значение имеет для Толстого приём *повтора*. Функции повторов у Толстого разнообразны: скажем, связь персонажей маркируется одинаковыми определениями-прилагательными; с помощью какого-нибудь повторяющегося глагола может нагнетаться атмосфера, иногда прямо-таки назойливо; повторением подчеркиваются сатирические нюансы; а порой слова и придаточные предложения, повторяясь, выделывают такие синтаксические петли, что текст начинает просто вальсировать! В кавказской прозе уже в «Рубке леса» молодой автор нащупывает прелесть этого приёма: «Как ни хлопотал хлопотливый Веленчук, … вор не нашелся». В «Хаджи Мурате» даже простой подсчет слов «приятный» и «тонкий» в главе, посвященной обеду у Воронцова, отчетливо выявляет отношение Толстого к этому великосветскому обществу. И это несмотря на то, что в «Хаджи Мурате» Толстой довёл свой язык до крайнего, пуританского лаконизма.

Другой приём. Переводя «Анну Каренину», я заметила, что *прямая речь* у Толстого часто бывает рваная — как и в любом нормальном разговоре в жизни; переводчики же зачастую не осмеливаются оставлять фразы неполными. В «Кавказском пленнике» даже речь рассказчика приближена к прямой речи; Толстой там достиг небывалой в его время *устности рассказывания*. Возьмём, к примеру, употребление *настоящего времени.* Стилистически в немецкой прозе, тем более XIX века, прыжки из прошедшего в настоящее время — вещь сложная, рискованная и уместная далеко не везде (причем проявляется она зачастую в других текстовых позициях, — не так, как по-русски). Я активно пользуюсь этим приёмом и надеюсь, что это помогает воссоздать стиль Толстого со всей отчетливостью.

В последние два десятилетия в Германии поднялась настоящая волна новых переводов русской классики. Пушкин, Гончаров, Достоевский, Тургенев, Толстой и Чехов у нас заново ожили.

Значит, по-немецки русские классики «продолжают писать».

Кто это сказал, что недолговечность художественных переводов — якобы доказательство «вторичности» их положения в мире литературы? Наоборот, в способности к преобразованию, ко всё новым истолкованиям оригинала — необыкновенный жизненный потенциал переводческого дела.

Перевод — «живая вода» литературы.

Титце, Роземари (Tietze, Rosemarie) — переводчик прозы и драматургии (Аксенов, Битов, Газданов, Горин, Житков, Набоков, Пастернак, Петрушевская, Е. Попов, Л. Толстой и др.), в 1984–2009 гг. доцент Мюнхенского института иностранных языков. Проводит публичные встречи с русскими авторами, статьи, радио- и телепередачи о русской культуре и об искусстве перевода. Ведет семинары по художественному переводу и по дидактике художественного перевода. Инициатор и (с 1997 по 2009 гг.) председатель немецкого фонда переводчиков (Deutscher Uebersetzerfonds).

Лауреат премии им. Фосса Немецкой Академии Языка и Литературы, премии им. Целана и др. Живет в Мюнхене.

Лиза Хейден (США)

Любовь к трем романам: Перевод и внутренняя логика литературных текстов. Ненаучный доклад в восьми частях

Предыстория о том, что нужно «учить читателю»

Лет 20 тому назад, когда я возвращалась в свой штат Мэн после шести лет жизни в Москве, я мечтала писать художественную прозу. Мои попытки стали пытками — заниматься созданием фабулы, сюжета и героев мне было совершенно неинтересно — но благодаря участию в писательских семинарах и конференциях я узнала многое о том, как писать и как складывать слова в текст. Эта сторона дела была — и до сих пор остается — для меня чрезвычайно интересной. Вот например: когда строишь диалог по-английски, лучше написать, что герой просто «сказал» (said) а не «воскликнул» (exclaimed). Или ещё про восклицание: лучше, чтобы восклицательных знаков было поменьше. И многоточий пусть тоже будет поменьше. Редактор тебя за это полюбит. Многие из этих советов мне и сейчас помогают, так что пусть авторы создают фабулы, сюжеты и героев. Наше дело — выбирать и складывать слова, чтобы перевод читался хорошо, и был понятен даже тем читателям, которые мало знают Россию.

Что такое внутренняя логика текста?

На писательских семинарах я узнала очень много полезного и о структуре художественной прозы. Это неслучайно: среди моих «учителей» были такие писатели, как Роберт Стоун и Джонатан Лэтем. Лэтем говорил, что автор должен как бы научить читателя, как читать его (автора) книгу. У меня этот лэтемский «урок» для читателя перевоплотился в представление о «прочной внутренней логике» литературного текста. Т.е. если автор выстраивает в тексте эту самую прочную внутреннюю логику, она как будто берет читателя за руку и ведет его по тексту, в котором все элементы совместимы, гармонично взаиморасположены, как в пазле. Эти элементы — форма и содержание, стилистика и композиция, плюс ещё особенности, которыми характеризуются разные жанры. Понятно, что это утопия: нет *абсолютной* логики, но желательно, чтобы разные элементы произведения сосуществовали дружно и гармонично. Тогда можно чувствовать себя как дома, неважно, что там: инопланетяне, говорящие и читающие кошки или средневековые пластиковые бутылки. А как понять — удача или провал? Мне сказать сложно, ибо я воспринимаю тексты скорее на интуитивном уровне и часто даже *не хочу* знать, как они созданы технически.

Почему внутренняя логика нужна в тексте-источнике и (особенно) в переводе

Я глубоко убеждена, что перевод, так же как и текст-источник, нуждается во внутренней логике, которая была бы органичной для языка перевода. Без такой логики текст перевода распадется и будет читаться как неуклюжее подражание, или (что ещё хуже) как нелепая калька, где порядок слов не такой, как в языке перевода, или слова не

сочетаются с контекстом или друг с другом. Иногда мы злоупотребляем доместикацией или форенизацией, и, например, какое-то непонятное неанглийское слово или, наоборот, английская идиома, которая далека от русской реальности, мешают чтению. Я это знаю, потому что я сама так грешу. И часто. Спасают меня редакторы. Хороший редактор укрепляет логику, чтобы она соответствовала нормам литературного английского.

Мне кажется, что в каком-то смысле самые гибкие книги — постмодернистские, где можно, даже нужно нарушать нормы — предпочтительно при четком представлении о том, что такое «хорошо» и что такое «плохо» для текста. Каждый текст имеет свою уникальную логику, которая диктует, что (и сколько, и где, и когда) текст может выдержать. Логика уникальна для каждого произведения, хотя иногда бывает, скажем так, «металогика» в творчестве автора.

Романы Е. Г. Водолазкина

Если в романе средневековые пластиковые бутылки и тому подобные игры со временем, то перед нами роман Евгения Водолазкина. Поэтому мне было чрезвычайно интересно — и, что еще лучше, весело, — переводить его «Лавра», «Авиатора» и «Соловьева и Ларионова». Мне трудно обяснить, *как* Водолазкин создаёт текст, но я думаю, что в основе его произведений всегда — особое литературное пространство и достаточно простой синтаксис. Я очень уважаю простой синтаксис, и не только потому, что переводчику при таком синтаксисе относительно несложно разбирать фразы. Мне кажется, что простой синтаксис — идеальная среда для необыкновенных сюжетов, интересных литературных приемов и еще — для этих особенных, на первый взгляд нейтральных «повествовательных голосов». И над этим фундаментом можно потихоньку надстраивать что-то, и тут будет все: смесь современных и архаичных слов, философские высказывания, юмор, разные временные пласты, удивительные ритмы повторений и мотивов, целительные травы, аэропланы и Гражданская война, любовь, страх, боль и многое-многое другое. И всё это будет так непринужденно, как само собой разумеющееся, — потому что автор не пытается умничать, поражая нас сложной лексикой и/ли длинными предложениями.

Фон и тон — сладкая парочка

Обычно, если это уместно, я стараюсь хотя бы отчасти сохранить в переводе синтаксический облик первоисточника. Английский в этом смысле достаточно гибкий язык — он принимает и короткие, и длинные предложения. Но с тоном повествования сложнее, потому что тут мы уже затрагиваем вопросы технические. Передо мной всегда стоит цель — создать уникальный англоязычный голос для своих авторов. А вовсе не подобрать голос какого-нибудь похожего (как бы!) англоязычного автора, чтобы копировать этот голос в переводе — это неправильный подход, несправедливый по отношению ко всем авторам. Что касается романов Водолазкина, — открою секрет и приведу пример. Когда я переводила «Лавра», я решила, что повествователь, нарратор, не будет говорить сокращенными глаголами, т. е. будет произносить «I am», а не «I'm», и «We are», а не «We're.» Мне показалось, что такой голос, немножко формальный, лучше передаст тон нарратора (да и атмосферу романа). Я так же делала в других переводах Водолазкина, лишь выборочно допуская сокращения. Были, правда, некоторые исключения — напри-

мер, для юродивых и современных героев, и мне кажется, что этот контраст важен: это простой способ помочь читателю почувствовать разницу в языке и времени.

Повторение — мать мучения

Повторяющиеся слова — мучение для переводчиков и редакторов! Редакторам в Oneworld (Англия) часто приходится искать синонимы, когда повторяются не «программные» (как кажется мне) слова. «Программные» слова для меня те, которые важны для понимания идеи романа. Поскольку у нас речь о Водолазкине, возьму в качестве примера слово «пространство», которое появляется в «Лавре» достаточно часто (25 раз, из них 19 переведено мной как «expanse»). Есть, например, «бескрайнее свинцовое пространство» и «Когда солнце утратило в яркости, ледяное пространство стало расширяться.» Их я перевела как «boundless leaden expanse» и «The icy expanse began to broaden after the sun had lost its brightness». Тут «пространства» как у Ожегова — в значении «поверхность, земельная площадь»; они большие и открытые, и слово «expanse» подходит идеально. Но «expanse» не подходит всем «пространствам». В романе «Авиатор» 10 раз встречается «пространство» (из них 6 переведено как «expanse»). Например, «Вокруг нас образуется свободное пространство. Я молча смотрю на Терентия Осиповича». Тут лучше «space», поскольку разговор происходит в доме и «expanse» звучало бы слишком грандиозно, исказило бы внутреннюю логику и визуальный ряд текста. (Oxford US dictionary: «a wide continuous area or extent of land, space, etc.») Редактор отругал бы меня за это, ведь он работал над обеими книгами и запомнил про «пространство» и «expanse». Да, я часто вижу какую-то «сверхлогику» в произведениях Водолазкина, но не стоит форсировать моменты повторения за счёт читабельности текста. Кстати, в «Соловьеве» я нашла 18 «пространств», и из них 15 переведено как «expanse».

«Как звучит» и «как читается» — Всякая всячина

О компенсации мне сказать почти нечего, хотя её достаточно много в переводах Водолазкина, особенно в «Лавре», где я переводила архаизмы и современные выражения по-разному в зависимости от того, как звучат слова и словосочетания по-английски. Для меня «как звучит» имело большее значение, чем соответствие каждого слова — словарной статье. В каком-то смысле это касается и названий мифологических трав в романе: если они не существуют в нашей так называемой реальности, значит, можно изредка перевести и по принципу созвучия; я, например, растение «сава» перевела как «сава». Это растение особенно странное: «встреча с ней грозит смятением ума», так что очень даже подходит, не так ли? И «адамова глава» я перевела дважды, в первый раз как «Adam's head» и во второй — как «mandrake», как оно и есть по-английски. Что-то мне так понравилось. Главное, чтобы значения названий соответствовали описаниям и тональности текста в целом.

Есть ещё пример из «Соловьева». Мы убрали сноски (их в романе очень много, сотни, наверное). Информацию из сносок я перенесла в основной текст, потому что по-английски это лучше, понятнее. Учить читателя «правильно» читать эти сноски было бы ужасно сложно, тем более что в англоязычной традиции сноски в художественной прозе и вовсе-то не слишком приняты. Мы полностью убрали сноски с разъяснениями игры слов. Если объяснять, то уже совсем не смешно.

Сотрудничество с автором — давайте жить дружно!

Я не осмелилась бы принять многие из своих решений, если бы у меня не было возможности тесного общения с Водолазкиным. Мы начали обсуждать роман с первой же встречи, когда случайно столкнулись у входа в гостиницу «Новотель» в 2014 году. Да-да, мы сравнивали свои подходы к тексту и поняли, что для нас обоих важна интуиция, что именно на этом уровне мы зачастую выбираем то или иное слово, по принципу «звучит или не звучит?». Для меня чрезвычайно важно слышать голоса моих авторов. Их интонации я слышу не только в устной речи, но и в письмах, интервью или эссе, не говоря уже о постах в соцсетях. Мне всё это очень много говорит, может быть, даже больше, чем сам литературный текст; это как бы ключ к логике их произведений, ведь эта логика является частью мировоззрения. Понимая ее, ты получаешь возможность выразить любовь к своим авторам, своим текстам, своим читателям.

Хейден, Лиза Конант (Hayden, Lisa Conant) — переводчик. Родилась в Лаконии, Нью-Гемпшир (США). Изучала русскую литературу в Пенсильванском университете, где получила спепень MA. В 1992–1998 гг. жила в Москве: работала в некоммерческих организациях, путешествовала по России. Переводит на английский язык прозу, в основном современную, в том числе является автором переводов романов «Лавр», «Авиатор» и «Соловьев и Ларионов» Евгения Водолазкина, «Маша Регина» Вадима Левенталя, «Зулейха открывает глаза» Гузели Яхиной (все были опубликованы в издательстве Oneworld Publications) и «Женщины Лазаря» Марины Степновой (изд. De Geus, World Editions). Её перевод «Лавра» стал финалистом премии «Оксфорд-Вайденфелд» и получил премию «Читай Россию» в 2016 году. Одиннадцать лет ведёт блог Lizok's Bookshelf, где пишет в основном о современной русской литературе. Живёт в городке Скарборо, штат Мэн, недалеко от Атлантического океана.

Чжан Бин (Китай)

«Царь-рыба» в зеркале учения экологического равновесия

В апреле 2017 года, после переиздания в Китае, произведение Виктора Петровича Астафьева (1924–2001) «Царь-рыба» вызвало огромный резонанс, первые 20 тысяч книг были распроданы всего за несколько месяцев. Причиной такого горячего отклика у китайских читателей, пожалуй, можно считать эстетичность подачи темы «природы и человека» и принципа «экологического равновесия» в произведении «Царь-рыба».

Вопрос взаимоотношений природы и человека с давних времен был одним из важнейших для китайских мыслителей. Еще в средине эпохи правления династии Тан (VIII–IX век н. э.) один из «восьми великих людей времен Тан и Сун» Хань Юй (768–824) стал свидетелем того, как из-за вреда, причинённого людьми природе, плодородные во времена династий Цинь и Хань земли Гуаньчжун (центральная часть провинции Шэньси) полностью истощились в эпоху Тан. Потребовалось поддерживать этот регион привозным продовольствием из провинций Цзянсу и Аньхой. Хань Юй глубоко прочувствовал то, насколько противоречат друг другу интересы человека и природы, ведь человек стал вредителем для окружающего мира. «Когда портится предмет, в нем заводятся насекомые; когда был разрушен первоначальный хаос, появилось человечество… То, как сильно люди вредят гармонии сил инь и янь, тоже очень заметно: поднимается целина, вырубаются горные леса… Все сущее в природе чахнет, ведь люди не дают ей развиваться естественным путем… Я думаю, Небо услышит их крики и недовольство; люди, которые заслужили это, будут достойно вознаграждены; те, кто виноваты в преступлениях против природы, будут серьезно наказаны».[1] Поднятием целины, вырубкой леса и другой производственной деятельностью человечество разрушает природу, подрывая и приводя в упадок жизнь всего сущего, не давая возможности благоприятному и привычному для природы развитию… Именно поэтому Хань Юй предположил, что те, кто нарушает законы природы, непременно будут наказаны самой же природой.

В то время между Хань Юем, философом и писателем Лю Цзунъюанем и Лю Юйси зародилась дискуссия о проблемах взаимоотношений человека и природы, в результате чего китайская философская мысль обогатилась понятием «небесного дао» (законов природы) и принципом «человечности» (высшей морали и этики). Это послужило началом сунского и минского неоконфуцианства. Учение Хань Юя стало не только важнейшим тезисом натуралистской философии «единства Неба и человека» времен династий Хань и Тан, но также широко раскрыло смысл серьезной проблемы «экологического равновесия».

Можно сказать, тысячу лет назад Хань Юй со присущей ему специфической писательской остротой обратил внимание на концепцию взаимореагирования Неба и человека, а также на то, что природные катастрофы приводят к политическим бедствиям. По славам Хань Юя «Я услышал слова древнего моления о дожде: „Люди лишились своего ремесла!“ Из этого понятно, что люди теряют целое поле деятельности, чего вполне достаточно, чтобы вызвать засуху…»[2] «В то время, когда проблема взаимоотношений

[1] Лю Цзун-юань, «Тянь шо» («Слово о Небе»).

[2] 愈撰，其昶校注，茂元整理《昌黎文集校注》，上海古籍出版社，1986年，第587页。

человека и природы, пожалуй, еще никогда не стояла так остро»[3] своим произведением «Царь-рыба» В. П. Астафьев ярко продемонстрировал принцип «единства и противоборства человека и природы»[4]. Именно поэтому в настоящее время, когда природная среда испытывает огромные потери, а нам так необходимо стремление к балансу, интерпретация произведения «Царь-рыба» в ключе «экологического равновесия» как нельзя лучше способствует нашему познанию своеобразного значения и эстетической ценности этого труда В. П. Астафьева.

«Экологическое равновесие» — это, вкратце говоря, динамическое состояние равновесия в отношениях человека и природы, в том числе межчеловеческих отношений и взаимосвязей человека с обществом. Принцип «экологического равновесия» в произведении «Царь-рыба» касается двух важных аспектов. Во-первых, это экологический баланс, состояние взаимодействия всех частичек природы с человеком, баланс в биосфере. Во-вторых, это соотношение социальной среды и каждого отдельного индивида, баланс в социосфере.

Баланс в природной среде

Астафьев родом из Сибири, и материал для большинства своих творений он черпал именно из своего сибирского опыта. За полярным кругом — таинственная тундра, массивы девственного леса, бурлящие воды Енисея, искренние и простые жители, жадные рыбные браконьеры, внушающие страх изгнанники и каторжники… Всё то «самобытное» и «необыкновенное», что известно всем о Сибири, было описано от первого лица главным героем повествования Астафьева. Рассказы эти будто живые: они насыщены характерными красками и живыми чертами: настоящие, первобытные, детальные. Очень по-сибирски, по-деревенски, очень жизненно. От самой малой травинки до дерева, от птички и до зверя… У всего сущего есть душа.

Астафьев родился в 1924 году, в очень трудное время. Когда ему было 17–18 лет, его настигла Вторая мировая война, и он был на фронте, на передовой, сполна испытал горе войны. Важное место в воспоминаниях и монологах деревенского писателя занимают темы войны и мира, деревни и города, добра и зла, морального долга, человека и природы… Астафьев считает, что тема взаимосвязи человека и природы, которую исследуют многие, является наиболее важным вопросом… Связь человека и природы интересует Астафьева в нравственно-философском аспекте…

Кто-то прямо называет произведение онтологическим, а его главной темой — проблему взаимоотношений человека и природы. Вот пример размышлений повествователя о проблеме взаимоотношений человека и природы: «По-шаманьи зловеще, пространственно-жутко гудела вокруг нас тайга, соединенная с небом, набитым низкими текущими тучами. Трудно, почти невозможно было представить, что где-то в этом океане, непробудно-темном, в бездонности его и безбрежности, прячутся маленькие, одинокие люди».[5]

Некоторые персонажи считают себя детьми природы, преклоняются перед ней и любят ее; некоторые считают себя завоевателями и пытаются захватить природу силой… Ге-

[3] Иван Жуков. на Енисее, реке жизни. — Царь рыба : Повествование в рассказах Астафьева В. П. Красноярск: Кн.издательство, 1987, с. 3.

[4] Там же.

[5] В. П. Астафьев, Царь-рыба, М.: Издательство, Вече, 2016, с. 96.

рой-повествователь в своей публицистической манере лирического изложения стремится к «единению личности (Я) и окружающего мира». «На заострённом конце продолговатого ивового листа набухла, созрела продолговатая капля и, тяжёлой силой налитая, замерла, боясь обрушить мир своим падением. Я закинул руки за голову и замер».[6]

«Взаимодействие сил, — ударился в размышления Дамка. — Природа сама устанавливает баланец меж добром и злом.»[7] Через разнообразие этих взаимозависимостей, через поиски «экологической философии и душевного восприятия» Астафьев пронес и вложил в уста своего героя вопросы о равновесии природной среды, гуманности и морали, теории изначальности человеческой природы, принципов долга и права.

Может быть, то, что именно проблема взаимоотношений человека и природы является в «Царь-рыбе» центральной, заставило Астафьева добавить подзаголовок «повествование в рассказах», хотя до сих пор произведение считается романом. Неизвестно, когда именно подзаголовок сняли, но вариант Издательства Вече 2016 года вышел уже без подзаголовка. Но сам Астафьев тридцать лет назад определил жанр своего произведения как «повествование в рассказах», и все-таки критики игнорируют его мнение, они всё время называют его романом.

Будь то повествование в рассказах или роман, пока существуют человек и природа, мы не можем обойтись без произведения «Царь-рыба»…

Баланс в социальной среде

Повествование в рассказах «Царь-рыба» впервые было напечатано в сокращенном виде, в номерах 4–6 журнала «Наш современник» за 1976 год, за исключением глав-рассказов «Дамка» и «Норильцы». Глава «Дамка» появилась в «Литературной России» за 1976 год, глава «Норильцы», снятая цензурой, увидела свет только спустя 25 лет. В 1990 году Астафьев восстановил текст этой главы и опубликовал в журнале «Наш современник» № 8/1990 г. под названием «Не хватает сердца». Таким образом, повествование «Царь-рыба» состоит из 13 глав.

В Китае «Царь-рыба» впервые была издана в 1982 году отдельной книгой на китайском языке. Конечно, было напечатано только 12 глав, без главы «Не хватает сердца». После этого, один за другим были переведены и напечатаны другие произведения Астафьева: «Пастух и пастушка» (1967), «Звездопад» (1960), «Кража» (1966), «Печальный детектив» (1987), «Затеси» (1972–1997), «Ода русскому огороду» (1972).

Тем не менее, произведение «Царь-рыба» навсегда получило всеобщее признание как главная литературная работа В. П. Астафьева и завоевала любовь китайских читателей, вызвала отклик среди китайских писателей и критиков, оказала чрезвычайно глубокое влияние на китайскую литературу после 80-х годов прошлого века.

Лауреат Нобелевской премии по литературе Мо Янь на лекции в Китайском университете Гонконга в 2011 году сказал: «Где-то в 60-х годах прошлого века советский писатель В. П. Астафьев написал произведение „Царь-рыба“. В финале есть несколько фраз, в которых он описал свою эпоху. Я только помню, что он писал „Время насаждать и время вырывать насаженное; …Время разрушать и время строить; …Время рвать

[6] Там же, с. 55.

[7] Там же, с. 128.

и время сшивать; …Время войне и время миру“ и т. д. Тогда я почувствовал, что для описания эпохи, в которой мы сейчас живем, я и вправду не смогу подобрать лучшей и более уместной фразы».[8]

В 2016 году Издательство Гуаньсинского педагогического университета купило права на переиздание, чтобы вновь напечатать в Китае перевод произведения «Царь-рыба». Они пригласили меня перевести главу «Не хватает сердца». Когда мне прислали электронный вариант рассказа «Не хватает сердца» на русском языке, я увидела, что название в китайском переводе звучит как «нищий духом». Поначалу я предполагала, что фразой «нищий духом» передается вот это: «начальство на приписках нажёг, полярные надбавки зажилил, лишив и без того подслеповатого, хилого северного ребенка своего жиров и витаминов», осуждение нравственности мещан «парижан», которые «сотворили себе роскошную жизнь» в Норильске. Но Астафьев сразу же переводит разговор на историю Норильска, на которую не обращали внимания норильские «парижане». «История ж его города неудобна, груба. От нее может голова разболеться, от нее задумываться начнешь.» Может быть, автор почувствовал, что здесь текст оказывается слишком непредсказуемым: в новом издании «Царь-рыба»[9] на этом месте мы обнаружили пробел.

Но я предпочитаю рассматривать этот пробел как своеобразную «передышку», устроенную Астафьевым как раз перед самим «спектаклем», он как будто набирается сил в ожидании удара в душу. Ведь далее следует жестокий, кровавый «рассказ о норильцах[10]». Может быть, поэтому при издании «Царь-рыбы» в 1976 году именно эта глава под названием «Норильцы» была запрещена. «Не хватает сердца» — это название, которое автор дал 25 лет спустя, в 1990 году, в связи с первой публикацией этой главы.

Рассказывая о двух ужасных «посещениях» рыбацкого домика норильскими беглецами, Астафьев раскрыл горькую судьбу одного советского командира. В 30-х годах прошлого века во времена «Большой чистки» он стал политзаключенным и был отослан на трудовое перевоспитание в концлагерь Норильска… Ради того, чтобы добиться встречи со Сталиным и раскрыть правду, командир несколько раз сбегал, но его ловили, и в конце концов за защиту справедливости он был убит в лагерном карьере… Будь то в загруженных преступниками поездах, следующих в Сибирь, или в трудовых лагерях, где «цинга, простуды, обвалы в карьерах, метели, морозы уносили людей», «кашель, стоны, драки, резня, воровство и лютый конвой: при малейшем неповиновении — прикладом в зубы, за сопротивление — пуля», «бывалые люди» говорили, будто на Колыме, на Атке, покойников сплошь закапывали без ягодиц, вплоть до массовых «бесследных» исчезновений мертвых арестантов в тундре… Настолько жестоко, что порой ты не в состоянии дочитать, но все же рассказ побуждает читателей читать дальше, как было и с тем рыбаком в книге, слушавшим историю норильца: «Какой уж тут сон?! Говори дальше. На сети нам сегодня не попасть. Ветрено.»[11]

Неудивительно, что в тот же год (1976), когда была запрещена глава «Не хватает сердца», запрещенные ранее романы А. И. Солженицына «Раковый корпус» и «В круге первом» с похожим сюжетом были напечатаны в Западной Европе. Впоследствии, в боль-

[8] 莫言：《文学与我们的时代》，载《中国作家 (旬刊纪实)》2012年第7期，第219–220页。

[9] В. П. Астафьев, Царь-рыба, М.: Издательство, Вече, 2016.

[10] В те времена «норильцами» называли беглецов из тундры, они там строили неизвестный город, имени которого и сами не знали — Норильск.

[11] В. П. Астафьев, Царь-рыба, М.: Издательство, Вече, 2016, с. 96.

шей степени из-за выхода в свет произведения «Архипелаг ГУЛАГ» за границами СССР, в 1974 году А. И. Солженицын был депортирован из Советского Союза.

В конце 2016 года, когда я занималась переводом этой главы, зимними глубокими ночами я чувствовала, как по сердцу расходятся холодные трещины, как болит душа, и все сильнее охватывала меня слабость «нищего духом». Фраза, ставшая названием главы, «Не хватает сердца», дважды проскакивала в тексте, когда осуждалось расточительство людей в отношении соли и хлеба (пищи), и все это в диалогах, наполненных колоритными высказываниями. «Борони Бог, как говорят тунгусы… Ах, как нам не хватает сердца! Соль добудем, хлеб посеем, но — сердце!..» Таким образом, китайское название «Нищий духом» изменилось на «Не хватает сердца», что означает «потерять всякую совесть».

В стиле повествования или в структуре речи тут дело, но глава «Не хватает сердца» кажется совершенно чужой рядом с лирическим повествовательным тоном остальных глав. Автор обрисовал «людей Норильска» в каком-то будто сухом бесчувственном тоне. Но то, что казалось «нехваткой сердца», на самом деле было «уничтоженной человеческой совестью», а утрата совести была нередкой в отношениях внутри социальной среды и между отдельными людьми в то время. Таким образом, в произведении «Царь-рыба» Астафьев развил тему баланса природной среды до высшей ступени — баланса в социальной среде. И именно простота описания в этих «Не хватает сердца» и «Несправедливость вызывает возмущение», да и в остальных 12 главах, наполненных глубоким волнением от увиденного, а также исторически верные детали и факты, острые сцены, живые диалоги, ретрофлексия, непринужденность изложения, трогательность прозаического стиля — все это придало произведению черты публицистической исповеди и философско-этического труда, а также сформировало уникальный литературный стиль. Именно на этом настаивал Хань Юй — излагать свои мысли в образной форме.

«Смысл мира должен лежать вне его», как полагал Людвиг Йозеф Иоганн Витгенштейн. Выдающееся произведение «Царь-рыба», с его острым изложением проблемы экологического равновесия, в наши дни, когда человечество находится на грани экологического кризиса и поражений духовных, является примером неустанной воли к жизни.

Чжан Бин (张冰) — филолог, переводчик. Доктор филологических наук, профессор Пекинского университета. Заместитель главного редактора вестников «Русский язык в Китае» и «Сравнительная литература и мировая литература». Заведующая редакцией иностранных языков и литературы издательства Пекинского университета. Вице-президент филиала Китайской ассоциации высшего образования, член Ассоциации китайских исследователей русской литературы, член Ассоциации китайских исследователей иностранной литературы.В ее переводе вышел роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» (1996), несколько рассказов и повестей Л. Петрушевской (1999), отрывки из «Голоса из хора» А. Синявского (2001) и др., а также «Литературный факт» Ю. Тынянова (1996), «История русской культуры» Ю. Рябцева (2007), «Мы боролись за Китай, а не против Китая...» М. Титаренко (2016), «Не хватает сердца» («Царь-рыба» В. Астафьева, 2017) и др. Автор монографий по литературоведению.

Мухаммед Эльгебали (Египет)

Трудности перевода художественной литературы

Некоторые ошибочно полагают, что переводчик — это тот, кто при помощи словаря переносит текст, написанный на одном языке, в другой язык. На самом деле перевод — трудоемкое научное исследование, которое выполняется ради высокой цели. Эта цель — с максимальной объективностью воплотить в языке перевода понятия другой культуры. Это требует от переводчика энциклопедических знаний, гибкости мышления и готовности принять другую культуру, не говоря уже о языковых способностях.

Основные трудности, с которыми сталкивается переводчик художественной литературы, общеизвестны.

Одна из главных — трудность определения значения некоторых выражений, в целом, и того, каким смыслом они наполняются в художественном тексте, в частности. Также языки отличаются друг от друга структурой построения предложения, словообразованием и связью слов между собой.

Также к трудностям перевода художественной литературы относится все, что связано с эстетической составляющей текста, «мелодичностью» фразы. Тот или иной фрагмент может произвести впечатление читателя ничем иным, своей музыкальностью или своей неразрывной связью с предыдущим или последующим текстом, тем, как он вплетен в единую ткань произведения. Фразы представляют собой последовательность звуков, находящую эмоциональный отклик у слушателя. В любом переводе эта мелодичность должна быть сохранена, особенно когда речь идет об арабском языке. В арабском языке множество метафор, сравнений, заимствований, намеков, пословиц, многозначных слов, причем происхождение этих языковых явлений весьма разнообразно.

Переводчик с арабского языка сталкивается с метафорами, заимствованиями, которыми автор пользуется как средствами выразительности. Также при этом он руководствуется представлениями о литературном вкусе, присущими арабскому языку и арабскому обществу. Следовательно, переводчик должен обладать живым воображением, а также способностью правильно прочесть и передать на другом зыке скрытое эмоциональное содержание арабского поэтического текста. Это, безусловно, очень трудно. Также невозможно передать мелодичность арабского языка на других языках.

Вопрос о возможности перевода арабской поэзии на русский язык не теряет своей актуальности. Заметим, что именно поэтические переводы появились на несколько веков раньше других переводов. Перевод поэзии по-прежнему ставит перед нами множество вопросов, главнейшим из которых является возможность или невозможность подобного перевода вообще.

Большинство придерживается мнения о невозможности перевода поэзии с арабского, учитывая особенности поэтической выразительности. Каким бы ни было мастерство переводчика, поэзия не поддается переводу с языка оригинала: она теряет свою ценность и превращается в искаженный, переделанный текст на другом языке.

Для некоторых переводчиков большую трудность представляет перевод русской поэзии по причине особых стихотворных размеров, принятых в русском стихосложении. Под ударом оказываются символы и поэтические образы. Применение альтернативных стихотворных размеров в арабской поэзии автоматически приводит к потере многих средств

художественной выразительности и символических элементов. Если стараться сохранить символические элементы, то непременно в нашем переводе мелодика оригинала будет принесена в жертву: ее придется заменить на импровизированную мелодичную структуру с большим количеством упущений, что сделает этот перевод ближе к прозе, чем к поэзии.

Литература вводит нас в независимый мир символов, трудно поддающихся переводу, ведь символ — это не слово как таковое и не общепринятое его значение, а целая система вторичных ассоциаций, требующая при переводе творческого, новаторского восприятия слов. Получается, что переводчик может не преуспеть в передаче того или иного символа без утраты, расширения или искажения его смысла, однако перевод при этом формально будет соответствовать оригиналу.

Несходства в лексическом составе разных областей функционирования языка тоже вызывают большие трудности. Известно, что грамматические и лексические структуры литературного и разговорного языка различны. Отрыв от обыденной речи, обыденных лингвистических формул является одной из опор литературного творчества.

Переводчик должен соблюдать грамматические конструкции оригинала, находить для них эквиваленты на языке перевода и быть способным понимать, как именно в данном случае автор отошел от норм разговорной речи. Ему придется попытаться найти новые, нестандартные грамматические и лексические формы в языке перевода, чтобы воспроизвести этот разрыв. Это значит, что переводчик должен обладать, помимо профессиональных переводческих навыков, и недюжинными литературными способностями.

Предлагаемые решения:

Переводчик должен знать культурный контекст и особенности менталитета и мышления общества, с языка которого он переводит, чтобы понимать используемые выражения и предложения.

Личность переводчика должна быть открыта для других культур, и он должен понимать культуру текста-оригинала во всех ее проявлениях и стадиях развития.

Существуют тексты, которые невозможно перевести. К ним относятся произведения некоторых поэтов, которые прочно привязаны к традициям арабского стихосложения.

Когда переводчик не понимает исторического и культурного контекста оригинала, он губит свой перевод, и читатель лишается возможности составить верное представление об изначальном тексте.

В целях преодоления трудностей перевода художественной литературы следует прибегать к следующим техникам:

интерпретация
адаптация или приспособление
натурализация

На этом основании мы делаем вывод, что переводчик, прежде всего, должен обладать подлинными творческими способностями, знанием музыкальных ритмов, умением создать на языке перевода такой текст, который по мастерству не будет уступать оригиналу.

Эльгебали, Мухаммед Наср (الجبالي، محمد نصر الدين) — профессор филологии, заведующий отделением русского языка Айн-Шамского университета в Каире. Перевел около 30 книг с русского на арабский и с арабского на русский. Автор множества статей по русской литературе и переводу в египетских газетах и журналах. В настоящее время советник по делам образования и культуры посольства АРЕ и директор бюро культуры Египта в России

СЕКЦИЯ 3

ПРОЗА И ПОЭЗИЯ ТЕАТРА: ПЕРЕВОДИМОСТЬ — НЕПЕРЕВОДИМОСТЬ

Кэрол Аполлонио (США)

С английского на английский, или перевод перевода: «Аутентичность» и аудио-драматизация романа Алисы Ганиевой «Жених и невеста»

При оценке перевода часто применяют критерий «аутентичный/аутентичность» (на английском языке — «authentic/authenticity»). Термин употребляется в юридическом контексте применительно к международным договорам: «аутентичный перевод — перевод официального документа, имеющего одинаковую юридическую силу с оригиналом».[1] Договор по СНВ II, как и другие договоры, оканчивается формулировкой: «[…] в двух экземплярах, на русском и английском языках, причем оба текста *имеют одинаковую силу*.»[2] (« […], in two copies, each in the English and Russian languages, both texts *being equally authentic.*» [курсив мой — КА]).[3] Не побоимся процитировать Википедию: «аутентичность текстов означает, что разноязычные тексты должны по своему логическому содержанию соответствовать друг другу»[4]. Ключевые фразы здесь — «одинаковую юридическую силу» и «по своему логическому содержанию». Когда речь идет о литературном тексте, подобная трактовка термина представляется недостаточной. Тем не менее, от перевода художественной литературы читатели и критики ожидают именно аутентичности. Когда речь идет о произведении искусства, под словом «аутентичность» имеют в виду «подлинность образца, достоверность передачи»[5] (truthfulness/reliability of the portrayal, genuineness of the image). То есть — что мир, описанный в том или ином произведении искусства, передан правдоподобно.

Существуют и другие коннотации термина. Например, произведение народного искусства аутентично, если его автор или исполнитель — носитель традиционной культуры. Музыку можно исполнять «аутентично», т. е. на тех инструментах и в том стиле, которые использовались, когда композиция была написана. «Аутентичное исполнительство […] ставит своей задачей исполнение музыки прошлого, по возможности наиболее точно соответствующее оригинальным представлениям об этой музыке.»[6]

Перевод, как и музыкальное исполнение — вторичное искусство. Он — приживальщик, полностью зависимый от оригинального произведения искусства, без которого не может существовать. Следовательно, уже по своей сути перевод явно неаутентичен; он *не оригинал*, он проникнут невольной ложью. Несмотря на это, ожидают от перевода именно аутентичности, соответствия и верности оригиналу. В невозможности достижения этого идеала заложена трагедия перевода и источник страданий всех переводчиков.

Все коннотации слова «аутентичность» применимы к переводу любого литературного произведения, в том числе такого, в котором описывается традиционный образ жизни определенного народа. В этом случае от перевода ожидается соответствие не только тексту произведения, но и описываемой в нем культуре. Опять же возникает парадокс,

[1] https://perevodovedcheskiy.academic.ru/124.
[2] https://www.armscontrol.ru/start/rus/docs/dogovor.htm
[3] https://www.nti.org/media/documents/start_2_treaty.pdf
[4] https://ru.wikipedia.org/wiki/аутентичный_текст.
[5] https://www.nastroy.net/post/autentichnost---eto-chto-takoe-prostyimi-slovami-znachenie-i-primeryi
[6] https://bigenc.ru/music/text/4865682

несоответствие между тем, чего ожидают от перевода, и тем, что он способен дать. Возьмем в качестве примера образ Дагестана, о котором пишет Алиса Ганиева в двух романах, «Праздничная гора» (2012) и «Жених и невеста» (2015).

«Праздничная гора» воспевает народную культуру и народные традиции Дагестана. В романе описываются традиционное искусство обработки золота и серебра, разные народные ремесла, обычаи и праздники, региональная кухня, архитектура, свадебные церемонии. Переводчик ставит перед собой задачу передать этот колорит, сформировать у читателя представление об этой уникальной культуре, создать атмосферу. Язык сложен, лексика богата; введи непонятное слово в поисковую систему интернета — и единственный пример, который она выдаст, будет из этого самого романа! Найти точный эквивалент того или иного специального слова оказывается для переводчика очень сложной задачей.

Незнакомая лексика — только одна из особенностей, связанных с языковой спецификой романа о традиционной культуре. Есть и другая: «Праздничная гора» изобилует словами из разных языков региона — тюркских, арабского, аварского и других. Автор дает определения таким словам в сносках, почти на каждой странице; таким образом, переводчик может давать эти иностранные слова как они есть, в транскрипции, без перевода. Переводить надо только соответствующие сноски. При этом нужно пользоваться определенной системой транслитерации, не смешивая ее с другими системами, что само по себе не простая задача. Так я и делала, с помощью хорошего редактора, но признаюсь: это был не перевод, а транскрипция. Дело простое: пиши буквы. Поэтому было любопытно и даже иногда смешно читать рецензии, в которых критики хвалили мастерство переводчика, указывая именно на то, как сохранились иностранные слова: это, мол, прекрасный способ передать все богатство чужой культуры, дать читателю возможность почувствовать это богатство. А моя голова в такие моменты как раз отдыхала. Вести этот спор в данной аудитории излишне (и не нужно), но все-таки хочется, чтобы критики рассматривали и оценивали более сложные и тонкие элементы работы переводчика.

Перед нами парадокс: читатель ищет «аутентичности». И действительно, «атмосферу» оригинала можно передать при помощи лексических средств: благодаря незнакомым словам, читатель испытывает ощущение «чужого текста», чужой культуры. Если прибегнуть к общепринятому переводоведческому термину, это «foreignizing translation». Может даже показаться, что проблема «аутентичности» в переводе легко решается. Но если подумать, пример с транскрипцией показывает, что перевод тогда максимально аутентичен, когда *это не перевод*. По-моему, это в некотором смысле эквивалент юридического истолкования концепции «аутентичности», с которой я начала: если заменить требование «логической точности» требованием «лексической точности» (или пресловутой «буквой» — «дух»), тогда получится, что текст перевода может считаться эквивалентным оригиналу, если слова в нем имеют аналогичную предметную отнесенность (денотацию). Слова здесь служат своего рода «индексом» мира, описываемого в романе. Текст переводит внимание *вовне, за пределы* самого произведения литературы в изображаемый в нем мир. Есть конкретные слова, о которых можно судить, до какой степени они эквивалентны соответствующим словам в оригинале. Текст перевода служит справочником, путеводителем, например, по Дагестану для читателя, который хочет ознакомиться с этим районом. С точки зрения критика, нетрудно проверить точность перевода, буквальное соответствие слов — достаточно просто обратиться к хорошим словарям.

Но при этом возникает вопрос: зачем нам тогда роман? В путеводителе, в учебнике, в Википедии всегда можно найти куда более надежную информацию. Зачем вообще читать роман? Спросим Чарльза Диккенса, у которого герой (господин Грэдграйнд) в романе «Тяжелые времена» говорит:

«Now, what I want is Facts. Teach these boys and girls nothing but Facts. Facts alone are wanted in life. Plant nothing else, and root out everything else. You can only form the minds of reasoning animals upon Facts; nothing else will ever be of any service to them.[7]

— Итак, я требую фактов. Учите этих мальчиков и девочек только фактам. В жизни требуются одни факты. Не насаждайте ничего иного и все иное вырывайте с корнем. Ум мыслящего животного можно образовать только при помощи фактов, ничто иное не приносит ему пользы.

Перевод В. Топер[8]

Факты всегда можно прогуглить. А душа? Мы сейчас дошли до древнейшей формулировки проблемы перевода: буква или дух?

Чем дольше перевожу, тем больше убеждаюсь в том, что главное в переводе не лексика и не поиск эквивалентов; главное — стиль, синтаксис, нюансы в языке перевода. Надо не только понимать все коннотации слов; надо понимать скрытые смыслы и те человеческие ценности, которые в тексте утверждаются; надо заставить читателя испытать эстетическое удовольствие во время чтения. Хочется, чтобы читатели находили в иностранном тексте то, что им близко и понятно; чтобы они видели в тексте не только чужое, но и свое. Переводчик стремится достичь эффекта «катарсиса» — очищающего и облагораживающего воздействия текста на читателя. Этот эффект должен быть сравним с эмоциональным и нравственным катарсисом, который испытывает читатель оригинала. Если катарсис — самое возвышенное и важное, чего может достичь литература, то и переводчику стоит ориентироваться именно на катарсис. Не испытав катарсиса, читатель отбросит книгу в сторону и примется ругать и переводчика, и автора (впрочем, переводчика — в первую очередь). Но измерить степень точности и эквивалентности в переводе гораздо легче, чем оценить его эстетическое воздействие на читателя.

Итак, перейдем ко второму дагестанскому роману Ганиевой.

Роман «Жених и невеста» существует в двух совершенно разных английских переводах — в моём *Bride and Groom* и в радиодраме BBC (оба 2018 года). Первый — это традиционный «interlingual» перевод,[9] в нашем случае — с русского языка на английский. Второй реализирует метафору Роберта Вешслера, который называет перевод «игрой без сцены» (*Performing without a Stage*)[10] — т. е. в тексте перевода как бы осуществлена постановка оригинала, по аналогии с тем, как театральный режиссер на основе текста пьесы осуществляет спектакль. Говоря иначе, сам перевод оказывается «оригиналом». Т.е. перевод

[7] https://www.shmoop.com/hard-times-dickens/book-1-chapter-1-full-text.html

[8] http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=9332

[9] Roman Jakobson, «On Linguistic Aspects of Translation,» *Theories of Translation*, ed. Rainer Schulte and John Bighuenet (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992), 144–151; 145.

[10] Robert Wechsler, *Performing Without a Stage: The Art of Literary Translation* (New Haven, CT: Catbird Press, 1998).

двойной; оригинал уже виден только переводчику в зеркале заднего вида и совершенно не виден исполнителям, не говоря уж о слушателях. В некотором отношении, это сравнимо с «relay translation» (например, в ООН при перееводе с одного из неофициальных языков нужно сначала перевести на один из шести официальных, и только с него на другие), но опять же аналогия не точна, так как здесь у нас производится перевод с английского на английский (но в новый жанр, т. е. intersemiotic translation)[11].

Можно подходить к оценке аутентичности радиодрамы BBC с двух точек зрения.

Первое — лексическое соответствие: насколько точно переданы образы героев, их слова, действия и жесты? Идентичны, одинаковы ли миры, описываемые в тексте перевода и в радиодраме? (*the letter: Буква перевода*)

Второе — соответствие эффекта. Можно ли сказать, что читатель перевода испытывает те же самые ощущения, которые испытывает читатель оригинала? (*the spirit: Дух перевода* — или даже «душа» перевода: its *soul*)

Первое впечатление от радиодрамы — аудиороскошь. Сначала слышим музыкальную тему, которая создает определенное настроение. Мелодия с намеком на «восточность», бойкая, энергичная. Тональность — мажорная. Подготавливает слушателя к чему-то интересному, приятному. Кстати, несмотря на явное несоответствие этой музыки тому, что происходит в тексте (в первой сцене романа, «довольно неотёсанной наружности человек с аккордеоном, в резиновых сапогах» играет «что-то плаксивое»), в общем ее тональность роману всё-таки соответствует. Роман начинается в атмосфере веселья, на юмористической и оптимистической ноте. Герои едут на дачу, собираясь устроить вечеринку и повеселиться. Музыкальная тема повторяется постоянно и звучит в переходные моменты, когда кончается одна сцена или глава и начинается другая. Такой музыкальной темы в оригинале нет. Мешает она восприятию текста или помогает?

Второй звуковой элемент — это голоса героев. Я услышала совершенно другой, по-новому интересный и во многих отношениях не знакомый мне роман. Патя (героиня) и Марат (герой) говорят не просто по-английски, — они, что естественно, говорят с британским акцентом, и их речь очень отличается от американского произношения; возникает ощущение совершенно другой, особой среды, особого слоя общества. Эти голоса перенесли меня, американку, в Великобританию, где я чужая. Для меня в моей собственной реакции на радиодраму это было самое интересное. Ведь если бы англичанин слушал текст «с американским акцентом», он тоже бы почувствовал что-то такое, что с оригиналом вообще никак не связано. Получается, что «родной акцент» передает текст якобы «нейтрально», а «чужой» — звучит странно, обманчиво. Но конечно, это различие стало явным случайно; если бы текст не читали вслух, то и акцент был бы не слышен, и за исключением некоторых специфических слов, текст бы воспринимался «зеркально» и «невидимо». (Можно здесь процитировать Лоренса Венути, который писал целые книги о том, как перевод лжет, когда создает впечатление «домашности» [domestication], «прикидывается оригиналом»).[12]

Вздохи, паузы в речи, голоса далекой толпы, шелест волн — все эти «невербальные» звуки присутствуют в самом тексте, но читатель может не обращать на них внимания. Когда мы говорим о паузах в диалогах, то речь идет о «темпе» (tempo or pacing) текста. Чехов однажды писал кому-то о необходимости «выучиться правильно или литературно

[11] Jakobson.

[12] For example, Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility* (New York: Routledge, 1994).

ставить знаки препинания, потому что в художественном произведении знаки зачастую играют роль нот»[13] («the necessity of learning the correct and literate use of punctuation marks because in a work of art they often play the part of notes in a musical score»)[14]. Иногда мы забываем, что хотя слова в литературном произведении важны (!), паузы и молчание важны не менее — как в музыкальной композиции. Так, в радиодраме, когда героиня удивляется чему-то, беседуя с другим человеком, она молчит чуть дольше обычного, потом спрашивает «what?» («что?»). Это мне очень понравилось, позволило проникнуть глубже в психологию героев. Иногда невербальные звуки передают даже атмосферу эротики, например, когда бывшая проститутка, стараясь соблазнить героя, слегка шумит одеждой. Все это есть в тексте, но может пройти мимо читателя незамеченным.

До сих пор я говорила только о звуковом слое текста; конечно, в радиодраме это крайне важно. Что касается содержания драмы, то здесь буквалист указал бы на множество расхождений между оригиналом (в том числе «оригиналом-переводом») и радиодрамой («переводом перевода»). Во-первых, повествование в радиодраме ведется от лица обоих центральных героев, тогда как в оригинале от первого лица говорит только героиня. Плохо ли это? Может быть — с точки зрения буквалиста. Но такое решение вполне оправдано при переводе с повествовательного жанра на драматический. Повествование от третьего лица нарушило бы впечатление непосредственности, живости драмы.

В радиодраме «Жених и невеста» есть и фактические «переделки», касающиеся фабулы и действующих лиц. В романе Патина мама играет важную роль; в радиодраме она отсутствует: умерла еще до описываемых событий. Патя живет только с бабушкой и папой, причем папа выполняет функции свахи, занимается сватовством, старается уговорить дочь выйти замуж, изучает биографии потенциальных женихов. В радиодраме именно он реагирует на выбор дочери, в то время как в романе все эти эмоции испытывает ее мама. Интересно поразмышлять о том, что побудило создателей радиодрамы принять это решение. Может быть, это было сделано для того, чтобы уменьшить количество героев (и артистов, играющих их); ведь это двухчасовая радиодрама, а не целый роман. Но исполнение мужчиной этой традиционно женской роли может казаться не совсем естественным, фальшивым. Придя к такому заключению, я задалась вопросом, является ли это проблемой перевода как такового, проблемой несоответствия оригиналу? То есть, слишком ли вольно отнеслись создатели радиодрамы к оригиналу? Или же вольное отношение к оригиналу в принципе допустимо, но в данном случае то, что образом матери пожертвовали, внесло в текст фальшивую ноту?

Что касается фабулы — мне были интересны решения, позволившие подчеркнуть и выделить важные подробности в фабуле оригинала, обратить дополнительное внимание на некоторых героев. Это, например, Русик, который сыграл в событиях важную роль и был убит, и особенно центральная фигура — всесильный Халилбек. Здесь решения создателей драмы понятны; важно, чтобы слушатель следовал за фабулой, понимал, кто есть кто и что происходит. Объяснимо в связи с этим и избавление от «шума»: например, излишних подробностей в описаниях людей и мест. Это существенная часть повествования в романе, но здесь слушатель может потеряться и потерять интерес.

---

[13] Чехов, А. П., *Полное собрание сочинений и писем* в 30 томах, (Москва: Наука, 1974–83), Письма 6: 318 (http://chehov-lit.ru/chehov/letters/1895–1897/letter-1957.htm).

[14] Tr. Rosamund Bartlett, *Chekhov's Letters: Biography, Context, Poetics*, edited by Carol Apollonio and Radislav Lapushin, Crosscurrents: Russia's Literature in Context (Lanham, Md.: Lexington Books, 2018). C. 292.

Еще одно замечание: хотя при создании радиодрамы пользовались моим переводом, я лично услышала в ней очень мало своего. Это не критика, а просто констатация факта. Всё прозвучало свежо, ново и очень мне понравилось. И катарсис я испытывала, причем глубокий. В конце заплакала. Не буду рассказывать подробности здесь, ведь хочется, чтобы вы тоже прочитали и прослушали текст и полностью испытали его эффект на себе. Ощущения будут отличаться от тех, которые я испытывала при первом чтении романа на русском языке, и от тех, которые я испытываю, читая его снова, и от тех, которые я испытывала, слушая драму в первый раз, и испытываю, слушая ее теперь. Текст меняется в процессе перевода; он меняется при каждом новом прочтении. И читатели меняются, и не только внутри себя, с неизбежным течением времени. Появляются все новые и новые читатели, со своими уникальными мировоззрениями, вкусами и целями. Если мы будем требовать, чтобы они читали, отстраняясь от самих себя, от собственных целей, и единственной их целью было создать в своем воображении образ той или иной среды — далекой, чужой, воспроизведенной переводчиком в точности, — да, в таком случае они действительно узнают и поймут много нового. Но при этом не исключено, что они пропустят самое главное — то, как близка книга, которую они читают, к их собственной жизни, столь далекой от оригинала.

Аполлонио, Кэрол (Apollonio, Carol) — переводчик. Родилась в 1955 году в США. Профессор-практик русской литературы на кафедре славистики в Университете Дюка, шт. Северная Каролина, США. Специалист по Чехову и Достоевскому, по переводу русской литературы и обучению русскому языку как иностранному. Перевела семь книг, в том числе «Таблетки» Германа Садулаева (2013), «Праздничную гору» Алисы Ганиевой и две книги японской писательницы Кизаки Сатоко. Автор монографии «Тайны Достоевского» (2009), многочисленных статей и рецензий о русской литературе и о переводе. Редактор и соредактор трех сборников научных работ по Достоевскому и Чехову. Президент Североамериканского общества Достоевского. Член редакторского совета журналов Dostoevsky Studies, Slavic and East European Journal. Перевод романа Алисы Ганиевой «Жених и невеста» вышел весной 2018 года; осенью 2018 года выйдет сборник научных работ по письмам Чехова (ред. Кэрол Аполлонио и Радислав Лапушин).

Пьер Баккеретти (Франция)

Переводчик и/или постановщик?

Первой обязанностью переводчика, конечно же, является верность оригиналу, а следовательно, он должен избегать, насколько это возможно, говорить от своего собственного имени.

Попробуем, однако, оценить, в какой мере и при каких условиях переводчику позволено «вносить изменения» в оригинал, самому брать слово. Велик риск, что его перевод станет тем, что Жорж Мунен называл «неверной красавицей».[1]

Дело в том, что особенности структуры и «духа» двух языков, в данном случае русского и французского, заставляют переводчика умышленно менять оригинал, убирая некие элементы или добавляя те, которые в нем отсутствуют.

Мы увидим, что порой он вынужден, если хочет остаться верен оригиналу, не быть, как это ни парадоксально, верным ему. Переводчику приходится «показать» то, о чем говорится в произведении, и в некотором смысле выступить в роли кинопостановщика или театрального режиссера, которые по определению «интерпретируют» книгу или сценарий, на которых основаны фильм или пьеса.

В узких рамках данного доклада нас будет интересовать то, как именно труд «постановщика» соотносится с трудом переводчика, когда речь идет о:

мимике и жестах, присутствующих в оригинале;

глаголах, сопровождающих диалог.

1. Мимика и жесты

Можно констатировать тенденцию русского языка уточнять то, что французский язык только подразумевает. И с этой точки зрения особенно значимой является специфика передачи мимики или жестов персонажей на письме, принятая в том или ином языке.

Подразумевать или навязывать

Французский язык стремится предложить стилизованный жест, обозначенный с помощью выражений размытого типа: «*кивком головы, взмахом руки, опустив глаза*», а читатель уже сам, исходя из контекста, интерпретирует природу указанного жеста и его значение: одобрение, стыд, робость и т. д.

1 Un paysan passa. […] En passant devant nous, il cracha, mais ne dit rien d'autre. Puis le regard baissé, il s'éloigna en se balançant. « En voilà un qui n'est guère sympathique, dit mon père. [M. Pagnol]*

2 Quand elle l'aperçut, elle devint rouge comme un coquelicot, et ensuite, pendant toute la soirée, resta silencieuse, le regard baissé, sans oser le regarder en face.*

3 Toujours effarée, silencieuse, rougissante, le regard éternellement baissé, on lui eût donné le Bon Dieu sans confession.*

[1] G. Mounin, *Les belles infidèles*, Paris, Editions des cahiers du Sud, 1955.

1 Мимо прошёл какой-то крестьянин. Проходя мимо, он выразительно плюнул, но ничего не добавил. Потом демонстративно отвёл взгляд и удалился неуклюжей походкой. «Какой несимпатичный тип, а!» — сказал отец.*

2 Увидев его, она вспыхнула маком, и потом, в продолжение всего вечера, сидела молча, потупив глаза, не осмеливаясь смотреть ему в лицо.*

3 Всегда растерянная, молчаливая, то и дело краснеющая, с вечно опущенными глазами, прямо живьём в рай попадёт.*

Французское словосочетание «les yeux baissés/опустив глаза» может быть передано, помимо контекста, несколькими способами:

1 отвести взгляд = animosité (враждебность) >>> 2* потупить глаза* = réflexion, gêne, honte (*раздумье, стеснение, стыд*)*>>> 3* опустить глаза* = pudeur, timidité (*стыдливость, робость)*

В том же самом случае русский язык прибегает к весьма точным глаголам, прокомментированным, если нужно, наречием, которое поясняет внутреннее состояние персонажа, уточняет чувство, которое подразумевается жестом или мимикой. Они не взаимозаменяемы.

Перевод словосочетания «*Avec un mouvement de tête*/покачав головой» будет разниться в зависимости от контекста: только контекст и разъяснит точную природу данного мимического движения.

1 недовольно покачав головой = d'un air mécontent >>> 2* укоризненно покачав головой = d'un air de reproche >>> 3* одобрительно покачав головой = en signe d'approbation*

То же и в случае со словосочетанием «avec un mouvement d'épaules»

1 зябко дёрнув плечами = comme s'il avait froid (словно ему было холодно) >>> 2* удивлённо пожав плечами = surpris (удивлен) >>> 3* махнув рукой = désabusé (разочарован)*

или выражением «tête basse».

1/ опустив голову , tristesse (задумчив, грусть) >>> 2* повесив голову = tristesse marquée, désespoir (явная печаль, отчаяние) >>> 3* понурив голову = abattu, découragement (сражен, уныние) >>> 4* наклонив голову = rêverie, séduction (мечтательность, привлекательность) >>> 5* склонив голову = concentration, tristesse (сосредоточение, грусть)*

1 Что ж ты, милая, смотришь искоса, низко голову наклоня*? // *Трудно высказать и не высказать всё, что на сердце у меня*! *(Подмосковные вечера*)

1 Pourquoi donc, ma douce, me regardes-tu en coin, la tête si joliment penchée ? // C'est si difficile de dire, et, plus encore, de ne pas dire, tout ce que j'ai pour toi au fond de mon cœur ! [chanson : « les soirées près de Moscou »]*

2* Во время всего ужина он сидел молча, >>> а) опустив голову. >>> б) повесив голову. >>> в) понурив голову.

2* *Pendant tout le dîner, il était resté silencieux, tête basse. >>> a) = pensif (задумчив)>>> b) =tout triste (печальный) >>> c)= abattu (удрученный)*

Во всех перечисленных случаях буквальный перевод, стандартный и непосредственный, невозможен. Переводчик обязан «выбрать» из нескольких вариантов, но сделать это он может только после того, как глубоко проанализирует контекст, то есть когда примет во внимание последовательность внешних событий, психологические или эмоциональные отношения, которые существуют между персонажами, и т. д. Притом анализ будет производиться за пределами той фразы, которую надлежит перевести; часто такой анализ охватывает всё, о чем говорится на данной странице или даже на протяжении всего произведения.

Очевидно, что сама структура, «привычки» языка оригинала, будут напрямую влиять на перевод различных отрывков текста; они заставят переводчика «уточнять» текст, а значит — говорить от своего собственного имени и изменять, пусть и частично, отдельные основополагающие элементы первоисточника.

Когда речь идет о переходе от французского к русскому, в большинстве случаев можно утверждать, что:

Во французском контекст проясняет суть жеста или мимики; В русском жест или мимика проясняют контекст.

И впрямь, для русского языка характерно, что разъясняющее смысл наречие «дублирует» то, что уже и без того ясно указано специальным глаголом.

Сравните «подходы» переводчика в зависимости от языка: французского, который подразумевает, и русского, который стремится объяснить.

1 Un paysan passa. […] En passant devant nous, il cracha, mais ne dit rien d'autre. Puis, le regard baissé, il s'éloigna en se balançant. [M. Pagnol]*

2 Tu n'aurais pas dû faire ça ! dit-il, en hochant la tête.*

3 Ça ne finira donc jamais ! dit-il, en baissant la tête.*

1 Мимо прошёл какой-то крестьянин Проходя мимо, он выразительно плюнул, но ничего не добавил. Потом <u>недружелюбно</u> отвёл взгляд и удалился неуклюжей походкой.*

2 Тебе нельзя было этого делать! — сказал он, <u>укоризненно</u> покачав головой.*

3 Никогда это не кончится! — сказал он, <u>беспомощно</u> понурив голову.*

Что и говорить, французский мог бы уточнить: «*укоризненно понурив голову*», но если он и делает это, то редко, поскольку «говорит» сам контекст.

Случай 1. Контекст таков, что значение жеста из него не ясно: французский и русский прибегают к наречию.

1 Это просто невозможно! — сказал он, болезненно сморщив лоб.*
2 Интересно, как можно говорить такие глупости! — сказал он, демонстративно поводя плечами.*

1 C'est impossible, dit-il, en plissant douloureusement le front.*
2 Comment peut-on dire de telles bêtises ? dit-il, en haussant ostensiblement les épaules.*

Случай 2. Контекст таков, что значение жеста в нем разъясняется: французский довольствуется расплывчатым указанием, русский уточняет еще и с помощью наречия.

1 Mon Dieu, mon Dieu, dit-elle en joignant les mains, aidez-le à s'en sortir !*
2 Il faut que je te gronde ! dit-elle en hochant la tête, tu ne sais pas te tenir en société.*

1 Боже, Боже, — сказала она, молитвенно сложив руки, — помоги ему выйти из положения !*
2 Ты заслуживаешь упрёков, — сказала она, укоризненно покачивая головой, — не умеешь себя вести в обществе!*

Разумеется, тут речь лишь о «тенденциях» языка, и было бы опасно понимать их как неукоснительное правило.

И тем не менее, в отношении перевода с французского на русский можно сказать: жест может быть переведен только после тщательного анализа всей ситуации в целом, и простой литературной транспозиции часто недостаточно.

На решение влияет то, с какого на какой язык делается перевод.

Все сказанное до сих пор относилось к переводу с французского на русский, при котором переводчик часто вынужден объяснять на русском языке точную природу жеста или мимики.

При переводе же с русского на французский переводчик в большинстве случаев довольствуется воспроизведением специфической русской презентации (специальный глагол + в случае необходимости, наречие). По какому праву и основываясь на каких критериях смог бы он сознательно убрать тот или иной элемент с целью найти более сжатую формулировку, характерную для французского?

Таким образом, мы имеем два различных типа переводов, например, выражения «*avec un mouvement de tête*», в зависимости от контекста:

с французского на русский:

1 приветливо кивнув головой*
2 одобрительно покачав головой*
3 отрицательно покачав головой*

с русского на французский:

1* (*приветливо*) кивнув головой
1 Avec un salut de la tête*
2* (*одобрительно*) покачав головой
2 Avec un signe de tête d'approbation*
3* *(отрицательно*) покачав головой
3 Avec un mouvement de tête de reproche*

Лично нам представляется, что при переходе от русского к французскому, если только контекст не может пониматься двояко, наиболее предпочтительным в большинстве случаев оказывается среднее решение (то есть отказ от наречия).

С русского на французский:

1 Ты заслуживаешь упрёков, — сказала она, укоризненно покачивая головой,*
1 Il faut que je te gronde ! dit-elle en hochant la tête.*
2 Никогда это не кончится! — сказал он, беспомощно понурив голову .*
2 Ça ne finira donc jamais ! dit-il, en baissant la tête.*

И впрямь, чуть ли не систематическое использование дополнительного наречия, являющееся одной из характерных черт русского языка, во французском представляется, по крайней мере в настоящее время, мало оправданным и стилистически недопустимым.

Как бы то ни было, ясно, что в зависимости от того, с какого языка на какой осуществляется перевод, подход переводчика будет радикальным образом меняться.

Как в русском языке выражается жест или мимика?

Когда речь идет о том, чтобы передать мимику или повадки персонажа, французский прибегает, как правило, к вводному обороту, в котором причастие употребляется в абсолютном значении, причем в большинстве случаев с глагольным эллипсом.

1 les coudes collés au corps >>> les coudes au corps*
2 la tête rejetée en arrière >>> la tête en arrière,*

Рассмотрим случай мимики «*la tête en arrière*». По-русски у нас есть два варианта:

1* Оборот с причастием прошедшего времени в пассиве:
с откинутой назад головой
*2** Оборот с деепричастием в настоящем или прошедшем времени:
откинув голову назад

Другой пример:

Il était assis dans son fauteuil, immobile, les yeux mi-clos, et poursuivait le cours de ses pensées.
1* >>> *Он сидел в кресле неподвижно с полузакрытыми глазами и думал о своём.*
2* >>> *Он сидел в кресле неподвижно, полузакрыв глаза.*

Но как выбрать между двумя оборотами, которые вовсе не взаимозаменяемы?

Оборот № 1: причастие прошедшего времени в пассиве.

Мимика персонажа кажется словно застывшей, детали хорошо различимы. Оборот с причастием прошедшего времени в пассиве — единственный вариант, когда речь идет о статическом портрете героя произведения, независимо от какого-либо динамичного действия.

Elle avait été, elle aussi, une petite fille timide, toujours rougissante, les yeux éternellement baissés.
И она была когда-то такой же робкой девочкой, вечно краснеющей, с вечно опущенными глазами.

Оборот № 2: деепричастие (как правило, совершенного вида)

Описание персонажа кажется фотографическим моментальным снимком, который подчеркивает в поведении героя мимику, характерную для его состояния в данный момент. Оборот с деепричастием предпочтительнее, когда глагол главного предложения является глаголом динамичного типа.

1 Elle le vit et, toute rougissante, se rassit dans son coin, les yeux baissés, et reprit son tricot.*
1 Увидев его, она, покраснев, села на прежнее место в углу и, опустив глаза, снова принялась за вязание.*
2 Le vieux s'approcha de nous, les dents serrées, l'air mauvais. — Feriez mieux de partir ! grommela-t-il enfin.*
2 Старик подошёл к нам, стиснув зубы, с недружелюбным выражением на лице. — Вы бы убирались отсюда! — пробурчал он наконец.*

Между этими двумя полюсами (1. глагол динамичного типа >>> деепричастие и 2. статичный глагол >>> причастие) вклиниваются глаголы, определяющие положение: «*сидеть, стоять, лежать …*», или глаголы, смысл которых может быть сведен к «*regarder / смотреть*». Для этих глаголов возможны оба варианта, однако предпочтителен оборот с деепричастием.

1 Elle était assise sur le divan, les yeux baissés, prête à fondre en larmes.*
2 L'enfant était étendu sur le lit, les yeux mi-clos, et gémissait doucement.*
3 Il nous regardait, les dents serrées, l'air mauvais, et gardait obstinément le silence.*

1 Она сидела на диване, опустив глаза, готовая расплакаться.*
Она сидела на диване с опущенными глазами, готовая расплакаться.
2 Ребёнок лежал на кровати, полузакрыв глаза, и тихо постанывал.*
Ребёнок лежал на кровати с полузакрытыми глазами и тихо постанывал.
3 Он смотрел на нас, стиснув зубы, с недружелюбным выражением на лице, и упорно молчал.*

Он смотрел на нас со стиснутыми зубами и недружелюбным выражением на лице, и упорно молчал.

Оборот № 3 — специфический глагол.

Дабы передать некоторые виды мимических движений, русский прибегает к особым глаголам, без упоминания части тела, которая их воспроизводит:

1 *** Avant de s'engager dans la fournaise, Jacques, les paupières clignées, jeta un coup d'œil sur l'horloge de la gare : 3h10. [R. Martin du Gard]*
2 Le visage tordu et malheureux, il vida son verre d'huile de ricin dont il fit passer l'horrible goût avec une orange.*

1 Прежде чем ступить на мостовую, Жак, щурясь от палящего солнца, взглянул на вокзальные часы. Было десять минут четвёртого.*
2 Морщась, он выпил весь стакан касторки и поспешно заел её отвратительный вкус апельсином.*

Заметим, что в отдельных случаях переводчик должен «переделать» жест или мимику:
En haussant les épaules, // Махнув рукой,

Большинство жестов и мимических движений идентичны на русском и французском и соотносятся с одинаковыми переживаниями.

Cinq, six, sept, dit-il, en comptant sur ses doigts, c'est bien ça, oui, nous étions sept autour de cette table.
Пять, шесть, семь, — сказал он, загибая пальцы, — точно, нас было семеро за этим столом.
Не важно, как персонаж исполняет жест, загибая (по-русски) или сгибая пальцы (по-французски)

Куда больше трудностей возникает в тех случаях, когда два жеста, при внешнем сходстве, имеют разное значение для русского или французского говорящего.
Так, смысл жеста вроде бы очевиден во фразе:

Le nez au carreau, je regardais tomber la pluie qui vernissait en noir les branches du figuier. [M. Pagnol]
Уткнувшись носом в стекло, я смотрел, как за окном идёт дождь, покрывая чёрным лаком ветки смоковницы.

Но как интерпретировать жест, суть которого состоит в «задирании носа»?
По-французски этот жест выражает некоторую небрежность в поведении, по-русски — самодовольное отношение к другим со стороны человека, который придерживается весьма высокого мнения о самом себе, чаще всего необоснованно.

Он направлялся к нам, задрав нос, как всегда с самодовольным видом.
Il venait vers nous, l'air conquérant, content de lui, comme à son ordinaire.

Как французский читатель поймет следующие жесты, кодифицированные русским читателем?

1 Он слу́шал нас, разве́сив уши.*
2 Он слу́шал нас, хло́пая ушами.*
1 Il nous écoutait religieusement. [= il était toutes oreilles]*
2 Il nous écoutait, l'air éperdu. [= hébété]*

В крайнем случае переводчик может быть вынужден прибегнуть к транспозиции жеста!

Laisse tomber, dit-il, en haussant les épaules, il ne vaut même pas la peine qu'on lui réponde !
Ну, брось! — сказа́л он, махну́в руко́й, — он не сто́ит того́, чтобы ему отвечали!
(махну́в руко́й = avec un geste de la main)

Оборот «*поводя́ плеча́ми / пожа́в плеча́ми*», возможный в данном случае в русском языке, выражает скорее удивление, непонимание.

— Э́то про́сто невозмо́жно! — сказа́л он, пожа́в плеча́ми, — он тако́го не сде́лает!
— C'est pas possible, dit-il avec un mouvement de surprise, il n'aurait jamais fait un truc pareil !

2. Инсценировка диалогов

На предыдущих примерах мы убедились, что в случае передачи жеста или мимики русский язык имеет тенденцию «объяснять» там, где французский довольствуется тем, что «подразумевает».

То же и с презентацией диалога.

Чаще всего глагола «dire/говорить» во французском достаточно.

Русский имеет четкую тенденцию предпочитать нейтральному глаголу, такому как «говорить/сказать», более конкретный глагол, который может указать одновременно и на то, КТО ГОВОРИТ, и на то, КАК.

Так называемые «глаголы говорения» (или выполняющие их функции) играют роль подлинных указаний по «постановке», имеющих целью передать:

1.Интонацию, тембр или интенсивность голоса,
2.Место, которое занимает в структуре диалога высказывание,
3.Реакцию говорящего на то, что было сказано,
4. Умонастроение и чувства говорящего,
5.Жест или мимику, которыми сопровождается акт говорения.

Вот в качестве иллюстрации показательный текст из романа Марселя Паньоля «Слава моего отца», составленный по сценическому принципу «голос за кадром» (*Мальчик спрятался в кухонном буфете и слышит, как в комнате разговаривают родные*).

Сравните употребление так называемых «глаголов говорения» во французском и русском языках!

« Mon père, ma mère et ma tante entrèrent dans la salle à manger. Ma mère disait : „ Tout de même, trente-sept ans, c'est bien vieux !

— Allons donc, dit mon père, j'aurai trente ans à la fin de l'année, et je me considère comme un homme encore jeune. Trente-sept ans, c'est la force de l'âge ! Et puis, Rose n'a pas dix-huit ans !

— J'ai vingt-six ans, dit la tante Rose. Et puis, il me plaît.

— Qu'est-ce qu'il fait, à la préfecture ?

— Il est sous-chef de bureau. Il gagne deux cent vingt francs par mois.

— Hé-hé, dit mon père.

— Et il a de petites rentes qui lui viennent de sa famille.

— Ho ho, dit mon père.

— Il m'a dit que nous pouvions compter sur trois cent cinquante francs par mois. »

J'entendis un long sifflement, puis mon père ajouta :

« Eh bien, ma chère Rose, je vous félicite ! Mais au moins, est-ce qu'il est beau ?

« Oh non, dit ma mère, ça, pour être beau, il n'est pas beau ! »

Alors, je poussai brusquement la porte du buffet, je sautai sur le plancher, et je criai :

« Oui, il est beau ! Il est superbe ! »

В столо́вую вошли́ оте́ц, мать и тётя. Мать как раз говори́ла :

— Всё-таки три́дцать семь, э́то не мо́лодость!

— Ну, что ты, — возрази́л оте́ц, — в э́том году́ мне испо́лнится три́дцать, а я счита́ю себя́ ещё молодым. Три́дцать семь лет, это са́мый расцве́т! К тому́ же, Ро́зе не во́семнадцать!

— Мне два́дцать шесть, — уточни́ла тётя Ро́за, — и к тому́ же он мне нра́вится.

— А кем он слу́жит там в префекту́ре?

— Он замести́тель нача́льника отде́ла. И зараба́тывает две́сти два́дцать фра́нков в ме́сяц.

— Ого! — сказа́л оте́ц.

— И кро́ме того́ у него́ есть кака́я-то насле́дственная ре́нта.

— Ого-го! — прокомменти́ровал оте́ц.

— Он сказа́л мне, что мы мо́жем рассчи́тывать на три́ста пятьдеся́т фра́нков в ме́сяц.

Послы́шался протя́жный свист, и оте́ц доба́вил :

— Ну, е́сли так, я вас поздравля́ю, моя́ дорога́я Роза. Но он хоть краси́в?

— Да нет, — воскли́кнула мать, — е́сли уж о красоте́, то он некраси́в!»

Тут я внеза́пно распахну́л две́рцу буфе́та и вы́скочил из него́ с крико́м :

«Нет, он краси́в! Он неотрази́м!»

Во французском тексте повторение глагола «dit/сказал» не имеет иной цели, кроме как сообщить читателю, кто говорит.

Перевод этого глагола русским словом «сказал» во всех случаях, где он используется, конечно, возможен, но, кажется, мало согласуется с языковой традицией, которая тяготеет к варьированию так называемых «глаголов говорения», вследствие чего «действие драматизируется». Отсюда варианты:

1* dit mon père [= rétorqua]	*1* возрази́л отец*
2* dit tante Rose [= précisa]	*2* уточни́ла тётя Ро́за*
3* dit ma mère [= s'exclama]	*3* воскли́кнула мать*
4* dit mon père [= commenta]	*4* прокомменти́ровал оте́ц*

Случай № 1: речь идет о передаче простого высказывания, без иных уточнений.

Le verbe « dire » sera rendu par : Глагол «dire/сказать» будет передан:

1 сказа́л, проговори́л, заговори́л, произнёс >>> 2* вы́молвил, вы́говорил >>> 3* вы́палил*
1 le locuteur prend la parole >>> 2* prend la parole de façon inattendue >>> 3* prend la parole à la surprise générale*

Случай 2: дополнительная информация относится к манере произношения или непроизношения говорящего, к особому тембру голоса, изменениям в голосе, интенсивности голоса.

1 пролепета́л, >>> 2* прошепта́л, >>> 3* засто́нал, >>> 4* прохрипе́л*
1 balbutia, >>> 2* murmura, >>> 3* gémit, >>> 4* dit d'une voix enrouée,*

Случай 3: дополнительная информация направлена на показ места, которое занимает в структуре всего диалога высказывание.

1 отре́зал, >>> 2* вмеша́лся,*
1 coupa, >>> 2* intervint*

Случай 4: дополнительная информация уточняет реакцию говорящего на то, что было сказано.

1 удиви́лся, >>> 2* засомнева́лся,*
1 s'étonna, >>> 2* dit, dubitatif,*

Случай 5: в русском многие глаголы, выражающие мимику, чувство, могут выступать в качестве так называемого «глагола говорения».

1 покача́л головой >>> 2* пожа́л плеча́ми >>> 3* обра́довался >>> 4* усмехну́лся,*
1 dit, en hochant la tête, >>> 2* dit, en haussant les épaules, >>> 3* dit, tout joyeux, >>> 4* dit, moqueur,*

Заметьте, что в таком случае французский прибегает чаще всего к глаголу «сказать» (либо к подобному), к которому присоединяется элемент, указывающий на мимику.

Колпин подошел к стоявшему на берегу длинному и худому начальнику станции и стал рассказывать, как проучил вчера бабу за то, что она продала москвичам водку.
— Да ты откуда знаешь? — <u>удивился</u> тот.
— А хрен ли они песни всю ночь орали? — <u>усмехнулся</u> Колпин и повернулся к Тезкину. — Ладно, Сашка, я на тебя не сержусь. Это дело такое, но бабу свою измутузю.
(Алексей Варламов, Лох)

Kolpine s'approcha du responsable de la station-météo, un homme long et maigre, et se mit à lui raconter la façon dont la veille il avait dérouillé sec sa bonne femme pour lui apprendre à vendre de la vodka aux deux mecs de Moscou.

— Et comment l'a tu su ? dit l'autre, étonné.

— Tu crois que c'est pour mon cul qu'ils ont braillé des chansons toute la nuit ? répondit Kolpine avec un petit rire sarcastique, puis il se tourna vers Tiozkine. C'est bon, Alexandre, j'ai rien contre toi. C'est des choses qui arrivent, mais ma bonne femme, elle va comprendre sa douleur.

В крайнем случае в русском глагол, определяющий важное движение души, может выступать в роли так называемого «глагола говорения»:

« Е́сли бы вы зна́ли, что случи́лось со мной, — вздро́гнул он, — про́сто стра́шно! (И. Шмелёв)

Il eut comme un frisson et dit : « Si vous saviez ce qui m'est arrivé. C'était quelque chose d'horrible ! »

Заметьте, в русском лингвистический инструмент позволяет «расшифровать» описанное движение, значение которого не сразу определяется.

Вводные слова для передачи чужой речи: «мол» et «де́скать»

Это своего рода вводные слова, которые используются:

— для передачи чужой речи,

— для обозначения приписываемой кому-либо мысли, объяснения чьего-либо жеста, поведения.

Первая функция этих двух слов — указывать на то, что слова или мысли, приведенные в тексте, являются передачей чьих-то слов или мыслей (а не прямыми высказываниями).

1 La mère, bien évidemment, minimisait le rôle joué par son fils : c'est sa bru qui avait tout manigancé et il n'y était strictement pour rien.*

2 La marieuse, comme il se doit, ne manqua pas de magnifier les extraordinaires qualités de la jeune fille à marier : belle, intelligente, des mains de fée, et avec ça un père qui avait du bien. Elle ferait, à coup sûr, le bonheur de son futur mari !*

1 Мать, разуме́ется, вся́чески приуменьша́ла роль сы́на. Всё де́ло, мол, зате́яла неве́стка, а сын тут абсолю́тно не при чём. [мол = , disait-elle,]*

2 Сва́ха, как полага́ется, не преминула превозноси́ть исключи́тельные досто́инства молодо́й неве́сты: краса́вица, умни́ца, золоты́е ру́ки, да и оте́ц с достоя́нием. Она́, мол, про́сто осчастли́вит бу́дущего му́жа!*

Неважно, передаются чьи-то слова в точности или нет, были ли они вообще кем-то произнесены, или только предполагается, что так оно и было, — часто речь идет об интерпретации мыслей, которые прячутся за мимикой или жестом.

1 — Так на́до, Нико́лай! — и печа́льно улыбну́лся — де́скать, всё понима́ю, э́то неприя́тно, но так на́до, ты уж не подведи́! (Ф. Абра́мов)*

2 Соланж с каждым днём убежда́лась в том, что из её пребыва́ния в Ге́нуе ничего́ хоро́шего не вы́йдет, и не поки́дало её лицо́ её обы́чное кисло́е выраже́ние: к чему́, мол, всё э́то?*

3 В какой-то момент самый высокий из пьяных парней, что сидели за соседним столиком, угрожающе посмотрел на меня — ты, мол, отвяжись, не то…, а что было потом, я уже не помню.*

1 — « Il le faut, Nicolas ! », et il lui adressa un sourire triste qui signifiait — Eh oui, je comprends très bien, c'est désagréable, mais il le faut, ne nous laisse pas tomber !*

2 *** Solange était de plus en plus sûre que rien de bon ne naîtrait de son séjour à Gênes et faisait sa vilaine tête des « A quoi bon ? » [Montherlant]*

3 Il y a eu ce moment où le plus grand des types complétement ivres qui étaient assis à la table d'à côté m'a lancé un regard menaçant, comme quoi : toi, mec, tu nous lâches les baskets, sans quoi…, et après je ne me souviens plus de rien.*

Эти два слова характерны для разговорного простонародного языка, и в текстах высокого стиля их следует употреблять с опаской.

«Дополнительное» наречие?

На русском глагол говорения или подобный часто бывает дополнен наречием, объясняющим суть скрытого чувства.

1 Ты всё это напрасно! — укоризненно вымолвил он.*
2 Ты всё это напрасно! — укоризненно покачал он головой*
.
1 Tu as eu tort, dit-il sur un ton de reproche.*
2 Tu as eu tort, dit-il, en hochant la tête*

Если контекст проясняет описываемое, французский имеет тенденцию не уточнять «укоризненно».

«Наречие-одуванчик»

Вот очень любопытный, на наш взгляд, текст американского автора Стивена Кинга. Его советы, обращенные к будущим писателям, интересны и с точки зрения интересующих нас вопросов употребления так называемых «глаголов говорения» в переводе нарративного текста с русского на современный французский.

Tiré de: http://dramafond.ru/wp-content/uploads/2014/11/Кинг.-Как-писать-книги.pdf-page52»

Вдумайтесь в предложение: *Он резко закрыл дверь*. […] и спросите себя, нужно ли здесь слово «резко». Можете возразить, что оно выражает разницу между «Он закрыл дверь» и «Он захлопнул дверь», и я спорить не буду... но что там с контекстом? Как там вся информирующая (не говорю уже — эмоционально волнующая) проза, описывающая события до того, как «Он резко закрыл дверь»? Разве она не должна нам сказать, как именно он закрыл дверь? А если она нам об этом говорит, то разве «резко» — не лишнее слово? Не избыточное?

[…] Я считаю, что дорога в ад вымощена наречиями. Если сказать по-другому, то они вроде одуванчиков. Один на газоне выглядит и симпатично, и оригинально. Но если его не выполоть, на следующий день их будет пять, потом пятьдесят, а потом газон будет полностью, окончательно и бесповоротно ими покрыт. Тогда вы поймете, что это сорняки, но будет — ах! — поздно.

3. Сила «контекста»

Любой художественный текст — прежде всего «контекст», то есть за отдельными словами, предложениями, темпом повествования, стилем автора текст живёт своей жизнью, где-то в глубине находится целое расплывчатое необъятное пространство невыраженного (имплицитного), настоящий внутренний мир, сотканный из эмоций и переживаний как автора, так и его читателя. Этот внутренний мир создаётся мало-помалу, по мере того как читатель продвигается по роману, создаётся в результате взаимодействия целой совокупности разнородных элементов. Изредка этот внутренний мир «просвечивает», как бы выплывает из глубины, но, как правило, остаётся невыраженным и никогда не раскрывается целиком.

В зависимости от личности читателя, от обстоятельств, одним словом, от «обстановки», этот мир меняется, то крепнет, то чахнет, но он, как правило, для всех читателей разный — и по сути остаётся предельно субъективным, не повторяется.

В этом плане переводчик тоже — всего лишь читатель, и его восприятие того или иного художественного произведения так же субъективно, как и у других. И не может быть такого, чтобы переводчик, хочет ли он этого или не хочет, не навязывал иностранному читателю, хотя бы частично, своё индивидуальное восприятие текста, тем самым закрывая доступ к другим возможным его интерпретациям.

Притом сам процесс перевода, как было показано в этом докладе, по сути таков, что переводчик просто не может не приспосабливаться к структуре и «привычкам» языка своего читателя. Чтобы справиться с этой задачей, он нередко оказывается вынужден «интерпретировать» — а значит, не может не говорить «от себя».

Постановщика, дирижёра или музыканта хвалят за то, что они «по-своему» исполняют то или иное музыкальное произведение, «интерпретируют» книгу или сценарий. Почему же переводчика за это ругают?

Ведь и он тоже в своём роде и постановщик, и дирижёр.

Баккеретти, Пьер Луи (Baccheretti, Pierre Louis) — кандидат наук. Профессор русского языка в Университете Прованса. Ныне на пенсии. Публикации: перевод романа М. Паньоля «Слава моего отца» (с комментариями в виде учебника по художественному переводу; в 2017 году увидело свет второе отредактированное издание), отрывков из книги Ж. Жионо «Прованс» (2017); перевод с русского на французский романа Алексея Варламова «Лох», а также компьютерное обеспечение для обучения русскому языку (изд. Университета Прованса, 1992).

Ивета Народовска (Латвия)

«Чайка» А. П. Чехова в новейших латышских переводах

Произведения А. П. Чехова на латышский язык переводятся уже с конца 1890-х годов, а в начале XX века латышское общество переживало искреннее и глубокое увлечение Чеховым. Первые переводы его рассказов появляются в латышской периодике. Латышский литературный критик того времени Янис Асарс пишет: «Редкий из новейших русских писателей не переводится на латышский язык, насколько это позволяют наши условия. Но все-таки нет среди них ни одного, кого переводили бы с такой любовью, как Чехова! Кто сам переводил что-нибудь из его произведений, тот знает, что к каждому его рассказу переводчик и читатель подходят так, как подходят к другу, тихому, сердечному другу, от которого всегда надеются услышать то, что больше всего занимает душу современного человека, что является его идеалами, сомнениями и болью. Несмотря на то, что он в своем искусстве глубоко русский, он погружается в русскую жизнь до тех общечеловеческих глубин, где каждый человек понимает другого; поэтому Чехова уважала и ценила не только русская интеллигенция, но и западноевропейский, особенно немецкий культурный мир. Латышские газеты также делали что могли, чтобы переводить Чехова»[1].

В латышской периодике были опубликованы переводы рассказов: «Орден», «Смерть чиновника», «Человек в футляре», «В овраге», «Володя большой и Володя маленький», «Без заглавия», «Неприятность», «Злоумышленник», «Гриша», «Злой мальчик», «В номерах", Альбом», «Страшная ночь» и др. Кроме того, произведения Чехова издавались отдельными книгами. В 1903 году вышел сборник рассказов, в который были включены переводы рассказов «Нищий», «Хамелеон», «Ночь перед судом», «Злоумышленник», «В темноте», «Отец семейства», «Чудак», «То была она», «Беззащитное существо». В 1906 году были изданы «Сочинения» Чехова. Наиболее полным было издание «Сочинений» Чехова, осуществленное издательством *Dzirciemnieki* (1908–1912 гг.) и включавшее 44 рассказа в переводах писателя Судрабу Эджуса. Переводчиками Чехова на латышский язык были многие известные латышские писатели и критики: Э. Бирзниекс-Упитис, А. Аустриньш, Э. Вульфс, А. Саулиетис, К. Круза, Э. Пининьш-Визулис, Т. Леяс-Круминьш и др. Э. Вульфс в 1904 году перевел на латышский язык «Иванова».[2]

Несколько иначе сложилась в Латвии судьба Чехова-драматурга. Первая пьеса, с которой познакомились латыши в 1900 году, был скетч «Медведь». Затем последовал долгий перерыв вплоть до 1906 года, когда в провинциальном театре Елгавы зрители увидели премьеру «Иванова». В том же году эту пьесу поставил и театр «Аполло» в Риге. В 1907 году этот же театр познакомил латышей с «Дядей Ваней». За первыми постановками последовали другие. С 1906 по 1912 год в Риге и других городах Латвии прошли спектакли «Чайка», «Вишневый сад», «Три сестры», «Дядя Ваня».[3] Особое внимание чеховским пьесам уделил Новый рижский театр. Несмотря на сравнительно частые постановки, пьесы Чехова в те годы не имели большого успеха, что частично можно было объяснить неслаженностью актёрских ансамблей. Кроме того, переводы пьес Чехова в Латвии в то

[1] Asars J. Čehovs. — Mājas Viesa Mēnešraksts, 1904, 10.

[2] Вавере В. А., Мацков Г. М. Латышско-русские литературные связи. Рига: Зинатне, 1965. С. 203–204.

[3] Там же. С. 209–210.

время еще не были изданы, и поэтому по-настоящему их могла оценить лишь та часть общества, которой были доступны русские оригиналы.

«Чайка» А. П. Чехова на латышском языке впервые была опубликована в 1908 году, ещё во времена старой орфографии, в переводе Артурса Берзиньша.[4] Следующий перевод этой пьесы был опубликован в 1945 году издательством *VAPR*[5] (перевод Карлиса Фрейнбергса).[6] Перевод Фрейнбергса был издан повторно в 1954 году в трёхтомном сборнике избранных произведений Чехова.[7] В 1966–1970 гг. на латышском языке выходит собрание сочинений А. П. Чехова в десяти томах.[8] Пьесу «Чайка» для этого издания перевёл Карлис Блаус.[9] В отличие от Берзиньша и Фрейнбергса, переводивших «Чайку» для нужд театра, Блаус создал чисто литературный перевод — его переводческая деятельность не была связана с театром. Повторно его перевод был опубликован в 2000 году издательством *Zvaigzne ABC.*[10]

Новейшим латышским переводом «Чайки» Чехова на данный момент является перевод, сделанный театроведом, помощником директора Латвийского Национального театра по вопросам репертуара Иевой Струкой[11] для спектакля Латвийского Национального театра (режиссер Элмарс Сеньковс). Премьера «Чайки» состоялась 5 января 2017 года. Спектакль вызвал положительные отклики как среди публики, так и в кругах театральной критики, и получил ряд номинаций Ночи лицедеев 2016/2017[12] (спектакль года малой формы; актриса года: Майя Довейко (Аркадина); начинающий актер года: Агнесе Цируле, Алисе Дановска (Заречная); художник года по свету: Оскарс Паулиньш).

Режиссер[13] рассматривает «Чайку» как историю начинающего художника: «Ты хочешь стать художником, потому что твоя мама художник. Ты решаешься ей показать свое

---

[4] Antona Tschechowa Kaija: komedija tschetros zehleenos / tulkojis Arturs Behrsiņsch. Rīgâ: Ed. Sirgeļa grahmatu tirgotawas apgahdibâ, 1908.

Артурс Берзиньш (1882–1962) — латышский публицист, историк и критик театра. Был драматургом (1919–1921), а потом директором Латвийского национального театра (1925–1937). В конце Второй мировой войны, в 1944 году, эмигрировал в Швецию, работал в музее театра в Стокгольме, писал рецензии на спектакли, опубликовал ряд книг о деятелях театра.

[5] Čechovs A. Lugas / tulkojis K. Freinbergs. Rīga : VAPR, 1945.

[6] Карлис Фрейнбергс (1884–1967) — переводчик, писатель, литературный критик, деятель театра. Был драматургом и членом дирекции Нового рижского театра (1912–1915), драматургом Московского латышского театра (1916–1917) и Латвийского национального театра (1919–1934). Работал в журналах *Skatuve un Dzīve* (Сцена и жизнь, 1913–1915), *Teātra Vēstnesis* (Вестник театра, 1920–1934). Переводил А. С. Пушкина, Н. Г. Чернышевского, пьесы Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, А. Н. Толстого и др.

[7] Čechovs A. Izlase trijos sējumos. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1953–1954.

[8] Čechovs A. Kopoti raksti 10 sējumos. Rīga: Liesma, 1966–1970

[9] Карлис Блаус — переводчик (1904–1959).

[10] Čehovs A. Lugas. Rīga: Zvaigzne ABC, 2000.

[11] Иева Струка (1974) — доктор искусств, театровед и театральный критик. С 1993 года в латвийской периодике публикует рецензии о театральных постановках, обзоры театрального сезона, статьи об оригинальной латышской драматургии, портреты актёров, интервью с культурными деятелями Латвии.

[12] Ночь лицедеев (латыш. *Spēlmaņu nakts*) — главная ежегодная театральная премия Латвии, награждение которой традиционно проходит 23 ноября — в день рождения латвийского актера и режиссёра Эдуарда Смильгиса. Премию вручает Латвийский союз театральных работников.

[13] Элмарс Сеньковс (1984) — магистр искусств, неоднократно номинировался как лучший режиссёр в Ночи лицедеев. В 2014 году стал «режиссёром года», номинацию получил за постановки «Эзериньш» (Латвийский Национальный театр) и «Дачники» М. Горького (Рижский театр русской драмы им. Михаила Чехова).

первое произведение. Своему самому близкому человеку. Но она тебя не понимает… Ей всё равно. Она даже смеётся и издевается. Как дальше жить?» Это частично отражается и в переводе чеховского текста. Так, словосочетания «известные люди» (Нина о Тригорине) и «известная актриса» (Нина об Аркадине) Струкой переводятся как *ievērojami* ***mākslinieki*** *и izcila* ***māksliniece***.[14] Значения слова *mākslinieks* — «художник», «артист», «актёр», «писатель», т. е. человек, принадлежащий к сфере искусства.

Современный перевод «Чайки», выполненный Струкой, подчинён режиссерской интерпретации и концепции постановки (история начинающего художника). Во-первых, действие спектакля переносится в наши дни. Так, чайка в постановке Сенькова — это электронный музыкальный инструмент, а застреленная чайка — сломанный / расстроенный музыкальный инструмент. Театральная постановка, которую разыгрывают Треплев и Заречная — это современное мультимедийное представление. Во-вторых, у спектакля малый формат, персонажи рассматриваются как члены узкой, дружеской компании, почти семьи.

Персонажи спектакля друг к другу обращаются на «ты», за редкими исключениями. Так, Полина и Дорн в обществе друг к другу обращаются на «ВЫ», а наедине — на «ТЫ», что переводчик отмечает в специальной ремарке. У них свойские, дружеские отношения. Чеховский Константин Григорьевич, Константин в спектакле именуется Костей; Евгений Сергеевич, Евгений — Женей, господа — друзьями и т. п. Треплев и Нина к Сорину обращаются *krusttēv* — дядя, крёстный. Такая замена: *tēvocis* (дядя) — *krusttēvs* (крёстный отец), типична для латышского языка, так как оба слова часто используются как синонимы.

Поскольку в латышском языке отсутствует форма обращения по имени и отчеству, она, в отличие от переводов «Чайки», сделанных Берзиньшем, Фрейнбергсом и Блаусом, отсутствует и в тексте перевода Струки. Так, Ирина Николаевна именуется Аркадиной, Ириной (*Arkadina, Irina*), Полина Андреевна — Полиной (*Poļina*), Борис Алексеевич — Борисом (*Boris*) и т. д.

Так как действие спектакля происходит в наши дни, в текст перевода вносятся современные эквиваленты устаревших слов и понятий: эмеритура, отставка — *pensija* (пенсия); табак — *cigaretes* (сигареты); нюхает табак — *aizsmēķē* (прикуривает); табакерка — *cigarešu paciņa* (пачка сигарет); верста — *kilometrs* (километр); пуд — *kilograms (килограм)*; гривенник — *rublis* (рубль) и т. д.

При переводе чеховского текста Струка прибегает к сокращениям: «двадцать восемь дней» переводятся как четыре недели — *četras nedēļas*; в реплике Шамраева: «В тысяча восемьсот семьдесят третьем году, в Полтаве на ярмарке»[15] числовое обозначение года заменяется наречием «тогда» — ***Toreiz*** *Poltavas gadatirgū;* в реплике Шамраева: «Не изволите ли также знать, где теперь комик Чадин, Павел Семёныч?»[16] опускается отчество Павла Чадина, а также обращение «не изволите ли также знать» (*Un kur tagad ir komiķis Pāvels Čadins?)* и т. д.

В тексте перевода имеются и добавления, например, в реплику Тригорина: «Схватят и повезут, как Поприщина, в сумасшедший дом»[17] добавляется уточнение — Гоголя (т. е. Поприщина Гоголя), так как современному латышскому зрителю это имя гоголевского персонажа может быть не знакомо — *sagrābs un aizvedīs kā* ***Gogoļa*** *Popriščinu uz trakonamu*.

[14] Текст перевода «Чайки» А. П. Чехова был предоставлен автором перевода Иевой Струкой.

[15] Чехов А. П. Пьесы. Москва, 1979. — С. 10.

[16] Чехов А. П. Пьесы. Москва, 1979. — С. 10.

[17] Там же. С. 27.

Стратегия перевода «Чайки» зависит от трактовки персонажей. Самый яркий пример — образ Аркадиной, так как Довейко в спектакле исполняет две роли — Аркадиной и Ренаты Литвиновой.[18] Аркадина по замыслу режиссера — это светская львица, представительница «сливок общества», в её речи, жестах, манере поведения узнаваем образ русской актрисы Ренаты Литвиновой. Например, в реплику Аркадиной: «Однако меня начинает мучить совесть»[19] — добавляется отсутствующее в тексте оригинала экспрессивно окрашенное слово «ужас»: ***Šausmas**, mani sāk mocīt sirdsapziņa. При* переводе реплики Аркадиной «Серой пахнет»[20] переводчик также использует более экспрессивную лексику, вместо нейтрального «пахнет» она употребляет «воняет» *(Smird pēc sēra*). При переводе изменяется и реплика Треплева «Ей хочется жить, любить, носить светлые кофточки»[21] — «светлые кофточки» автор перевода заменяет «короткими платьями» (*staigāt īsās kleitās),* что больше соответствует современной моде и стремлению Аркадиной выглядеть молодо.

Это же касается и трактовки образа Шамраева — поручика в отставке, управляющего у Сорина. В постановке Сеньковса он носит старую военную форму и обладает склонностью к грубости, бесцеремонности и солдафонскому юмору, что отражается и в тексте перевода. Так, при переводе реплики Шамраева «Театр так и замер»[22] Струка использует разговорный язык: *Publika bija uz mutes* (если перевести буквально — публика упала на рот, т. е. онемела). Легендарную оговорку трагика Измайлова («Надо было сказать: «Мы попали в западню», а Измайлов — «Мы попали в запендю»[23]) — Струка переводит следующим образом: «*Mēs esam dimbā*» — «*Mēs esam dirsā*». Слово *dimba* в латышском языке означает «несчастье», «неудача», «безысходная ситуация», а *dirsa* — это вульгаризм со значением «зад», «задница», «жопа». Подобный перевод реплики Шамраева соответствует замыслу режиссёра и его трактовке этого персонажа. Для сравнения обратимся к более ранним версиям переводов «Чайки». В переводе пьесы Чехова, выполненном Блаусом, оговорка Измайлова передана так: *Mēs esam iekrituši slazdā — Mēs esam iekrituši lazdā. Lazdā![24]* (Мы попали в западню. — Мы попали в орешник. Орешник!). Блаус удачно использует созвучие слов *slazdā — lazdā;* в версии Фрейнбергса в слове *slazdā* после согласного *s* добавляется гласная *i — Mēs iekritām silazdā.[25]* Однако подобное решение не создает комического эффекта, так как слово *silazdā* в латышском языке не имеет значения, и звучит оно тоже не смешно. В свою очередь Берзиньш вообще опускает оговорку, в его варианте перевода остаётся лишь первая часть фразы, которую в спектакле должен был произносить Измайлов: «Мы попали в западню! Западню!» (*Mēs slazdos iekrituši. (Krekšķina) Slazdos!)[26]* Очевидно, переводчику комичной представляется сама ситуация, которую разыгрывали актёры, исполняющие роль заговорщиков, которых «вдруг накрыли».

---

[18] Рената Литвинова (1967) — российская актриса театра и кино, кинорежиссёр, сценарист, телеведущая.

[19] Чехов А. П. Пьесы. Москва, 1979. — С. 14.

[20] Там же. С. 12.

[21] Там же. С. 6.

[22] Чехов А. П. Пьесы. Москва, 1979. — С. 15.

[23] Там же. С. 38.

[24] Čehovs A. Lugas. Rīga: Zvaigzne ABC, 2000. — 35. lpp.

[25] Čechovs A. Izlase. Trešais sējums. Lugas. 1887–1904. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1954. — 199. lpp.

[26] Antona Tschechowa Kaija: komedija tschetros zehleenos / tulkojis Arturs Behrsiņsch. Rīgâ: Ed. Sirgeļa grahmatu tirgotawas apgahdibâ, 1908. — 39. lpp.

В переводе Струки часто используется экспрессивно окрашенная лексика, разговорная лексика и фразеологизмы, отсутствующие в тексте оригинала. Например, слово «красивый» переводится разговорным словом *smuks,* а «произведение» — разговорным словом *gabals* (буквально «кусок») и т. д.

В качестве примера использования фразеологизма, отсутствующего в тексте оригинала, можно привести перевод реплики Сорина «Деньги мои пропадают даром»[27] — *Mana nauda* ***pazūd kā ūdenī*** (как в воду канули). При переводе реплики Тригорина «А чего ради?» Струка использует устойчивое разговорное выражение: *Kas par desām?* Слово *desa* (колбаса) в латышской разговорной речи может использоваться в качестве бранного слова со значением «дурак», «придурок», «недотёпа».

В переводе Струки можно обнаружить решения, связанные с латышской национальной спецификой. Например, при переводе реплики Нины «Ела бы только ржаной хлеб» слово Струка «ржаной» заменяет словом «сухой» (*sausu maizi*), так как для латышей ржаной хлеб является неотъемлемой частью ежедневного рациона, и никак не свидетельствует о нужде, в Латвии ржаной (черный) хлеб может стоить дороже белого. Похожая ситуация с переводом реплики Тригорина «Опять вагоны, станции, буфеты, отбивные котлеты, разговоры…»[28] — *Atkal vagoni, stacijas, bufetes,* ***karbonādes****, sarunas.* Отбивные котлеты на латышском языке — *siteņi*, однако Струка вместо этого слова использует название излюбленного латышского блюда — карбонад.

Анализ текста перевода свидетельствует о том, что переводчица знакома с более ранним переводом «Чайки» Чехова, сделанным Блаусом (переиздан в 2000 году). На это указывает перевод реплики Аркадиной: «Вот вам, — как цыпочка»[29] — *Lūdzu, grozos kā cielava*[30] (Вот вам, — как трясогузка). Данный латышский фразеологизм практически не употребляется в современной речи, однако это сравнение часто встречается в латышской классической литературе — в произведениях Карлиса Блауманиса, Зейболту Екабса, Вилиса Плудониса, Эрнеста Бирзниекса-Упитиса и др. Это устойчивое выражение используют, когда говорят о молодой грациозной девушке с легкой, быстрой походкой. В первом переводе «Чайки» использован аналогичный по значению фразеологизм — «как куропатка» (*Redzat — kā irbe teku*).[31] В свою очередь Фрейнбергс употребляет сравнение «лёгкая, как голубка» *(Lūk, viegli kā dūjiņa grozos),*[32] т. е. все переводчики при переводе сравнения «как цыпочка» обращаются к фразеологизмам и сравнениям латышского языка, содержащим в себе наименование обитающей на территории Латвии птицы с легкой, грациозной походкой.

Несмотря на то, что использованный в переводе Струки фразеологизм устарел, в устах Аркадиной-Литвиновой он звучит комично. Она — светская львица, модница — при обработке раны Треплева использует не йод (как у Чехова), а духи, побрызгав на рану из флакона, а вместо марлевой повязки она на голову сына накладывает спортивную (теннисную) повязку. Естественно, что и в своей речи Аркадина-Литвинова стремится быть «оригинальной», и когда произносит фразу *grozos kā cielava*, фактически соотносит

---

[27] Чехов А. П. Пьесы. Москва, 1979. — С. 32.

[28] Чехов А. П. Пьесы. Москва, 1979. — С. 38.

[29] Чехов А. П. Пьесы. Москва, 1979. — С. 19.

[30] Čehovs A. Lugas. Rīga: Zvaigzne ABC, 2000. — 18.lpp.

[31] Antona Tschechowa Kaija: komedija tschetros zehleenos / tulkojis Arturs Behrsiņsch. Rīgâ: Ed. Sirgeļa grahmatu tirgotawas apgahdibâ, 1908. — 19. lpp.

[32] Čechovs A. Izlase. Trešais sējums. Lugas. 1887–1904. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1954. — 179. lpp.

себя с одним из популярнейших «латвийских брендов». Во-первых, трясогузка является латышской национальной птицей. Во-вторых, *Cielaviņa* (диминутивная форма слова трясогузка) — это популярный и излюбленный в Латвии торт. В-третьих, *Cielaviņa* — это название не менее популярной в Латвии песни.

Фразеологизм «ждать у моря погоды», использованный Чеховым в реплике Маши «Не нужно только распускать себя и все чего-то ждать, ждать у моря погоды»,[33] Струка переводит так же, как Блаус — *kad pūcei aste ziedēs*[34] (когда у совы хвост зацветёт), что не соответствует значению русского фразеологизма. «Ждать у моря погоды» означает бездействовать, пребывать в пассивном ожидании чего-либо, обычно вынужденном. Интересно, что первый переводчик пьесы Чехова при переводе этого русского фразеологизма использует калькирование — *pie jūras laba laika gaidīt*.[35] В свою очередь Фрейндбергс употребляет сравнение *kā zila gaisa*[36] (ждать как синева воздуха). Это устойчивое выражение в латышском языке имеет два значения: «не знать, что будет, что ожидает» и «без основания». Перевод Фрейнбергса представляется удачным, так как он передаёт значение русского фразеологизма.

Таким образом, несмотря на наличие классических, литературных переводов, творческие коллективы латвийских театров предпочитают создавать новые переводы. Объяснить это можно художественным замыслом режиссёра, концепцией постановки, интерпретацией пьесы, а также тем, что классические переводы устарели: язык перевода не соответствует современному языку.

Народовска, Ивета (Narodovska, Iveta) — преподаватель, переводчик. Родилась в 1967 году в Риге. Доктор филологии, доцент отделения русистики и славистики гуманитарного факультета Латвийского университета. Специализация — латышско-русские литературные и культурные связи. Участник научно-исследовательских проектов: «Гендер в философии и литературе: роль женщины в традиции и творчестве» (2011); Государственная программа исследований «Национальная идентичность. Эстетика идентичности: литература, фольклор и искусство — исторические знаки и современные символы национальной идентичности» (2012–2014); Норвежский грант «Гендер во взаимодействии культуры и власти: Латвия и Норвегия» (2015–2017). Участник 49 международных конференций, посвященных в т. ч. проблемам художественного перевода. Автор 38 научных публикаций. Занимается переводческой деятельностью. Руководит бакалаврскими и магистерскими работами по проблемам теории и практики художественного перевода. Живет в Риге.

[33] Чехов А. П. Пьесы. Москва, 1979. — С. 42.

[34] Čehovs A. Lugas. Rīga: Zvaigzne ABC, 2000. — 38.lpp.

[35] Antona Tschechowa Kaija: komedija tschetros zehleenos / tulkojis Arturs Behrsiņsch. Rīgâ: Ed. Sirgeļa grahmatu tirgotawas apgahdibâ, 1908. — 43. lpp.

[36] Čechovs A. Izlase. Trešais sējums. Lugas. 1887–1904. Rīga: Latvijas Valsts izdevniecība, 1954. — 203. lpp.

Мегха Пансаре (Индия)

Русские пьесы в полисистеме маратхи: пересечение границ культурного пространства языков

Театральное искусство является неотъемлемой частью культурной жизни любой страны. Русская драматургия на всех этапах своего развития правдиво изображала время, отражала духовную жизнь общества. Она стала значительным явлением в мировой театральной культуре.

Театр маратхи — это театр на языке маратхи в индийском штате Махараштра. С середины XIX века развивается драматургия на маратхи, опирающаяся на классическое индийское наследие и европейские традиции. Театр маратхи считается одним из самых активных в Индии, с особой движущей силой инноваций в области драматургии. Параллельно в нём развиваются развлекательный и экспериментальный театры.

Маратхи-русский переводческий дискурс образовался уже давно. Однако русская художественная литература появилась на маратхи впервые в 1932 г. в колониальной Индии, и этой переводческой традиции уже 85 лет. Количество переводных романов, повестей и рассказов русских писателей на маратхи намного превышает количество пьес.

В данном докладе анализируется специфика перевода русских пьес в полисистеме маратхи с учётом следующих факторов: цель переводчика, выбор текста и тип перевода. Этот анализ может раскрыть контекст процесса перевода, выяснить, при каких условиях литературная система языка маратхи создала пространство для этих произведений и узнать, какую функциональную роль играли эти переводы, если были поставлены на сцене.

Начиная с 1932 года на маратхи было переведено не так много русских пьес — всего 20. Русские драматурги, работы которых были переведены на маратхи, — Лев Толстой, Николай Гоголь, Иван Тургенев и Антон Чехов, а также такие советские писатели как Максим Горький, Владлен Дозорцев, Николай Погодин, Александр Корнейчук, Алексей Арбузов и Владимир Вишневский.

Первый перевод небольшой пьесы *Первый винокур, или Как чертенок краюшку заслужил (*1886 г.) Л. Толстого появился на маратхи в 1932 г. под заглавием *Madirapratap arthat Artha Prabhav* (Последствия употребления алкоголя, или Влияние на экономику). Издательство, выпустившее перевод, неизвестно, а переводчик обозначен псевдонимом «Крестьянин». (Patil 1993/2001: 197)

Пьесы русских писателей, которые были переведены / адаптированы, поставлены на сцене и привлекли значительное внимание, включают в себя:

От ней все качества Л. Толстого, 1910;
Ревизор Н. Гоголя, 1836;
Вишнёвый сад А. Чехова, 1903;
Квадратура круга В. Катаева, 1928;
Последний посетитель В. Дозорцева, 1978;
На дне М. Горького, 1902.

В данном докладе сделана попытка взглянуть на процесс перевода этих пьес на маратхи, а также проанализировать театральные постановки этих пьес с точки зрения целевого языка.

«От ней все качества» Л. Толстого (1910)

Первый сборник двух русских пьес был опубликован на маратхи в 1937 г. Перевел и опубликовал две пьесы Л. Толстого В. М. Бхускуте: «Власть тьмы» (*Атманиведан*= Исповедь), и «От ней все качества» (*Адикаран* = Первопричина).

«От ней все качества» — последняя драма Толстого, написанная им незадолго до смерти, для любительской постановки в доме ученика. Пьеса относится к категории моральных рассказов, которые он начал писать вскоре после своего религиозного обращения, она призвана убедить читателя или зрителя во вреде алкоголя и показать, как человеческая доброта может выявить лучшее даже в самых пропащих Божьих созданиях.

В 1937 г. пьеса «От ней все качества» Л. Толстого была переведена на маратхи В. М. Бхускуте. Он не меняет имен персонажей, мест и т. д. в маратхской версии пьесы. Пьеса начинается сценой:

Осень. Изба с чуланом.

Старуха Акулина прядет; хозяйка Марфа месит хлебы; девочка Парашка качает люльку.

Это описание напоминает читателю перевода типичную крестьянскую хижину в Индии. Но в то же время слова, обозначающие реалии повседневной жизни носителей исходного языка, заменяются эквивалентными маратхскими реалиями. Например, вместо «хлеба» появляется «бхакари» (лепёшка, сделанная из зернового сорго), являющийся основной пищей носителей переводящего языка. Тем не менее, никакой последовательности в таких заменах в переводе нет. В том же самом акте мы находим слово «пав» (хлеб), использованное вместо «бхакари». Это пример частичного отчуждения (форенизации) исходного текста.

Пьеса «От ней все качества» была снова переведена на маратхи С. Х. Модаком и опубликована в 1984 г. издательством Лок-Сахитья (Народная литература), Мумбаи. В предисловии к этой книге объясняется цель издательства:

Издательство «Лок-Сахитья» было основано в разгар второй мировой войны, чтобы развить у маратхских читателей вкус к социалистической идее.

(Tolstoy/Modak 1984: 3. Перевод с маратхи)

Нужно заметить, что «Лок-Сахитья» с помощью советского издательства «Международная книга» опубликовало и другие советские книги на маратхи в 1957 г. В 1969 г. один из главных авторов издательства С. Х. Модак получил советскую литературную премию имени Джавахарлала Неру, для чего посетил Советский Союз.

В конце книги дано примечание о пьесах Л. Толстого. В примечании говорится, что ни о каком другом переводе пьесы Л. Толстого на маратхи издательству не известно. Издательство не учло перевод пьесы, сделанный В. М. Бхускуте в 1937 г.

Модак пишет о пьесе «От ней все качества»:

Пьеса Л. Толстого против алкоголизма «От ней все качества» была издана в 1910 г. после его смерти. Революционный рабочий, изображенный в пьесе, поднялся при советской власти. Английский переводчик пьесы Эйлмер Мод полагал, что это была исторически первая пьеса, в которой рабочий был изображен подобным образом.

Стремление крестьянина к земле стало причиной того, что революция получила мощную поддержку бедных крестьян и безземельных сельскохозяйственных рабочих.

(Там же. Перевод с маратхи)

Понятно, что характер «гостя», связанного с политическим движением рабочих, и его заявления о правах рабочих и крестьян — главная цель перевода. Идеологический фактор является для перевода важной мотивацией.

Вторая версия пьесы, созданная С. Х. Хадапом (1984 г.), является адаптацией текста на маратхи. Там есть последовательное использование эквивалента «бхакари» вместо «хлеба». В примечаниях, где необходимо, даются пояснения к культурным понятиям.

Символы христианской веры, такие как крест, церковь, молитва, освящение свечи отсутствуют в адаптированной версии С. Х. Хадапа. Слова, связанные с религией, либо опущены, либо заменены некоторыми подходящими по смыслу эквивалентами из крестьянской маратхской культуры.

Таким образом, версия С. Х. Хадапа является типичным примером одомашнивания (доместикации) исходного текста, сделанного с учетом ожиданий читателей перевода. Процесс перевода пьесы на тему крестьянской жизни связан с конкретной проблемой использования лингвосоциального «подвида» маратхи. Язык, на котором общаются крестьяне, отличается от канонического языка. Здесь выбор языка зависит от целевой аудитории. Если перевод предназначен для чтения, тогда он может быть выполнен на каноническом языке. Но если он предназначен для постановки, тогда следует использовать язык крестьян сельской местности штата Махараштра, акценты в котором тоже варьируются в зависимости от диалекта. Из-за этого перевод становится очень сложной задачей. Оба переводчика использовали смешанный язык в переводе.

«Ревизор» Н. Гоголя (1836)

Ревизор — это сатира на бюрократизм и продажность российской власти XIX века. Гоголь однажды заявил, что «в правительственном инспекторе я попытался собрать в кучу все, что было плохого в России». Пьеса представляет собой комедию ошибок, изображающую человеческую жадность, глупость и беспросветную коррупцию в царской России.

Пьеса была переведена, поставлена или экранизирована почти на всех европейских языках, и до сих пор остается популярной, поскольку затрагивает проблему самообмана и лицемерия в повседневной жизни, а также коррумпированности богачей и власть имущих. Известны слова из эпиграфа: «Неча на зеркало пенять, коли рожа крива».

Ревизор в полисистеме маратхи.

Пьеса Н. Гоголя «Ревизор» была переведена на маратхи в 1952 г. известным писателем П. Л. Дешпанде. Это была адаптация исходного текста; ее поставили в театре, и она имела большой успех. П. Л. Дешпанде, основываясь на английском переводе Д. Кэмпбелла (1904–1987), адаптировал пьесу специально для постановки на сцене и дал ей название *Аммалдар* (Правительственный офицер). На маратхи книга переиздавалась восемь раз, что служит дополнительным доказательством ее популярности. Пьесу впервые сыграла любительская театральная группа «Нагпур Натья Мандал». Сам писатель П. Л. Дешпанде исполнил главную роль. О процессе адаптации П. Л. Дешпанде пишет:

В процессе адаптации оригинальной пьесы на маратхи я делал некоторые опущения. А иногда добавлял новый текст, чтобы пьесу было удобнее ставить.

(Gogol / Deshpande 1952: Preface. Перевод с маратхи)

П. Л. Дешпанде воссоздает атмосферу феодальной системы, существовавшей в Махараштре в старину.

Книга также содержит инструкции по исполнению спектакля. Даются характеристики персонажам и рекомендации по исполнению ролей.

Статья, сравнивающая оригинальную русскую пьесу с адаптацией на маратхи, была опубликована в журнале «Русский язык за рубежом» в 1993 г. В своей статье Ч. Тхакар и В. Степанов утверждают, что «Ревизор» был опубликован на английском языке в Калькутте в Индии в 1890 г. за два года до лондонского издания. Авторы пытаются проанализировать, в чем заключаются сходства и различия между персонажами исходного текста и персонажами перевода. Весьма интересно наблюдать за тем, как П. Л. Дешпанде наделяет типично маратхскими чертами Сквозник-Дмухановского (г-н Дхере), Ляпкина-Тяпкина (судья Тумне) и т. д. Почтмейстер г-н Даке, доктор г-н Роге и директор школы г-н Голе имеют сходство с соответствующими характерами исходного текста. Однако персонажи Добчинский и Бобчинский отличаются от своих российских прототипов. Они являются худшими представителями господствующего класса помещиков в России. А маратхские Харбхат и Нарбхат принадлежат к высшей касте брахманов. П. Л. Дешпанде, осознавая социально-психологическую сущность русских персонажей, создал соответствующие образы Харбхата и Нарбхата. Добчинский и Бобчинский заставляют публику смеяться над помещиками, а Харбхат и Нарбхат заставляют нас смеяться над брахманами высшей касты. Сарджерао и его российский прототип Хлестаков также имеют схожие качества.

Ч. Тхакар и В. Степанов признают универсальность «Ревизора» Н. Гоголя, но в то же время показывают, что переводчик превратил *Аммалдара* в оригинальное литературное произведение, в котором ситуации, персонажи, мотивы и подтекст комедии Н. Гоголя обрели новую форму за счет местных традиций и реалий. (Тхакар, Степанов, 1993: 108–117)

Аммалдар добился большого успеха на маратхской сцене.

«Вишнёвый сад» А. Чехова (1904)

Великий русский писатель А. Чехов (1860–1904) был новатором в области драмы. Он объединил натуралистический метод с философичностью и гуманизмом. Четыре его пьесы — «Чайка», «Вишневый сад», «Дядя Ваня» и «Три сестры» — приобрели широкую известность во всем мире, в частности, благодаря интерпретации артистов Московского Художественного академического театра им. М. Горького (МХАТ).

Вишнёвый сад в полисистеме маратхи**.**

Т. К. Карханис (1950 г.) в своей статье «Беседа о театре» рассуждает о пьесе *Вишневый сад* как о «Спектакле без действий».

В Америке сначала очень критиковали эту пьесу: «Что же всё это? Там нет сюжета. Ничего не происходит!». Но потом в той же Америке этот спектакль имел огромный успех, и залы были полны зрителей. Действительно, нет у спектакля сюжета. Эта пьеса — настоящая живая картина; в ней показано, как накануне революции помещики в России опустились, стали пассивными и уязвимыми. Но это не неподвижная картина. Это скользящая картина, — как будто иллюзия, будто нечто скользит по склону.

Вообще в пьесе совсем отсутствует действие, которое мы считаем «душой спектакля». Но нельзя назвать эту пьесу совсем «бездейственной». Как сказано выше, это скользящая картина. И поэтому я называю её «внешним действием тонкого характера».

(Karkhanis 1950: 13–14. Перевод с маратхи)

Вишневый сад был переведен Сумати Каниткаром непосредственно с русского на маратхи в 1982 г. В предисловии к книге С. Каниткар пытается обнаружить связь между русской и индийской культурой. Она пишет:

Россия, которая считается передовой и могучей страной в эпоху развития современной науки, внешне представляется родственной скорее Западу, но простому русскому человеку намного ближе Восток. Читая русскую литературу, мы нередко чувствуем это. Я уверена, что маратхский человек, читая и смотря эту пьесу, придет к такому же выводу.

(Chekhov/Kanitkar 1982: Preface. Перевод с маратхи)

Здесь Каниткар пытается сказать, что читатель перевода чувствует в пьесе нечто родственное и в некоторой степени получает то же художественное впечатление, что и читатель оригинала.

Каниткар чувствует, что маратхскому читателю понравится пьеса, потому что он увидит сходство между ситуацией, описанной в пьесе, и историей Махараштры. Махараштра тоже пережила этап, когда феодальная структура начала разрушаться, и общество столкнулось с подъемом капитализма. Старые помещики гордились своим аристократическим происхождением и не желали адаптироваться к новой системе. Но им пришлось приспособиться к социально-экономическим изменениям. В обществе появился новый средний класс, состоящий из людей, подобных Лопахину, и чеховский персонаж заговорил от имени тех, кто вышел из низших слоев старого общества.

Мы наблюдали нечто похожее с нашими помещиками, которые жили в городах и хотели сохранить своё хозяйство.

В России не было системы варн, но все люди были представителями тех или иных классов в зависимости от своего экономического положения в обществе, и классы эти продолжали существовать из поколения в поколение. Читая пьесу, мы видим, как насмешливо и бесчеловечно высший класс относился к низшему. Почти таким же образом люди высшей варны относились у нас к людям, живущим на дне общества. Так что пусть эта пьеса — сокровище русской культуры, однако основная идея её обязательно дойдёт и до сердец маратхских читателей.

(Там же. 3. Перевод с маратхи)

О процессе перевода Каниткар говорит:

Переводя литературное произведение на другой язык, приходится выбирать между адаптацией и переводом как таковым. В каждой пьесе сюжет, национальная традиция, историко-культорологические особенности времени и места, когда и где она была создана — все это гармонично взаимосвязано. В процессе адаптации эти связи могут быть неосознанно нарушены. Я думаю, что представить произведение оригинального автора своему читателю таким же образом, каким оно было представлено читателям исходного текста, возможно только в очень хорошем переводе.

(Там же. Preface. Перевод с маратхи)

Итак, переводчик решил именно перевести пьесу, а не адаптировать её.

Вишнёвый сад А. Чехова стал символом трагедии России. Но, чтобы понять это, маратхским читателям нужно было прочесть не только перевод, но и примечания к нему.

Перевод «Вишневого сада», безусловно, сыграл значительную роль в полисистеме маратхи. Читатели перевода познакомились с великим русским драматургом А. Чеховым и его вкладом в мировую драму.

Вишневый сад был поставлен на маратхской сцене (под названием *Черитья мала*) в январе 1991 г. Лалит Кала Кендрой (Центром изобразительных искусств, Университет Пуны). Спектакль был основан на переводе С. Каниткар, режиссером выступил Виджай Кенкаре. Больше никакой информации об этом спектакле нет.

«Квадратура круга» В. Катаева (1928)

Валентин Катаев (1897–1986) был русским советским писателем, поэтом и драматургом, киносценаристом, журналистом, военным корреспондентом. Он создал проницательные работы, посвященные жизни постреволюционного общества в советском государстве. Яркое воображение, чувствительность и оригинальность — эти качества Катаева сделали его одним из самых выдающихся советских писателей.

Его пьеса «Квадратура круга» — это комедия, в основу сюжета которой положена ситуация с нехваткой жилья в Москве в 1920-х годах. В пьесе рассказывается о том, как эта нехватка сказывается на жизни и душевном состоянии двух супружеских пар, которые делят комнату и пытаются разрешить свои внутрисемейные конфликты в соответствии с моралью нового режима.

Известный маратхский писатель Мадхав Манохар перевел «Квадратуру круга» на маратхи и озаглавил перевод *Сашачи Шинге* (Рога зайца). Первое исполнение пьесы состоялось в Мумбаи 7 марта 1946 г. Эта пьеса была издана в виде книги на маратхи в 1947 г. До перевода этой пьесы М. Манохар уже опубликовал перевод романа М. Горького «Мать», который был высоко оценен читателями на маратхи. Считалось, что хорошие переводы западных пьес будут полезны для театра маратхи.

О «Квадратуре круга» он пишет:

В России сегодня даже эротические комедии должны иметь какое-то социальное значение. В данной пьесе тоже, конечно, есть такое значение, даже не одно, а два. Первое — высмеивание стереотипов среднего класса о браке и институте семьи. Второе — критика идей и поведения типичных коммунистов, которым любовь представляется смешным предрассудком средневекового или капиталистического общества.

(Kataev/Manohar 1947: Preface. Перевод с маратхи)

Однако М. Манохар дает понять, что пьеса гипертрофирует все эти проблемы, и нельзя делать выводы о семейной жизни в России просто по событиям в пьесе. Он сообщает читателю, что в России закон не препятствует разводу. Но общественное мнение и традиции свободу развода ограничивают.

М. Манохар называет свой перевод «честным». О своей работе над ним он говорит:

Эта тема стала очень деликатной из-за неспокойной партийно-политической обстановки. Я переводил с полным чувством ответственности по отношению к оригинальной пьесе. Только в одном случае я взял на себя смелость внести в текст незначительные изменения. У Катаева в пьесе есть сатира на одного народного поэта. Писатель намеренно включил в свою пьесу абсурдные песни, которые поёт поэт. Я их убрал и вместо них вписал любимые лозунги коммунистов. Кроме этого незначительного изменения пьесе, я был вполне точен. Я проявил независимость в той мере, в какой это было необходимо для адаптации пьесы.

(Там же. Перевод с маратхи)

В книге даётся примечание об Индийском национальном театре. Объясняется цель создания этого театра, основанного во времена, когда Индия переживала переходный этап. И мыслители, и талантливые художники брали на себя ответственность вести народ к революции. Существовали и другие политические и социальные институты, которые выполняли эту задачу. Но энергия и дух, исходящие от художников, обладают особой силой. И нет среды более эффективной для распространения идей, чем искусство. Жители страны, находящейся на грани обретения независимости, помнят о своих страданиях и жертвах, принесенных на алтарь свободы от колониального господства. Но в их сердцах сохранились и надежды, по сути своей абстрактные. Задача художников и артистов — превращать эту абстракцию в конкретные явления действительности. С этой целью и был создан Индийский национальный театр. Чтобы достичь этой цели, художникам и артистам приходилось реалистично и вместе с тем эстетично изображать желания и устремления простых людей. Иногда возникала необходимость в создании новых произведений, отвергающих традиционные представления об искусстве. Институт намеревался познакомить публику с произведениями талантливых писателей, тесно связанных с нынешним социальным строем и современной жизнью страны. Необходимо давать себе отчет в том, что колониальное рабство оказало отрицательное влияние на культурную жизнь страны. Поэтому возвышение вкуса общества и рост его культурного уровня — это задача настоящих национальны творцов искусства.

Далее в примечании говорится:

Индийский национальный театр будет функционировать с целью представить народу произведения искусства, поддерживающие национальный дух и обогащающие культурную жизнь страны.

(там же. 3)

Таким образом, здесь выходит на первый план идеологическая и институциональная роль переводчика и издателя.

Режиссёр и актёр Атмарам Бхенде в своей автобиографии *Атмаранг* (Самоцвет, 2006) сообщает о первом исполнении пьесы. Это был его первый опыт работы в качестве режиссёра на профессиональной сцене. По его мнению, это была первая экспериментальная пьеса в маратхском театре.

Эта пьеса была совершенно не похожа на другие, которые исполнялись на сцене в то время. Идея, этика, метод… во всём это был большой скачок вперед. Пьеса пыталась вести театр и зрителей вперёд смелым исполнением, необычностью постановки. Может быть, такой театр и называют экспериментальным?

(Bhende 2006: 76)

А. Бхенде также рассказывает о том, как он в качестве режиссёра столкнулся с трудностями в подборе актрис, которые смогли бы исполнить роли женских персонажей в спектакле, — выступление на сцене в те дни не считалось достойной профессией в маратхской культуре, особенно для женщины. Приходилось обращаться к студентам—политическим активистам, имеющим склонность к театральной деятельности, и просить их выступить в спектакле. Труппу собрали из молодых исполнителей. В этом тоже заключался вклад пьесы в культурную жизнь нашего общества.

Издание перевода пьесы в книжной форме стало важным событием. О зрителях А. Бхенде пишет:

Посмотреть «Квадратуру круга» пришли немногие. Но те, кто пришел, были на высоте. Здесь можно упомянуть знаменитых любителей пьес на маратхи. Присутствовали В. Л. Кулкарни, В. Х. Кулкарни, Г. Б. Раджопадхе, Р. Б. Джоши, Анант Канекар и другие писатели. Особенно важно, что еженедельник «Маудж» оценил пьесу. Другие газеты тоже публиковали отличные отзывы. Зрителей в то время приходило в театр совсем мало. Это была попытка вернуть зрителей в театр. Это же был эксперимент.

(Там же. 83)

После первого исполнения пьесы 7 марта 1946 г. она ещё исполнялась четыре воскресенья подряд. Она также была исполнена в других городах, включая Пуну. Пьесу снова поставили на сцене театра «Сахитясангха» в Мумбаи в декабре 1948 г. и январе 1949 г.

События в драме проходят в небольшой комнате в районе Парела в Мумбаи. Персонажи пьесы — образованная коммунистическая молодёжь, читающая и обсуждающая книги Ленина и «Историю общественных форм» И. Плотникова. Мы находим в пьесе типичный перечень коммунистических слов и выражений:

Товарищ, брат, этично, неэтично, беспрецедентный эксперимент социализма, регрессивный, частная собственность, буржуазный язык, коммунистическая этика, единый фронт, мелкобуржуазный средний класс, Маркс, Сталин, партийное собрание и т. д.

Реалистично показан образ жизни молодёжи среднего класса, участвовавшей в партийной работе в городе Мумбаи в 1940-х и 1950-х годах. Хотя персонажи носят костюмы, типичные для штата Махараштра, такие как «лугаде» и «дхотар», — но вместе с тем и пальто, и синие пиджаки. Они едят «хлеб». Жизнь, изображенная в пьесе, вписана в маратхский контекст, но все-таки это жизнь членов ограниченного коммунистического кружка. Женские персонажи в пьесе сильно отличаются от обычных молодых женщин в индийском обществе того времени. Те женщины, у которых была возможность получить высшее образование и познакомиться с коммунистической идеологией, заинтересовались учением Маркса и Ленина. В пьесе такой женщиной является Медха.

Молодёжь в Махараштре, особенно из образованных слоев среднего класса брахманов, имела склонность к коммунистическим идеям в период до обретения независимости. Они имели о браке довольно смутное представление. Многие молодые супруги жили в коммунах. Они мечтали посвятить свою жизнь достижению политического благоденствия. Отсюда слова в пьесе:

Нужно жертвовать личной мелочной эгоистичностью ради общественных интересов.

У М. Манохара вся пьеса пронизана сатирической интонацией.

«Последний посетитель» В. Дозорцева (1978)

Психологическая драма «Последний посетитель», написанная В. Дозорцевым (1939), имела шумный успех в Советском Союзе. Она шла в 130 советских театрах, на трёх московских сценах одновременно и за рубежом. Эта пьеса была поставлена в 1986 г. БДТ (бывший Большой драматический театр им. М. Горького, ныне им. Г. Товстоногова) и вызвала у зрителей горячую симпатию: в ней выразилось общественное негодование по поводу поведения людей, занимающих высокие посты, но вовсе не являющих собой образец высокой морали.

Адаптация пьесы В. Дозорцева была выпущена на маратхи под заголовком «Эк Зунз Варяши» (Битва с ветром) в 1994 г. в виде книги. Адаптация была основана на английском переводе «Последнее посещение» (The Last Appointment). Адаптацию сделал известный

писатель на маратхи, драматург П. Л. Дешпанде. Пьеса была исполнена в 1988 г. экспериментальным театром — Национальным центром исполнительских искусств, Мумбаи. Дешпанде пишет:

Проблематика этой пьесы, представленные в ней сложности человеческой натуры понятны всему человечеству. ‹…› Вместо персонажей оригинальной пьесы я увидел маратхско-говорящих людей. Персонажи пьесы сами появлялись перед глазами, и было не трудно изобразить их на маратхи

(Dozortsev/Deshpande 1994: Seven)

Известный артист и режиссёр Ваман Кендре воспринял постановку этой пьесы как новый этап развития театра Национального центра исполнительских искусств, Мумбаи. Он долго искал пьесу для постановки. Много раз читал эту пьесу, и принял решение поставить её на сцене. Затем он отправился к П. Л. Дешпанде и, спросив его мнения о пьесе, услышал положительный отклик. Они договорились, что П. Л. Дешпанде адаптирует пьесу на маратхи. Об успешности адаптации можно судить по тому, сколько раз книга переиздавалась. В 2006 г. было опубликовано пятое издание книги. Как пишет в своей заметке В. Кендре, сначала было запланировано всего пять выступлений. Но зрители и театральные критики неожиданно отнеслись к постановке с таким энтузиазмом, что спектакль исполнили еще 140 раз. Тысячи людей посмотрели его. Он получил государственную премию и награду «Натьядарпан».

В. Кендре говорит, что *Эк Зунз Варяши* можно считать образцом для тех, кто желает сделать адаптацию пьесы.

Если не сказали бы, что это адаптация, никто и не догадался бы, что постановка основана на иностранной пьесе, — настолько виртуозно она вписана в местный контекст. Кажется, что обстановка, события, персонажи, конфликт, идеи, композиция… всё это как бы является неделимой частью нашей жизни.

(Там же. Nine)

Но дальше он комментирует:

Тема этой пьесы необыкновенная. И сюжет — экстраординарный. Может быть, невозможный в нашей стране… Эта пьеса написана по крайней мере 12–15 лет назад. Удивительно, что такая пьеса была написана в России до перестройки и при строгой цензуре. И приятно, что она дошла до нас из России.

(Там же. Eleven)

Эту пьесу можно рассматривать как успешную попытку адаптации с русского языка на маратхи.

«На дне» М. Горького (1902 г.)

Сборник пьес М. Горького был опубликован на маратхи совместно Издательством Радуга, Москва и Локвангмая Гриха (Дом народной литературы), Мумбаи в 1986 г. Переводчиком был Анил Хавальдар. В сборник вошли пьесы «На дне», «Дачники», «Мещане» и «Враги». Перевод, сделанный А. Хавальдаром — «Талагалатил манасе» (Люди на дне) — был результатом пропагандистской работы издательства «Радуга», целью которого было знакомить читателей перевода на маратхи с советской художественной и идеологической литературой. В процессе работы над переводом А. Хавальдар не

принимал во внимание вопросы постановки пьес на сцене. И поэтому эти пьесы не были поставлены.

Другой вариант перевода пьесы на маратхи — «Талгхар» (Подвал; подземный этаж) — был опубликован в 2011 г. в моем переводе. Это прямой перевод с русского на маратхи, более того, — результат академических исследований творчества Горького. Цель перевода — познакомить читателя с произведением классической русской литературы. При переводе принята стратегия отчуждения (форенизации). Тем не менее, перевод учитывает необходимость произносить текст вслух.

Как переводчик выбирает драматический текст для перевода? В иностранной пьесе его может привлечь, в том числе, что-то экзотическое. Но даже эта «экзотика» должна хотя бы отчасти соответствовать вкусам целевых читателей.

Пьеса «На дне» повествует о людях, живущих «на дне» российского общества в начале XX века. Но она, безусловно, уместна и в маратхском обществе, живущем в подобных условиях сегодня. Прошло более ста лет, но пьеса воспринимается точно так же, как в те времена, когда она была написана: нищета по-прежнему толкает простых людей к наркомании, отчаянию и суевериям. Ими точно так же овладевает стремление превратиться в каких-то богочеловеков, обладающих так называемыми сверхъестественными способностями, а также обрести ложную психологическую поддержку в решении реальных проблем. Горькая правда или успокаивающая ложь — эта дилемма не теряет своей актуальности и сегодня. (Gorky Maksim / Tran. Pansare 2011. Translator's Note)

Горький написал свою пьесу, когда Россия оказалась на пороге революции. Однако его странные персонажи, обитатели ночлежного дома для неимущих — воры, проститутки, алкоголики, циники и мечтатели — кажутся столь же реальными в XXI веке в Индии. Эти бесчисленные «неудачники» ведут борьбу за выживание. Нищета и смерть сопровождают их повсюду. Реалистичное изображение этих людей, лишенных надежды и жизненной определенности, потрясло маратхских читателей.

Спектакль «На дне» на маратхи.

Центр исполнительских искусств Университета Пуны поставил пьесу «Талгхар» в рамках учебной работы и показал спектакль в Пуне в 2012 г. По словам режиссёра, г-на А. Хутвада, выбор пьесы был продиктован несколькими факторами.

A. Перевод представляет читателю оригинальную пьесу, написанную М. Горьким. Это не адаптация. А значит, пьеса показывает маратхскому читателю / зрителю реальнную Россию и сближает его с русским обществом.

B. Перевод пьесы очень удачный. Язык пьесы близок к разговорной речи.

C. Глупо упускать возможность представить шедевр мировой литературы в маратхском театре в первый раз.

D. Пьеса как нельзя более уместна в социальном контексте современной Индии.

E. Пьеса полезна и для молодых актеров: она подразумевает большое количество участников и предлагает исполнителям не похожие одна на другую, яркие роли.

F. Маратхскому театру редко выпадает шанс показать на сцене реальную жизнь угнетенных представителей общества. Пьеса представляет совершенно новую тему для маратхской аудитории.

Спектакль потряс публику. Театр был полон зрителей. Они наслаждались «чужой» (и одновременно «своей») тематикой пьесы.

Итак, хотя русских пьес в полисистеме маратхи немного, они представляют собой большую литературную ценность. Эти пьесы значительно повлияли на формирование маратхской театральной культуры и на мировоззрение маратхских читателей и зрителей.

Источники:

1. Bhende Atmaram: *Atmarang.* Arti Prakashan, Dombiwali. 2006.
2. Chekhov Anton / Tran. Kanitkar Sumati: *Chericha Mala*. Continental Prakashan, Pune. 1982.
3. Dozortsev Vladlen / Tran. Deshpande P.L: *Ek Zunz Varyashi*. Preface. Mauj Prakashan, Mumbai. 1994.
4. Gogol Nikolai / Tran. Deshpande P. L.: *Ammaldar*. Shri Vidya Prakashan, Pune. 1952.
5. Gorky Maksim / Tran. Pansare Megha: *Talghar*. Lokvangmaya Griha, Mumbai.2011.
6. Karkhanis T. C.: *Rangabhoomivishayak charcha*. Navbharat, Feb., 1950.
7. Kataev Valentin / Tran. Manohar Madhav: *Sashachi Shinge*. M. R. Rajadhyaksha, Mumbai. 1947.
8. Patil, Anand: *Marathi Natakavaril Ingraji Prabhav — Taulanik Namuna Chikitsa*. Mumbai: Lokvangmaya Griha, 1993.
9. Thakar Chetan & Stepanov V.G: *Revizor N. V. Gogolya na Marathyazychnoi stsene Maharashtry*. In 'Russky Yazik Za Rubezhom'. № 3/1993.
10. Tolstoy Leo / Tran. Modak S. H.: *Adikaran*. Loksahitya, Mumbai. 1984.

Пансаре, Мегха Авинаш (पानसरे, मेघा) — преподаватель. Родилась в 1965 году в Колхапуре, Махараштра (Индия). Преподает русский язык в Университете Шиваджи (Колхапур, Индия). Докторская диссертация посвящена анализу переводов русской художественной литературы на язык маратхи и их социально-политическим связям с точки зрения полисистемной теории. Опубликовала переводы на маратхи таких известных произведений, как рассказы «Господин из Сан-Франциско» И. Бунина, «Судьба человека» М. Шолохова, «Серёжа» В. Пановой, «Чужой» и «Ужик» А. Волоса, отрывки из книги «Русская идея» Н. Бердяева, пьеса «Предложение» А. Чехова и «На дне» М. Горького, письма Льва Толстого Махатме Ганди. Пьеса «На дне» была поставлена Центром исполнительских искусств Университета Пуне. В статьях о России исследует положение русской женщины досоветского, советского и постсоветского периодов. В 2013 завершила исследовательский проект «Использование текстовых и мультимедийных средств в преподавании страноведения студентам русского языка». Живет в Колхапуре (Индия).

Мохсен Шоджаи (Иран)

Перевод коллокаций в художественных текстах: актуальные проблемы

(на примере пьесы «Чайка» А. П. Чехова)

Введение

Известно, что знание языка означает не только знание лексики и грамматики. Чтобы нормативно говорить и писать, необходимо владеть и другим языковым навыком. Это сочетаемость слов, понимаемая как возможность и ограниченность в употреблении того или иного слова в сочетании с другими словами.

Говоря о переводе, необходимо подчеркнуть, что анализ проблематики переводческой работы тесно связан с вопросом о единице перевода: слово, словосочетание или предложение. Как бы мы ни ответили на данный вопрос, в переводческой литературе считается общепринятой точка зрения, согласно которой нельзя расчленять устойчивые словосочетания, т. е. в процессе перевода к устойчивому словосочетанию того или иного типа следует относиться как к целой единице (Комиссаров, 2002, с. 202). Разумеется, сюда входят и словосочетания, и фразеологизмы, и идиомы. Однако коллокации, в отличие от всех перечисленных категорий, обладают собственными особенностями, например:

- в коллокациях образность ниже, чем, например, в идиомах;
- фразеологические единства и сращения редко встречаются в официальной и научной речи, тогда как коллокации встречаются везде (*см.* Борисова, 1995, с. 14).

Коллокации в художественном тексте

Согласно определению, коллокациями являются «сочетания слов, в которых один компонент (опорный, или основной, несвободный) определяется смыслом сообщения, его темой и фразеологирует сочетание, а другой компонент (свободный) характеризует опорное слово и является семантически ключевым словом» (Борисова, Захарова, 1994, с. 77). С целью уточнения, приведём пару примеров коллокаций с указанием на перевод их персидских эквивалентов:

Русская коллокация	**Персидский эквивалент**	**Дословный перевод персидского эквивалента**
Словарь-справочник	فرهنگ توصیفی	Пояснительный словарь
Сказать в лоб	تو روی کسی گفتن	Сказать в лицо
Косметическая хирургия/ Хирургия красоты	جراحی زیبایی	Хирургия красоты (*только*)

В художественных текстах, как правило, привлекают внимание такие характеристики как образность, многозначность, новаторство в создании и употреблении новых слов и сочетаний и т. п. А необходимость уделять чрезвычайное внимание коллокациям в переводе художественного текста связана с тем, что, как было сказано выше, в коллокациях образность ниже в сравнении с, например, идиомами, а иногда и совсем отсутствует (*см.* коллокацию «словарь-справочник»). Перевод коллокаций, в силу их меньшей образности,

приобретает особое значение при переводе художественных текстов. Эта их особенность часто создаёт у переводчика впечатление, что он имеет дело со свободными словосочетаниями, и соответственно, может перевести их дословно. При этом художественный текст теряет в экспрессивности, а иногда и в достоверности.

«Чайка» А. П. Чехова и её переводы на персидский язык

В Иране Антон Павлович Чехов является одним из наиболее известных, любимых и читаемых русских писателей. Подтверждение тому — регулярные переиздания его рассказов и пьес на персидском языке. Каждый год театральные труппы по всей стране ставят его пьесы. Вот уже более пятидесяти лет «Чайку» переводят на персидский с разных языков — и с английского, и с французского, и с итальянского[1] и, конечно, с русского. Тем не менее, чтобы выявить правильный подход к переводу коллокаций, нам было необходимо обратиться к переводу непосредственно с русского языка. А таких переводов, насколько нам известно, два. Первый был выполнен армянским переводчиком русской литературы Срожем Степаняном. Семитомное собрание сочинений Чехова в его переводах, в 1996 году было награждено Государственной премией за лучший перевод года. Второй переводчик «Чайки» с русского языка, Нахид Кашичи, продолжая работу С. Степаняна, перевела все доступные письма А. П. Чехова. Благодаря ее работе собрание произведений писателя на персидском языке выросло до десяти томов. Для анализа коллокаций в «Чайке» мы предпочитаем перевод С. Степаняна (Чехов, 2002) как главного переводчика А. Чехова в Иране.

Коллокации в пьесе «Чайка»

Анализируя коллокации в разных языках, мы обнаруживаем не только расхождения, которые должны учитываться переводчиками, но и совпадения в коллокациях разных языков. В интересующей нас пьесе тоже есть коллокации, компоненты которых могут быть дословно переведены на персидский язык, такие как *точка соприкосновения*, *выпустить из вида*. Однако затрудняют перевод коллокаций именно несходства. Поэтому мы отыскали в пьесе А. Чехова именно такие коллокации. Ниже показана совокупность коллокаций, которые не могут быть переведены на персидский язык дословно:

Глагольные коллокации	**Именные коллокации**
Быть в духе	Аптечный шкап
Навести справочку	Весь разбит
Найти нужным	Выездная лощадь
Носить светлые кофточки	Доброе здоровье
Носить свой пиджак	Замочная скважина
Падать ниц	Милая скука
Пожать плечами	Отчаянная голова
Пойти в актрисы	Постоялый двор
Принимать капли	Светские люди
Прислать сказать	
Ходить в лохмотьях	

[1] См. напр. первый перевод «Чайки» с английского (Фани, 1966), перевод с французского (Шахди, 2016), перевод с итальянского (Гарибпур, 1984).

Тут необходимо ещё раз подчеркнуть, что все использованные в пьесе коллокации не сводятся к вышеуказанному перечню. Например, коллокация *до мозга костей* («*а во всем остальном я фальшив и фальшив до мозга костей*») дословно переводится на персидский: *та магзе остехан*, и поэтому сюда не входит.

Приведём таблицу коллокаций с персидскими эквивалентами по переводу С. Степаняна:

Русская коллокация	**Персидский эквивалент**	**Дословный перевод персидского эквивалента**
Аптечный шкап	قفسه ی دارو	Шкап для лекарств
Быть в духе	سر دماغ بودن	Быть на носу
Весь разбит	خرد و خمیر	Разбит и тесто
Выездная лощадь	اسب کالسکه	Лощадь для кареты
Доброе здоровье	صحیح وسالم	В целостности и сохранности
Замочная скважина	سوراخ کلید	Отверстие замка
Милая скука	دلتنگی دلچسب	Приятная скука
Навести справочку	پرسوجو کردن	Расспрашивать
Носить светлые кофточки	بلوزهای روشن پوشیدن	Надевать светлые кофточки
Носить свой пиджак	کت خود ار پوشیدن	Надевать свой пиджак
Отчаянная голова	نومید	Разочарованный[2]
Падать ниц	به سجده افتادن	Упасть на колени
Пожать плечами	شانهها ار بالا انداختن	Бросать плечи наверх
Пойти в актрисы	بازیگر شدن	Стать актрисой
Постоялый двор	مسافرخانه	Гостиница низкого уровня
Принимать капли	قطره مصرف کردن	Употреблять капли
Прислать сказать	خبر کردن	Сообщить, уведомить
Светские люди	اعیان و اشراف	Аристократы
Ходить в лохмотьях	ژندهپوشی کردن	Надевать лохмотья

[2]

Что касается глагольных коллокаций, то в них именная часть чаще всего не изменяется. Так, все глаголы, означающие «надевать что-нибудь», т. е. *носить что-нибудь* и *ходить в чём-нибудь* переводятся на персидский не лексически соответствующим, а совсем другим глаголом, который семантически совпадает с глаголом «надевать что-нибудь» = *пушидан*.

В переводе коллокаций данной пьесы одно обстоятельство сильно бросается в глаза — это использование переводчиком наиболее распространённых и употребительных персидских эквивалентов. Благодаря этому создается впечатление, будто текст изначально был написан на персидском языке. Если мы обратим внимание на такие персидские

[2] По-видимому, в данной коллокации переводчик предпочитает упустить из виду слово *голова* и не обращать внимание на отличие между словом *отчаянный* и словосочетанием *отчаянная голова*.

эквиваленты, как *на носу* вместо *в духе* (*быть в духе*), *бросать плечи наверх* вместо *пожать плечами,* то увидим, как далеко иногда отстоят друг от друга компоненты русских и персидских коллокаций. И мастерство Степаняна в переводе далёких коллокаций приобретает ещё большее значение в последние годы, когда «новые переводчики», не входя в такие нюансы, публикуют переводы русской литературы, далёкие от оригинала и непонятные персидскому читателю.

Источники:

1. Борисова, Захарова, 1994. Е. Г. Борисова, О. В. Захарова. «О значении несвободных компонентов устойчивых словосочетаний» *Филологические науки*, М., 4/1994.
2. Борисова, 1995. Е. Г. Борисова. *Коллокации: что это такое и как их изучать.* М.: Филология.
3. Гарибпур, 1984. Бехруз Гарибпур. *Моргэ даряи (Чайка).* Тегеран: Фаряб.
4. Комиссаров, 2002. В. Н. Комиссаров. *Современное переводоведение.* М.: ЭТС.
5. Фани, 1966. Камран Фани. *Моргэ даряи (Чайка).* Тегеран: Андише.
6. Чехов, 2002. А. П. Чехов. «Моргэ даряи. Комеди дар чахар пардэ». *Маджмуэ асарэ Антон Павлович Чехов. Дж. 7. Намайешнамеха, 2.* Тарджомейе Срож Степанян. Тегеран: Тус.
7.

Шоджаи, Мохсен (محسن شجاعی) — преподаватель перевода, переводчик. Родился в Тегеране в 1962 году. Выпускник Тегеранского Государственного университета, кандидат педагогических наук (Институт русского языка им. А. С. Пушкина), заведующий кафедрой русского языка на факультете иностранных языков Исламского Университета «Азад». Переводит с русского языка на персидский, уже два десятилетия посвящает себя обучению переводу. Глубоко увлечён критикой переводов, теорией, вызывающей большой интерес в интеллектуальных кругах Ирана в последние десятилетия. На основе личного педагогического опыта разработал оригинальную систему обучения переводу. В настоящее время вместе с коллегами по кафедре занимается разработкой программ магистерского курса по специальности «Переводчик русского языка». Живет в Тегеране.

Макарем Эль-Гамри (Египет)

Роль перевода в возникновении и становлении литературных жанров
(на примере арабского театра в Египте)

Проблемы перевода вызывают несомненный интерес в связи с ростом значения переводческой деятельности во всех сферах культурной жизни человечества.

Особое значение в связи с этим приобретает перевод художественных произведений, который является важным средством диалога между народами. По верному замечанию М. Горького, литература «всего легче и лучше знакомит народ с народом» [1].

Особенно велик вклад художественного перевода в развитие национальных литератур, так как через перевод одной литературной традиции легче всего проникнуть в другую. При этом происходит обогащение одной литературы за счёт другой новыми идеями и изобразительными средствами.

Роль переводной литературы увеличивается в переходные периоды развития культуры, в частности в пору возникновения и становления новых жанров, течений, направлений.

Такое значение имел художественный перевод для арабской литературы, он оказывал влияние в периоды становления жанров романа, рассказа, во время формирования драматургии или, например, такого направления, как социалистический реализм. Благодаря знакомству с европейской литературой по переводам наши писатели смогли приобщиться к достижениям мировой литературы.

В настоящем докладе бегло рассматривается вопрос о значении перевода для возникновения и становления драматургии в Египте.

Некоторые исследователи связывают возникновение интереса к театру в Египте с периодом египетской экспедиции Наполеона (1798–1801) [2].

Театр появился в Египте в 1934 г. Произошло это в полной иностранцев Александрии, так что это был театр на европейских языках, который «удовлетворял вкусу и склонностям европейского населения» [3].

В Каире же в 1868 г. был открыт театр «Азбакея», и год спустя театр оперы. Сюда приезжали французские, итальянские, английские труппы на гастроли. Театр же на арабском языке возник в 1870. Одним из его лидеров был театральный деятель Якуб Саннуа (1839–1912).

Якуб Саннуа получил образование в Италии, где занимался европейскими языками и литературой. По возвращении в Египет он основал театр, где представлял свои адаптации европейских пьес, в частности, комедии Мольера. Помимо адаптаций Якуб Саннуа сочинял и собственные пьесы, в которых звучали гражданские мотивы и нашли отражение реальные проблемы действительности.

Адаптации Якуб Саннуа сочинял на разговорном языке, чтобы они были близки широкой публике. Помимо этого, Якуб Саннуа был и организатором театрального дела, и постановщиком, и исполнителем.

Другим важным лидером театра в Египте был Мухамед Осман Джилал (1828–1898), выпускник «Школы Языков» Аль Альсун, которая была основана в 1835 г. в ходе реформаторской деятельности правителя Мохаммеда Али (1769–1849) и играла (и играет до сих пор) видную роль в подготовке переводчиков. М. Осман Джилал переводил басни Лафонтена, трагедии Расина, писал адаптации пьес Мольера: «Школа жен», «Школа мужей», «Учёные женщины» и др. — и ставил их на сцене.

Большого внимания заслуживает деятельность Селима и Марона аль Накаша, Абида Исхака, Искандра Фараха, Халила Аль Каббани — сирийцев, приехавших в Египет и сыгравших важную роль в процессе формирования и становления театра в Египте.

Они ставили в театре арабские адаптации европейских драм, таких как «Карл Великий», «Федра», «Скупой» и др., а также ставили арабские пьесы на исторические и национальные темы. Авторитетом пользовалась труппа Искандра Фараха, которая была «первой группой , игравшей четырнадцать сезонов подряд. Эти профессиональные театральные коллективы привлекли в театр широкую публику…» [4].

Любопытно поговорить о способе восприятия и усвоения чужого драматургического опыта, то есть об адаптациях европейской драматургии. Практика египетского театра показала, что при восприятии чужого материала неизбежны сценические адаптации, в которых инонациональная драматургия сочетается с местным колоритом. Берём для примера одну из самых известных арабских адаптаций — пьесу Мольера «Тартюф», которая неоднократно ставилась на египетской сцене и появилась впервые на арабском языке в 1873г.

Действие пьесы переносится из Парижа в Египет, нравы приобретают местный колорит, персонажи получают арабские имена. Пьеса Мольера называется по имени главного героя — «Тартюф», что означает на одном из диалектов Франции «мошенник», «обманщик», и название это соответствует характеру главного героя, который притворяется праведником, будучи на самом деле лицемерным, порочным человеком. В арабской переделке пьеса тоже называется по имени главного героя: «Шейх Матлюф». Шейх на арабском языке — религиозное звание, а «Матлюф» значит — порочный, непорядочный человек. С характером главного героя это название соотносится точно так же, как во французском оригинале.

Некоторые адаптации европейских пьес сочинялись на разговорном языке, драматургия развивалась на фоне борьбы старого классического и живого разговорного языков.

Обращение к разговорному языку вызвало недовольство критиков.

Некоторые считают, что произведения, написанные на разговорном языке, едва ли можно включить в орбиту арабской литературы [5].

Заслуживают внимания музыкальные театры, такие как театр Салама Хигази (1852–1917), который был основан в 1905 г. и ставил европейские пьесы в адаптациях и национальные арабские спектакли, сопровождая каждую постановку музыкой и песнями. Салама Хигази сам принимал участие в этих спектакля, он был весьма музыкален и обладал красивым голосом. Уместно в связи с этим отметить, что театральные деятели на ранних этапах становления театра часто владели всеми театральными профессиями.

Переводы-адаптации европейских пьес играли большую роль на первых этапах формирования и становления арабского театра в Египте. По справедливому высказыванию видного египетского писателя и драматурга Тауфика аль Хакима (1898–1987), «Адап-

тации на первых порах ‹…› учили писателей-драматургов самому трудному: создавать характеры…» [6].

Несомненно, знакомство с достижениями европейского театра через переводы в какой-то мере стимулировало появление у египтян собственного театра. Так одновременно с работой над переводами комедий Мольера, трагедий Шекспира и Расина, начал развиваться египетский национальный театр, опирающийся на народное наследие и классическую литературу. Примером здесь могут послужить пьесы Аль Каббани (1833–1903), который на основе сюжетов из «Тысяча и одной ночи» ставил такие спектакли: «Антра», «Сейф, сын Зу Язн», «Жизнеописание Имру Аль Кайс» и др. Стоит также упомянуть основоположника арабского театра Маруна аль Наккаша, который не только ставил адаптации, но и обращался к классическому наследию. Знаменательна его пьеса «Харун аль Рашид».

Можно с уверенностью утверждать, что развитие арабского театра в Египте в период его возникновения и становления проходило в рамках двух пересекающихся направлений: национального и европейского, — и не только в период становления, но и в последующие периоды. Драматургия в период своего становления ориентировалась на французскую, английскую, итальянскую традиции. В дальнейшем стала влиять на нее и русская традиция.

Большое значение для развития театра в Египте во второй половине XX века имели пьесы русских писателей — Н. Гоголя, М. Горького и особенно А. Чехова. [7]

Интерес к Чехову возник в 1951 г. К пьесам Чехова обратился крупный деятель египетского театра Заки Тулаймат, который перевел пьесу «Медведь» и поставил по ней одноактный спектакль под названием «Нахал». Жизненная правда и реализм чеховской драматургии привлекали арабских режиссёров.

Интерес к постановкам чеховских пьес расцвел в Египте в 60-е годы прошлого века. 1963 год называют «годом Чехова».

К пьесам Чехова в этот период обращаются разные театры, разные режиссеры. В 1962 году со спектаклем по пьесе «Дядя Ваня» открывается театр «Аль Гейб». Постановки чеховских пьес, в частности «Дяди Вани», явились крупным событием в культурной жизни Египта. Они обращали на себя внимание деятелей культуры, служили школой для молодых драматургов.

В итоге можно отметить, что художественный перевод действительно — «один из действенных факторов развития различных цивилизаций, которые должны рассматриваться как следствие совместных духовных усилий Востока и Запада». [8]

Источники:

1. Горький М. Собр. соч. в 30 т., т. 30. М., 1956, с. 115.
2. См. напр.: Ахмед Шамс аль Дин Аль Хагаги, Введение в арабский театр. Каир, 2013; Суад Абеад, Жорж Абеад, Каир, 1970; Фелеб Садгров, Египетский театр в XIX в., перевод Амин аль Аюти. Каир, 2007.
3. Крымский А. История новой арабской литературы начала XX века. М., 1971, с. 193.
4. Кирпиченко В., Сафронов В., История египетской литературы XIX–XX веков. М., 2002, с. 183.

5. Дейф Шауки. Современная арабская литература в Египте. Каир, 1976 , с. 213.
6. Аль-Хаким Тауфик. Тюрьма жизни. Каир , библиотека семьи, 2003, с. 171.
7. См. Эль-Гамри Макарем. Драматургия Чехова на египетской сцене/ Каир, 1978.
8. Копанев П. Вопросы истории и теории художественного перевода, Минск, 1972, с. 183.

Эль-Гамри, Макарем (مكارم الغمرى) — профессор русской литературы в Университете Айн-Шамс. Заведовала кафедрой славянских языков и являлась деканом факультета языков (Аль Альсун). Заведует кафедрой русского языка в Каирском Университете. Первая египтянка, защитившая диссертацию в России по русской литературе (МГУ, 1973). Автор более 80 трудов: книг и статей в области русской литературы, литературных взаимодействий России и арабского Востока, компаративистики. Переводила на арабский язык А. Пушкина, М. Лермонтова, Л. Толстого, А. Островского, И. Бунина, М. Кузмина. Член союза египетских писателей, комитета перевода при Высшем Совете культуры, ПЕН-клуба, Общества сравнительного литературоведения. Удостоилась многих наград и призов, в том числе международного приза имени короля Файсала.

СЕКЦИЯ 4

ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА: ЧТО И КАК ПЕРЕВОДИТЬ ДЕТЯМ

Екатерина Белавина (Россия)

Инкрустация скрытыми цитатами и прочие ловушки сказок Марселины Деборд-Вальмор

«Меньшая сестра Бальзака» [7], «Женщина с чутким слухом эпохи» [7], французская писательница эпохи романтизма Марселина Деборд-Вальмор (1786–1859) на сегодняшний день известна в нашей стране скорее филологам, специалистам по истории французской литературы, чем массовому читателю: на русский язык переведена лишь небольшая часть ее многообразного наследия. В ту пору, когда в числе ее читателей и почитателей были Пушкин и Лермонтов, переводов не требовалось, в России ее читали по-французски. [3]

В историю литературы Марселина Деборд-Вальмор вошла как поэт, автор восьми книг стихотворений, но еще ее перу принадлежат четыре романа, в том числе объемная панорама парижской жизни «Мастерская художника» (1833 г.), а также новеллы и сказки.

Изначально эти сказки-притчи, рассказы-воспоминания не предназначались для печати. Марселина Деборд-Вальмор рассказывала их своим детям. Имена старшего сына Ипполита и дочерей Ондины и Инес мы неоднократно встречаем на страницах сказок. Наравне с ними изображена и маленькая девочка Фелисите (одно из имен, данных Марселине при крещении): воспоминания писательницы о собственном детстве соседствуют с рассказами, в которых ее дети узнавали себя.

Записаны, изданы и переизданы эти сказки были гораздо позднее, что помогло поправить финансовое положение семьи Деборд-Вальмор, на долю которой выпало немало испытаний. Театр познакомил Марселину с ее будущим мужем, когда она получила место в Театре де ля Моне в Бельгии. Театр их и разлучал. Часто супруги Вальмор получали работу в театрах разных городов и были вынуждены жить вдали друг от друга. Марселина считала необходимым привить своим детям христианские ценности. Ее сказки («Contes») можно отнести к сказочному жанру довольно условно, в них нет ни волшебных помощников, ни превращений. Для Марселины единственные чудеса — это доброта и чуткость, это изменения, происходящие в человеке, это становление детской души.

Появление этих историй нужно рассматривать как этап становления жанра поучительной авторской сказки. Писательница показывает нам картину нравов конца 20-х годов XIX века на фоне парижских улиц, которые с тех пор изменились до неузнаваемости или и вовсе исчезли без следа.

В семинаре «Лаборатория художественного слова» на филологическом факультете МГУ [1] мы работали над переводом этих сказок. Они различаются по объему и сложности, некоторые из них можно брать даже с начинающими группами. Но нежный поучительный дискурс Марселины Деборд-Вальмор ставит перед переводчиком и очень непростые задачи.

Элементом этого дискурса, особенно трудным для переводчика, можно назвать «инкрустацию скрытыми цитатами». В сказке «Пожар» («Incendie», 1830) действие происходит в Лионе, рассказывается о реальном случае с потушенным пожаром. Речь идет о своеобразном «уроке по технике безопасности»: Марселина представляет картины

города, в который недавно переехала, описывает действия простых горожан и пожарных, рассказывает, где хранятся насосы на случай пожара. Она увлекает, пугает, успокаивает.

Марселина оказалась на театральных подмостках еще в 11 лет; в ее памяти хранилось множество выученных наизусть текстов, что, несомненно, влияло на ее речь. Так, в описание знаменитого лионского памятника «Человек скалы» незаметно вплетается не закавыченная цитата из театральной роли:

Mon imagination, ralentie par l'influence de ce fleuve paisible, planait, comme l'oiseau des nuits, sur les collines vastes qui le surmontent et l'abritent dans toute sa longueur. Déjà *je ne voyais plus qu'à* peine la chapelle aigue de Fourvière, les maisons gothiques et noires entassées au pieds des rochers, qui y semblent incrustées, et dont les murailles épaisses, sales et hardies gênent la respiration du passant qui les regarde à la lueur des lumières qui se réfléchissent dans les flots. *Je n'apercevais plus qu'à travers un nuage* (*курсив мой — Е. Б.*) L'Homme de la Roche et le vêtement bizarre dont il est affuble, tenant , depuis les anciens jours, sa grande lance dans sa main de bois, et son casque de fer sur sa tête chevelue, ce qui n'empêche pas les jeunes filles de lui jeter un regard doux et reconnaissant, car ce bon chevalier , en terminant sa carrière aventureuse, a fondé pour toutes les beautés sages et pauvres une dot annuelle, qui leur permet d'avoir un cœur et de le donner en foi de mariage. [1, 82]

Цитата из V действия «Федры» Расина всплывает в памяти постепенно, не сразу « *je ne voyais plus qu'à peine », « Je n'apercevais plus qu'à travers un nuage »:*

Phèdre:
Déjà je ne vois plus qu'à travers un nuage
Et le Ciel, et l'Époux que ma présence outrage
Et la Mort à mes yeux dérobant la clarté
Rend au jour, qu'ils souillaient, toute sa pureté.
(ACTE V, SCÈNE VII)

Имитируется процесс восстановления в памяти выученного текста, повтор способствует и созданию баюкающего ритма, и запоминанию. Цитата из произведения «для взрослых», заведомо неизвестного слушателю, дана неявно, завуалировано, приготовлена «на вырост». Для того, чтобы перевести такую органично «инкрустированную цитату», одной семантической точности недостаточно. Необходимо найти ритмический вариант, который не нарушит замысла автора. В переводе Михаила Донского искомая цитата, хоть и перенесена строчкой ниже, прекрасно передает ощущение «туманности»:

Уж небо и супруг, что так поруган мною,
От глаз туманною закрыты пеленою, —
То смерть торопится во мрак увлечь меня,
Дабы не осквернял мой взор сиянья дня…
(перевод Михаила Донского) [9]

Двенадцатисложник, включенный в прозаическую ткань, создает ощущение чужого слова, придает дискурсу интертекстуальную глубину:

Я едва различала уже островерхую фурвьерскую базилику, черные готические дома, сгрудившиеся у подножий скал, которые, кажется, инкрустированы ими; от взгляда на их толстые, грязные, неприступные стены у прохожего захватывает дух, если смотреть

на них в отблеске огней, отражающихся и дрожащих в волнах. Уже от глаз туманною закрыты пеленою и *«Человек скалы»,* и его странное одеяние, и большое копьё, которое он с древних времён держит в своей деревянной руке, и железный шлем на его косматой голове, который не мешает девушкам бросать на него нежные и благодарные взгляды, поскольку этот добрый рыцарь, завершив свою полную приключений службу, оставил всем молодым незамужним и бедным красавицам приданое, позволяющее им слушать свое сердце и вступать в брак по любви. [1, 13]

Предвосхищая современные мнемотехники, способствующие, по распространенному мнению, раннему развитию, писатель XIX века использует цитату из незнакомого ребенку произведения. Цитата запоминается пассивно, чтобы потом при знакомстве с исходным произведением в памяти зазвучало эхо узнавания.

Автор использует и более очевидные цитаты. Так, в сказке «Два философа, которые сами того не знают» (1830) в описании раненой собаки: «Plusieurs cailloux sanglants, répandus alentour de la victime, semblaient dire que de méchants enfants (cet âge est sans pitié!) l'avaient poursuivie et sacrifiée à la joie cruelle d'éprouver sur elle leur force et leur adresse» [1, 94] — появляется строка из, вероятно, знакомой детям басни Лафонтена «Deux pigeons»:

Mais un fripon d'enfant, cet âge est sans pitié
Prit sa fronde, et, du coup, tua plus d'à moitié
La Volatile malheureuse. [10]

Несмотря на то, что басня И. А. Крылова «Два голубя» — вовсе не перевод Лафонтена, а новая обработка древнего сюжета (в ней нет ни Лувра, ни Цитеры, зато встречаются славянские реалии, например — «плетень»), строка из русской басни может быть ритмической отсылкой к «другому» тексту. Это позволяет передать особенность дискурса Деборд-Вальмор — проникновение поэтических цитат в прозаическую речь:

«Злые дети (*Сей возраст жалости не знает*!) преследовали собаку, чтобы с жестокой радостью испытать на ней свою силу и ловкость.» [1, 25]

Стремясь оживить рассказ, приблизить события к слушателю, Марселина Деборд-Вальмор часто использует présent historique. У этого стилистического приема, основанного на использовании настоящего времени в повествовании о прошедших событиях, много названий: его называют «настоящим повествовательным» или «нарративным» (Е. В. Падучева) «драматическим настоящим», «живописным» ввиду его экспрессивности (А. М. Пешковский) или «литературным настоящим» из-за того, что чаще всего он используется в художественных произведениях [4, 75]. Это обилие названий свидетельствует о важности praesens historicum для российской лингвистики и о сложной природе этого явления.

Так, в сказке «Пожар» для усиления эффекта сопереживания автор использует этот стилистический прием при описании сцены, когда было получено известие о пожаре:

Bientôt tout se confondit dans ma mémoire, et j'étais enfin profondément endormie, lorsque je fus comme arrachée au repos par un cri. Je l'entends encore. C'était pourtant la voix d'un seul homme ; mais quelle voix ! quelle terreur prompte elle jeta dans mes esprits troublés ! Je *m'assis* vivement sur mon lit, et d'un cœur battant, d'une oreille attentive, *j'écoute* ce cri qui durait toujours, quoiqu'il s'éloignât de la place où il avait retenti. Une autre voix aussi terrible lui succède ; je m'élance, j'ouvre ma fenêtre, et cette fois j'entends distinctement et longtemps : Au feu ! au feu ! …C'était la voix de l'incendie ; je crus brûler.

Обычно редакторы скептически относятся к историческому настоящему в переводной литературе, высказываются против «чехарды времен», которая тяжело воспринимается читателем. Действительно, невозможно сохранить и историческое настоящее, и дистанцию, которая в оригинале задается согласованием времен subjonctif (imparfait du sujbonctif): «*j'écoute* ce cri qui durait toujours, quoiqu'il s'éloignât de la place où il avait retenti.»:

Вскоре всё смешалось в моей памяти, и я уснула глубоким сном, но отдых мой был прерван криком. Я, как сейчас, слышу его. Это был голос всего лишь одного человека; но что это был за голос! какой ужас он мгновенно вселил в мою встревоженную душу! я тотчас сажусь на постели, с сильно бьющимся сердцем прислушиваюсь, этот крик всё ещё звучит, но удаляется. Вслед за ним слышится другой голос, столь же страшный; я вскакиваю, открываю окно и на этот раз слышу четко: «*Пожар! Пожар!..*» То был голос пожара; мне показалось, что горю я. Я с ужасом измерила взглядом высоту пятого этажа, где я была заперта, и у меня перехватило дыхание. [1, 14]

Очень важно обозначить присутствие этого стилистического приема в дискурсе переводимого писателя (не доходя до буквализма в передаче отсутствующего в русском языке согласования времен), ведь историческое настоящее служит для выстраивания иерархии в дискурсе, оно помогает выделить важное, «формы презенса являются своего рода „повествовательным курсивом"» [2, 257].

Третий вопрос, который оживленно обсуждался на семинаре, касался перевода местоимений при обращении членов семьи друг к другу и при обращении в молитве к Богу.

В православной традиции принято обращение в молитвах на *ты*, в католической в большинстве текстов — на *vous (вы)* (ср. Богородице, Дево, радуйся/Je Vous Salue Marie). В сказке «Простая молитва» Марселина использует обращение на «*вы*»:

Je n'aurai jamais peur le soir dans le corridor, sans lumière, parce que je sais bien que vous y êtes avec moi ; quand je tomberai, je ne crierai pas, car, sauvé ou blessé, c'est toujours dans vos bras que l'on tombe. [1, 85]

Для многих студентов это стало культурологическим открытием. Мнения неожиданно разделились — в соответствии с двумя главными тенденциями перевода: одним казалось шокирующим обращение на «вы» в молитве: по их мнению, такое обращение искажает речевую ситуацию, неправильно ориентирует читателя. Другие настаивали на сохранении инаковости текста, считали важным донести до читателя, не знакомого с оригинальным текстом, эту особенность традиции. Вероятно, этот спор, уходящий корнями в историю искусства перевода, на данный момент можно разрешить, только признав право на одновременное существование нескольких переводов, ориентированных на разные ситуации чтения. Здесь мы приведем вариант, в котором элемент непривычного максимально сохранен:

Я никогда не буду бояться ходить вечером по темному коридору без света, потому что я знаю, что Ты со мной; если я упаду, я не закричу, ибо, невредимые или пострадавшие, мы всегда падаем в Твои объятья.

Надо заметить, что обращение на *вы*, как видно из других сказок, было принято и между членами семьи, и не только между матерью и детьми, но и, например, в общении сестры и брата. Все переключения между *ты* и *вы* кажутся нам значимыми: вероятно, норма обращения колебалась. Этот момент тоже хочется зафиксировать в переводе.

— Que tenez-vous là, Georges ? dit Marie à son frère qui accourait vers elle.

— Prenez-le, Marie ; car c'est un pauvre oiseau presque mort de froid. (L'oiseau sans ailes, 1865) [1, 86]

— Что это у вас там, Жорж? — спросила Мари подбежавшего брата.

— Возьмите, Мари; это бедная птичка, едва не умершая от холода (Птица без крыльев) [1, 17]

Ah ! Marie ! dit-il enfin, rouge de reproche et de passion, tu m'as pris mon ami ! Tu ne m'aimes pas, tu n'aimes pas l'oiseau non plus, puisque tu l'as ainsi délivré ! [1, 87]

— Ах, Мари! — проговорил он наконец, красный от упрёка и возмущения. — Ты отняла у меня друга! Ты не любишь меня, ты больше не любишь птичку, ведь ты её освободила! [18]

Часто именно то, что составляет сложность при переводе, и является приметой авторского стиля. Работая с текстом, представляющим интерес с исторической точки зрения, мы делали акцент на приеме, старались обнажить его, подчеркнуть и сделать доступной именно инаковость оригинала — и оставить неискаженной речь Марселины с ее длинными периодами, эмоциональностью, баюкающим синтаксисом, уважительной и мягкой интонацией обращения к ребенку.

Сказки, которые Марселина Деборд-Вальмор сочиняла и рассказывала своим детям, дают возможность поработать со всеми основными проблемами художественного перевода: переводом имен собственных и переводом реалий, переводом названий, включающих в себя феминитивы. Речь рассказчика разнообразна, здесь есть все — от простого синтаксиса лаконичной притчи до почти прустовских сложносочиненных предложений. Употребление настоящего исторического, перевод системы местоимений и скрытых цитат требуют бережного транспонирования на русский язык. Тем более что речь идет не просто о сказке для массового читателя: перед нами литературный памятник времен становления авторской поучительной сказки для детей и юношества.

Источники:

1. Деборд-Вальмор М. Семнадцать сказок и Малыш с Елисейских полей. На французском и русском языках. Сборник / Под ред. Е. Белавиной. — М.: «КДУ», «Университетская книга», 2018.
2. Плунгян В. А. Введение в грамматическую семантику: грамматические значения и грамматические системы языков мира. — М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2011.
3. Сержан Л. Элегия М. Деборд-Вальмор — один из источников письма Татьяны к Онегину. Изв. АН СССР. Серия лит. и яз., 1974. Т. 33. № 6.
4. Уржа А. В. Функциональные спутники настоящего исторического в русских переводах нарративных текстов // Вестник московского университета. Сер. 9. Филология. 2015. № 1.
5. Bertrand M. Une femme à l'écoute de son temps. Marceline Desbordes-Valmore. Jacques André Editeur, 2009.
6. Desbordes-Valmore M. Contes. Présentés par M. Bertrand. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1989.

7. Planté Ch. *La petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur,* Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2015.
8. Крылов И. А. [http://ru.wikisource.nym.nz/wiki/Два_голубя_(Крылов)]
9. Расин Ж. Федра. Перевод М. Донского [http://www.lib.ru/INOOLD/RASIN/rasin1_05.txt]
10. Lafontaine J. [http://fr.wikisource.nym.nz/wiki/Les_deux_Pigeons]

Белавина, Екатерина Михайловна — переводчик, преподаватель. Кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры французского языкознания филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова, член МГПО Союза Писателей России, переводчик поэзии. Публикации переводов: Верлен П., «Подруги» (2003, на французском языке с параллельным русским текстом); Верлен П., «Три сборника стихотворений» (2005); Уэльбек М., «Оставаться живым: Стихи» (2005).

Василий Гулеури (Грузия)

Особенности перевода современной детской литературы

Любовь к книгам начинается с детства. А в детстве мы читаем детскую литературу. Иногда я думаю: если б не было детской литературы, существовала бы «взрослая» литература? Если человек еще в детстве не привыкнет к чтению книг, то есть детской литературы, станет ли он читателем, когда вырастет? С большой вероятностью можно сказать, что — нет. Соответственно, значение детской литературы очень велико. И раз детская литература так важна, значит, важны и переводы мировой детской литературы.

Чтение переводов мировой детской литературы дает ребенку представление о других культурах, помогает его социальному развитию, способствует формированию личности — он открывает для себя разнообразие народов и людей, учится уважать эти различия. Переводы помогают ребенку стать этическим существом, усвоить моральные ценности, стать открытым и толерантным, почувствовать себя частью глобального мира.

Одной только родной литературы недостаточно для развития кругозора ребенка. Помню, с каким интересом я читал в детстве сказки народов мира, переводы произведений зарубежных детских писателей. Без этого мое детство было бы не таким ярким.

Когда дети начинают слушать и читать, они очень чувствительны ко всему новому, что связано со звуком, ритмом; они интенсивно осваивают это новое и постепенно постигают глубину языка.

Детская литература — один из важнейших источников новых открытий для ребенка. Она объединяет такие разные жанры, как сказка, поэзия (особенно важный для младшего возраста), рассказ, повесть. Детская литература делится по возрастным категориям — для дошкольного возраста, для младшего школьного возраста и для подростков, а если разделить её по разновидностям, то можно выделить книги с большими иллюстрациями, в которых текст занимает совсем мало места, иллюстрированную художественную литературу, иллюстрированную информационно-познавательную литературу (энциклопедии и справочники). Конечно, в каждом случае есть своя специфика перевода, но особое значение имеет именно перевод художественной литературы. А основой успешного перевода является язык — переводчик должен, не отдаляясь от оригинала и используя понятную для ребенка лексику, максимально точно воспроизвести ход повествования и особенности авторской интонации. Ведь детской литературе (и особенно поэзии) свойственны экспрессивность, игра слов, ритмичность, художественная выразительность, которые так близки ребенку.

Перевод детской и юношеской литературы — трудная задача именно потому, что переводчику приходится пройти по грани между дословным и свободным переводом. Чрезмерная близость к оригиналу в дословном переводе может ослабить жизненную силу произведения; может получиться так, что перевод уже не будет читаться так же свободно, как оригинал (что очень важно для детской литературы). Вольный же перевод может упростить замысел оригинала, привести к потере существенных смысловых элементов.

Только когда удается избежать всех этих рисков, получается качественный перевод, который для ребенка, говорящего на языке перевода, становится таким же близким и понятным, каким является оригинал для ребенка — носителя исходного языка.

Дополнительные трудности встречаются при переводе детской поэзии. Здесь, кроме вышеупомянутых проблем, существует также необходимость максимально точного воспроизведения формы, ритма и мелодии стихотворения. Надо учитывать и то, что в детских стихах часто встречаются такие слова и звукосочетания, которые не наделены никаким конкретным смыслом и включены в текст только ради своей мелодичности, которая так важна для развития ребенка.

Отдельно нужно отметить те случаи, когда автор использует омонимы или омофоны, что делает стихотворение особенно увлекательным для ребенка. Более конкретные примеры я приведу позже, а сейчас хочу остановиться на одном важном вопросе — что переводится сегодня? Доступна ли современная всемирная детская литература на других языках?

Если мы обратимся к современному переводческому процессу в Грузии, то увидим, что в последние годы достаточно существенно возросло количество переводов произведений современных зарубежных авторов. В большинстве случаев — это англоязычные авторы. Среди них немаловажное место занимает так называемая тинейджерская литература (хотя, по моим наблюдениям, в основном это бестселлеры американского рынка, что не всегда является показателем качества книги).

Что касается современной детской поэзии, то я не припомню, чтобы за последние десять лет на грузинском языке опубликовали хотя бы одну переводную книгу какого-нибудь детского поэта или по крайней мере сборник. Один только раз в детской периодике напечатали произведения какого-то современного автора.

На этом фоне выделяются два интересных проекта, над которыми вместе работают русские и грузинские детские писатели и переводчики.

Первый — сборник детских стихов грузинских поэтов в переводах замечательного детского автора и переводчика Михаила Яснова. «Камешек и волна» — так называется книга, вышедшая в 2015 году в Санкт-Петербурге при финансовой поддержке Федерального агенства по печати и массовым коммуникациям в рамках Федеральной целевой программы «Культура России». Об этой книге у меня был доклад на четвертом конгрессе, поэтому на этот раз хочу остановиться на втором проекте, который сейчас как раз находится в работе.

Это проект наших сибирских друзей и коллег — «Виноградная гроздь и кедровая шишка».

В аннотации проекта написано:

«Что общего между тайгой и виноградниками? Сугробами и солнцем? Пельменями и харчо? Сибирью и Грузией? Затрудняетесь ответить? А мы знаем! То, что вне погоды, политики и границ. Детство и творчество — вот две самые важные, самые радостные и самые объединяющие нас вещи. И это не абстрактные слова!

Мы из Сибири. Мы любим Грузию. Мы пишем для детей. Этого стало достаточно, чтобы около года назад мы объединились для создания первой двуязычной русско-грузинской детской книги. Всё это время мы интенсивно общались, думали над концепцией, обсуждали написанное, удивлялись особенностям грузинского языка и мышления и переводили, переводили, переводили…

„Виноградная гроздь и кедровая шишка“ — это двухтомник-билингва, первый том которого уже практически готов к изданию. „Виноградная гроздь“ — книга произведений грузинских детских писателей, переведённых детскими авторами из Сибири. Второй том — «Кедровая шишка» — будет, наоборот, посвящен творчеству сибиряков. Проект

интересен по содержанию и уникален по форме. В сборнике «Виноградная гроздь» стихи и сказки сразу шести современных грузинских авторов можно будет прочитать как по-русски, так и по-грузински. Яркие иллюстрации наполнят книгу живым духом Грузии, помогая понять не только О ЧЁМ думают грузинские дети, но и КАК они думают.

А о чём, кстати, думают грузинские дети? Да о том же, о чём все дети в мире! О червяке на шелковичном дереве и о лягушках в луже, о том, почему бегемот серый, а у китов фонтаны, отчего гудит ветер, на что жалуются воробьи и не заболеет ли осьминог, если будет ходить без носков. Да мало ли в жизни важных вещей! Главное, что это книжка, которую грузинский и русский ребёнок смогут читать вместе — смеяться, удивляться, сближаться. Дружить, расти, уметь находить общее и ценить различия».

Из этого отрывка хорошо видно, какое значение имеют переводы детской литературы. Ведь дети везде одинаковы — одинаково любят, одинаково смеются, одинаково плачут… А переводы иностранной детской литературы — одна из лучших возможностей еще в детстве понять, что общего между людьми и какая между ними разница, найти общий язык и подружиться с другими и научиться ценить и уважать всех.

Работа над этим проектом шла в тесном сотрудничестве. Наши друзья, детские авторы и переводчики — Анастасия Губайдулина, Мария Дубиковская, Мария Ионина, Рустам Карапетьян, Татьяна Рабцева и Тамара Котрикадзе — делились своими мнениями о каждом стихотворении и вместе прорабатывали творческие вопросы. Хочу привести один пример, как можно детское стихотворение изменить в переводе так, чтобы не исказить его содержание и идею, а перевод при этом получился таким же веселым, как оригинал. Это мое стихотворение «Лысый енот» в переводе Марии Дубиковской.

В этом стихотворении один из важнейших моментов — игра слов, мелодика словосочетаний. На грузинском звучит так — МЕЛОТИ ЕНОТИ. Слова очень похожи, так что не только лысый енот как таковой, но и само словосочетание кажутся ребенку смешными. Но в переводе созвучие теряется и остается только содержание, — и кто знает, может, оно ребенку вовсе не покажется интересным?

Вот поэтому мы с Марией решили, что в русском переводе главным персонажем будет лис. «Лысый Лис» — здесь веселое созвучие уже ничуть не хуже грузинского «Мелоти Еноти». Содержательные же изменения минимальны. Хочу прочитать это стихотворение — оригинал, дословный перевод и художественный перевод.

მელოტი ენოტი

საპარიკმახეროში
შემოვიდა ენოტი.
დიდი ქუდი ეხურა,
თურმე იყო მელოტი.

პარიკმახერ თხუნელას
უთხრა: — შენ თუ მიშველი!
თმა რომ აღარ ამომდის,
თავი დამრჩა შიშველი.

თმის ამოსვლის წამალი
იქნებ, რამე იცოდე?
მუდამ ქუდით დავდივარ,
ქვეყანაც რომ იწვოდეს!..

მელოტ ენოტს თხუნელა
ჭკუას ასე არიგებს:
— თმა რად გინდა, სჯობია
დაგიმზადებ პარიკებს.

თან მოდური იქნება,
თან იოლიც — ხომ მიხვდი?
დაიხურავ, თუ გინდა,
თუ არ გინდა — მოიხდი!

ЛЫСЫЙ ЕНОТ

В парикмахерскую
Вошел енот.
На нем была большая шляпа (шапка),
Оказывается, он был лысым.

Парикмахеру кроту
Говорит: — Лишь ты можешь мне помочь.
Так как волосы у меня не растут,
Голова у меня осталась голой.

Может, знаешь лекарство
Для выращивания волос?
Мне всегда (приходится) ходить в шляпе (шапке),
Даже если от жары всё горит!

Лысого енота крот
Так поучает:
— Зачем тебе волосы? Лучше
Я изготовлю тебе парики.

Это будет и модно,
И легко — понятно?
Наденешь, коли захочешь,
А коли нет — снимешь!

ЛЫСЫЙ ЛИС

К парикмахеру-еноту
Грустный Лис зашёл в субботу.
— Почему ты в шляпе, Лис?
— Я под нею очень лыс!

Сделай срочно что-нибудь,
Чтобы волосы вернуть!
Не пристало, право слово,
Лису быть лысоголовым!

Шляпа новая не в счёт —
Пот под ней всегда течёт.
Дай для счастья лисьего
Мне бальзам от лысины!

— Ни бальзам, ни купорос
Не вернут тебе волос.
Чтоб обрёл ты прежний шик,
Я сошью тебе парик!

Будешь выглядеть не лысым,
А красивым модным лисом!
Можно снять его в жару…
Ну, решился?
— Два беру!

Вот такой перевод получился. Главный персонаж оригинала в стихотворении все-таки остался — только он и парикмахер в переводе поменялись ролями. Как мне написали, этот и другие переводы прочитали на одной встрече с детьми и именно это стихотворение особенно понравилось ребятам. И не только — позже автор и исполнитель Александр Андриянов написал на это стихотворение музыку.

Как было сказано выше, первый том уже готов к изданию. И вот, на этом этапе авторы пришли к главному игроку — к издателю. Не знаю, как в России, но в Грузии по инициативе автора или переводчика перевод почти никогда не издают. Когда издателю предлагаешь оригинал, он, может быть, заинтересуется и издаст, но что касается перевода — если сам издатель перевод не заказывал, то ваш перевод обречен оставаться запертым в ящике стола до неопределенных времен. Если, конечно, не издашь сам или не найдешь спонсора, который оплатит расходы. О гонораре переводчика в таком случае даже нет речи — переводчик по существу работает волонтером.

Вот поэтому переводы современной детской литературы, особенно поэзии, очень редки на грузинском языке. Но это не отменяет того факта, что значимость переводов произведений иностранных детских писателей и поэтов для развития ребенка и формирования его личности невозможно переоценить.

Гулеури, Василий Сергеевич (გულეური, ვასილ) — переводчик, детский писатель, архитектор. Родился в Гори (Грузия) в 1971 году. Первые переводы напечатал в газетах «Рубикони» и «Месаме гза» в 1995 году. Детские стихи, написанные в тот же период, печатались в детском журнале «Дила». В 2007 году получил II премию за детские стихи в литературном конкурсе «Аист». Первая детская книга — «Магазин лисы» вышла в 2007 году. Переводы напечатаны в литературных альманахах и журналах «Апра», «Клдекари», «Новые переводы», «Ахали саундже» и др. В 2011 году получил II премию в номинации «Перевод» в литературном конкурсе газеты «Литературный Месхети», а в 2012-м — I премию. В том же 2012 году получил премию за лучший перевод стихотворения Редьярда Киплинга «Если» (издательство «Интелекти»). В 2011 сказка «Возвращенные звуки» победила в конкурсе рождественских сказок, а в январе 2012 года вышли книга и радиопостановка этой сказки. Стихи и сказки переведены на русский и немецкий языки.

Канг Ван Ку (Корея)

Российская детская литература в Корее и Николай Воронцов

В 1990 году после официального заключения дипломатического соглашения между Южной Кореей и Россией и установления дружеских отношений, российские иллюстраторы появились на корейском рынке. Дело в том, что до этого времени между Кореей и Россией по политическим и идеологическим причинам не было ни экономического, ни культурного обмена. Но после установления дипломатических отношений между двумя странами корейцы смогли познакомиться с богатой культурой России, в том числе и с работами российских иллюстраторов. Но в основном это были иллюстрации к произведениям не российской, а зарубежной детской литературы.

Работы российских иллюстраторов стали продаваться в том числе потому, что в 1987 году Корея стала членом Всемирной конвенции об авторском праве (ВКАП) UCC (Universal Copyright Convention). И если ранее иллюстрации были в свободном доступе, то отныне их использование стало возможным только после заключения договора с автором. В связи с этим издатели начали заключать официальные контракты на использование иллюстраций. Пока что спрос на иллюстрации иностранных художников в Корее не так велик, но есть надежда на его рост именно в области детской литературы. Большие усилия к осуществлению этих надежд прилагают южнокорейские издательства. Многие иллюстрации с авторством от неизвестных художников и до знаменитых на весь мир, хорошо известны в Корее.

Возьмем, к примеру, очень популярную сказку Ганса Христиана Андерсена «Снежная королева». Было продано более ста тысяч книг, проиллюстрированных Кириллом Челушкиным. После этого его пригласили иллюстрировать еще несколько книг. Все это показало качество российских иллюстраций.

В Корее также очень популярен Геннадий Спирин. Он нарисовал иллюстрации к множеству книг. Это российские «Иван-дурак и рыба» Афанасьева, «Нос» Николая Гоголя, английский «Плюшевый кролик» (Velveteen rabbit) Марджори Уильямс, американский «Яков и семерка воров» Мадонны Рич, а также «Красная шапочка» и многие другие.

Также очень известен российский иллюстратор Николай Воронцов. В Корее читатели познакомились с ним как с художником-иллюстратором благодаря серии книг итальянского писателя Лучано Мальмузи «Неандертальский мальчик».

Истории «Неандертальского мальчика» очень интересны, хорошо выстроены, обладают забавным сюжетом, что и сделало эти книги популярными. Но если говорить начистоту, многие корейские дети влюблены в картинки Воронцова.

На самом деле, в случае с изданием книг о неандертальском мальчике решающую роль сыграли именно иллюстрации Николая Воронцова. Одно южнокорейское издательство, которое всегда интересовалось российской литературой, исследуя просторы интернета, нашло эту книгу на одном из книжных вебсайтов в разделе «Детская литература». Внимание привлекли именно красочные и необычные иллюстрации. Выяснилось, что книга переведена с итальянского языка, а иллюстрации сделаны российским художником-иллюстратором. Сначала представители издательства предположили, что итальянское издательство купило иллюстрации у художника, а потом перепродало их российскому издательству вместе с правами на издание книги. Но когда они вышли на связь с итальянским агентством, оказалось, что прав на продажу иллюстраций у них нет.

Тогда южнокорейское издательство решило издать книгу, но только в том случае, если российский правообладатель продаст права на использование иллюстраций Николая Воронцова. К счастью, правообладатель согласился, и серия книг о неандертальском мальчике была издана в Корее в 2007 году.

Увлекательные истории итальянского писателя, дополненные иллюстрациями российского художника, завладели сердцами корейских детей. После выхода книги «Неандертальский мальчик» сразу несколько центральных газет напечатали положительные статьи о книге, отмечая не только захватывающий сюжет, но и оригинальные иллюстрации. Многие родители говорили, что после знакомства с неандертальским мальчиком и его друзьями дети перечитывали эти книги по 10–20 раз, а некоторые даже не хотели читать другие книги. Самое интересное, что даже 5–6-летние дети увлеклись этой книгой. Дело было в иллюстрациях, которые прекрасно передавали содержание книги. Хорошая книга и прекрасные иллюстрации приносят только радость и удовольствие.

Истории про неандертальского мальчика продолжали выходить в Италии, но южнокорейское издательство выпустило только 6 книг на основе тех трех, что вышли в России.

Вдохновленное работой с серией про неандертальского мальчика и его друзей, издательство принялось искать другие книги с иллюстрациями Николая Воронцова. И в этот раз выбор пал на серию историй, написанных норвежским писателем Ингваром Амбьернсеном «Самсон и Роберто». В 2003 году Николаю Воронцову была присуждена российская премия «Человек книги» за «Самсона и Роберто» (издательство «Азбука»). Герои истории и иллюстраций — кот Роберто и его друг пес Самсон. Но, к сожалению, на эту книгу читатели отреагировали очень плохо. Случая познакомиться с другими работами Николая Воронцова с тех пор не было и издательство постепенно о нем забыло.

Впоследствии в Корее стали появляться и другие работы российских художников. И началось знакомство корейских читателей с русскими современными сказками.

Например, переведена на корейский язык книга Сергея Козлова «Ежик в тумане» с иллюстрациями Франчески Ярбусовой. Любопытно, что эту книгу один южнокорейский редактор нашел в Японии. Он увидел ее в одном из японских книжных магазинов. Книга ему очень понравилась, и он сразу заключил контракт на право издания ее в Корее. Но книга не завоевала большой популярности.

В основном переводились именно литературные произведения, но имели место и другие проекты, в том числе связанные с развивающими материалами.

Возьмем, к примеру, мультипликационный сериал «Маша и Медведь», созданный анимационной студией «Анимаккорд». Истории Олега Кузовкова, стилистика Ильи Трусова, персонажи Марины Нефедовой соединились в одном мультсериале, который транслировался в передаче «Спокойной ночи, малыши» на телеканале «Россия-1». В 2015 году одно южнокорейское издательство выпустило серию из 10 красочных книг, которые дополнялись раскрасками и обучающим материалом для детей детсадовского возраста. Все это свидетельствовало о том, что российский контент начал занимать прочные позиции на южнокорейском книжном рынке.

Мультипликационный сериал «Маша и Медведь» показывали и продолжают показывать по центральному телевидению, а не так давно в кинотеатрах прошел показ анимационного фильма «Смешарики».

Со второй половины 2000 года социальные сети начали становиться частью нашей жизни. Через социальные сети редакторы общались с авторами и читателями. В 2015 году Николай Воронцов дал о себе знать, лично связавшись с одним из южнокорейских издательств. Представившись, он поинтересовался, как ему стоит действовать, чтобы издать свои произведения в Корее, и отправил образцы своих книг. Издатель проявил инте-

рес к серии о коте Помпоне. Николай Воронцов и издатель договорились об условиях и решили издавать по одной книге в год. С этого началась южнокорейская жизнь кота Помпона. Текст и иллюстрации были полностью созданы Николаем Воронцовым. Он выступал одновременно и в качестве писателя, и в качестве художника-иллюстратора.

Книги серии «Кот Помпон» — это одновременно и литературные произведения, и рабочие тетради. Создатели серии хотели показать корейским детям не только русскую культуру, но и жизнь кошачьего мира в сравнении с жизнью человеческой. Иначе говоря, издатель надеялся, что эти книги помогут создать общество, в котором люди умеют с уважением относиться к тем, кто отличается от них.

Дело в том, что за последние 20 лет в Корее повысился интерес к мультикультурному обществу. Чаще заключаются интернациональные браки. Дети из таких семей порой ощущают себя чужими, — ведь общество, в котором так долго пестовалась идея единства нации, не принимает их из-за того, что у них другой язык, цвет кожи и т. д. Поэтому очень хотелось показать корейским детям разнообразие мировых культур. «Кот Помпон» является именно той книгой, которая помогает посмотреть на мир с разных сторон.

Так в 2016 году на корейском языке вышла первая книга из серии «Кот Помпон», вторая была издана в 2017 году. Третья книга вышла в августе 2018 года. Планируется также издать и четвертую, и пятую…

Здесь стоит отметить, что серия книг о коте Помпоне связана не только с темой мультикультурализма. Знакомство с котом Помпоном неотделимо от творческого мира автора и художника-иллюстратора Николая Воронцова.

Но, как говорилось выше, российской литературой дело не ограничивается. Поэтому эпизоды знакомства именно с российской литературой, в конечном счете, очень редки. С другой стороны, активная работа по связям с общественностью значительно увеличивает возможности.

В Корее очень много агентств, связанных с книжным рынком. Но почти нет агентств, которое напрямую контактировали бы с российскими издательствами. Поэтому очень трудно найти в Корее произведения современной литературы. Контракты на издание заключаются через посредников.

Сейчас переводится и готовится к выходу книга Петра Багина «В лесу». Это произведение очень известно в России, но в Корее об этой хорошей книге почти никто не слышал. Я надеюсь найти способ познакомить корейских читателей с выдающими художественными произведениями, с прекрасными иллюстрированными книгами, которые помогут им учиться и развиваться.

Канг Ван Ку (강완구) — переводчик и издатель. Родился в Сеуле (Корея). Закончил Университет Корё (Корея) по специальности «русский язык и русская литература» в 1989 году. Поступил в Литературный Институт им. Горького в Москве (специальность — литературный критик) в 1993 году, окончил магистратуру в 1997. Продолжил обучение в аспирантуре, но не успел защитить диссертацию и вернулся в Корею в 2004 году. В 2005 открыл издательскую фирму «Сунест», специализирующуюся на переводах с русского языка. В издательстве «Сунест» вышли многие русские книги, в том числе произведения Чехова, Горького, Пушкина, Есенина и др. «Сунест» переводится как «Солнце в аистовом гнезде» (Sun in the Stork's nest). Это название рассказа любимого писателя Канг Ван Ку — Александра Вампилова.

Нурсулу Шаймерденова (Казахстан)

Детская литература: национально-культурная специфика и проблемы художественного перевода

В настоящее время актуализируются вопросы межкультурной коммуникации, становится острее желание постичь мир другого человека, другой культуры и, как следствие, возрастает интерес к переводу художественной литературы как источнику сохранения культурного кода, духовного наследия народа, отражающего национально-культурную специфику того или иного языка. Художественная литература в целом, и детская литература в частности — это возможность познания и осмысления разных миров через книгу. Интерес к детской книге, благодаря которой уже в раннем возрасте дети учатся понимать другие культуры, языки и в целом весь мир, в настоящее время сохраняется, несмотря на то даже, что интенсивные изменения в современном мире (технологические, коммуникативные, глобализационные, когнитивные) приводят к тому, что книги читают реже, наслаждения от чтения получают меньше, и при этом происходит смена качественных показателей в области ознакомления с оригинальной и переводной литературой, наблюдаются пробелы в знании литератур соседних государств.

Вместе с тем, участие в Международном конгрессе переводчиков художественной литературы способствует продвижению русской литературы в мире и знакомству с национальными литературами, поиску новых возможностей благодаря художественному переводу, который связан с преодолением многих трудностей и требует совместных усилий, чтобы делать литературные произведения более доступными. Так, на заседаниях секции высказывались многие интересные идеи и предложения, в частности, звучала идея о создании отдельной секции, в рамках работы которой можно было бы предложить всем участникам Конгресса проанализировать один выбранный заранее текст с точки зрения трудностей его перевода на разные языки. Как показывают дискуссии на заседаниях секций, крайне важно обращаться к опыту разных стран, делиться знаниями и вырабатывать собственную стратегию работы в условиях быстро меняющихся научно-образовательных парадигм, которые отражают современное состояние читающей нации и читательских интересов.

Проиллюстрировать мою мысль о возрастающем интересе к книге и ее переводам могут осуществляемые в Казахстане проекты — «Новое гуманитарное знание», «Культурное наследие», «Детская литература как основа духовно-нравственного развития личности» [1], которые ориентированы на книгу как на источник народной дипломатии и развития духовно-нравственных ценностей, знаний о разнообразии мира и культурных особенностях народов мира.

Одним из примечательных проектов, объединяющих автора, книгу, читателя и переводчиков на различные языки, является цикл проводимых нами (Н. Ж. Шаймерденовой, Д. Б. Аманжоловой, М. А. Бурибаевой, Ж. Д. Маликовой) творческих лабораторий «Читаем, рисуем и мечтаем вместе» для детей и родителей. При этом в квадривиуме Семья–Мечта–Книги–Ценности мы выделяем важнейший феномен современного общества — Личность ребенка. Активная просветительская работа на различных площадках городов Казахстана — Астаны, Алматы, Караганды, Павлодара, Кокшетау (детские сады,

школы, вузы, библиотеки) и публикации — это инструменты, позволяющие участникам проекта актуализировать проблему детского и семейного чтения, гуманной педагогики, роль детской литературы в развитии языковой личности. Результаты этой деятельности нашли отражение в коллективной монографии «Детская литература в Казахстане: от дискуссий к решениям», изданной в 2015 году и переизданной в 2018 году (г. Москва).

При этом мы расцениваем как положительный результат то, что интерес к сказкам и детской книге растет, а сказки автора статьи включают в список художественной литературы, рекомендованной для самостоятельного чтения (в школах с обучением на русском языке) Национальной академией образования им. И. Алтынсарина Республики Казахстан. Этот список составлен с целью помочь ребенку осознать необходимость чтения, пробудить интерес к лучшим книгам. Данный список опубликован в методическом издании «Казахстанская карта детского чтения в аспекте формирования функциональной грамотности школьников» (Астана, 2013).

Не меньшего внимания заслуживает проект «Новое гуманитарное знание», участники которого в настоящее время осуществляют перевод 100 новых учебников на казахский язык. Для реализации данного проекта был создан неправительственный и некоммерческий общественный фонд «Ұлттық аударма бюросы» («Национальное бюро перевода»), а также отобраны лучшие учебники университетов мира по всем гуманитарным направлениям для перевода на казахский язык. Выработанные участниками проекта требования к книгам включали в себя дату публикации последнего издания (не более трех лет). В результате работы комиссии в 2017 год было отобрано 18 учебников, в том числе по лингвистике («Язык и межкультурная коммуникация» С. Г. Тер-Минасовой). Думаю, что такой выбор не случаен, поскольку проблемы межкультурного общения сегодня как никогда важны для современного мира, и в частности для Казахстана, где налицо этническое разнообразие и действует программа триединства языков (казахский, русский, английский), актуализирующая переводческую деятельность (в том числе реализуются программы по переводу казахской литературы на языки мира).

Особое внимание в последнее десятилетие уделяется мастерству переводчиков в области бизнес-коммуникации, синхронного перевода и, конечно же, художественного перевода. Так, в ближайшие годы в рамках проекта «Современная казахстанская культура в глобальном мире» планируется перевести на французский язык и опубликовать две книги: «Антология современной казахстанской поэзии» и «Антология современной казахстанской прозы», в каждую из которых войдут работы 30 казахстанских авторов. При этом нельзя не обратить внимание на то, что в Казахстане есть писатели и поэты, создающие свои произведения на русском языке, а есть те, кто пишет на казахском, поэтому зачастую указывается — русскоязычный или казахоязычный тот или иной казахстанский писатель. Причем особый интерес вызывает творчество русскоязычных казахских писателей и поэтов (Олжас Сулейменов, Бахыт Каирбеков и мн. др.), чьи произведения, независимо от этнической принадлежности, представляют собой синтез восточных, казахских и западных образов.

Также выделяется творчество русских поэтов Казахстана (Михаил Кохнович, Иосиф Брейдо, Ирина Дивная, Владимир Чередник и мн. др.), в котором казахские и русские образные традиции также сливаются воедино. Таково стихотворение Ю. Толочко «Ромашки на белой кошме». Мы выделили курсивом слова и словосочетания, которые в силу регионального характера могут быть непонятными для представителей других культур.

Я рассыплю *ромашки на белой кошме,*
На которой мы подняты будем.
И тотчас прилетит к ним оранжевый шмель
И потянутся губы верблюда.
На верблюжьей спине ты погладишь *бархан,*
Позовёшь меня голосом слабым.
Я начну кулаком бить в большой барабан,
Чтобы люди спешили на свадьбу.
Захотят нам *под гусли* исполнить *дастан.*
Но его мы послушаем мельком.
Ты *наденешь платок и льняной сарафан.*
Я надену чапан с тюбетейкой.
Мы по *горсти пшена* бросим в *чёрный казан.*
И тогда только станем мы ближе.
Ты впервые посмотришь мне прямо в глаза,
Скажешь: «Я хорошо тебя вижу».
И народ твоё тюркское слово поймёт.
И залает от счастья собака.
И польётся кумыс, бражный солод и мёд
В деревянной избе с шаныраком.

Выделенные мною курсивом слова и словосочетания отражают национально-культурную специфику билингвального сознания, репрезентируют две культуры — казахскую и русскую как единое целое. За каждой строкой стихотворения мы видим образы и ритуалы; например, *белая кошма, на которой мы подняты будем* (имеется в виду древний ритуал интронизации, во время которой хан восходит на белую кошму). При прочтении и переводе важны фоновые знания, которые будут способствовать пониманию текста в целом.

С другой стороны, обратим внимание на художественный перевод детской литературы с казахского на русский, английский, немецкий и мн. др. языки, и с русского и других языков — на казахский. Как уже подчеркивалось, проблема перевода детской литературы на различные языки и анализ национально-культурной специфики языков были обозначены и изучены в рамках научных проектов, осуществляемых с 2012 года. Результатом работы над этими проектами явились разработка и проведение цикла творческих лабораторий «Читаем, рисуем и мечтаем вместе», а также издание монографии «Детская литература в Казахстане: от дискуссий к решениям» [1], где охарактеризован издательский рынок Казахстана, затронуты проблемы перевода детских книг, проведено анкетирование с целью анализа читательской грамотности. Также дана характеристика тому, как дети понимают образы героев детской литературы, в частности литературных сказок, и как эти образы воспринимаются представителями разных культур, благодаря чему становится очевидной необходимость издания книг на трех и более языках (казахский, русский, английский и др.), а также включения лучших детских книг в современный образовательный процесс.

Ключевыми проблемами на сегодняшний день представляются следующие: 1) состояние детской литературы в современном Казахстане и перевод литературных сказок на различные языки; 2) исследование национально-культурной специфики текстов, описа-

ние семантики и этимологии образов с целью более адекватного перевода и понимания текста носителями других культур; 3) использование экспликации языковых единиц как дополнительного средства улучшения качества переводного текста в процессе работы над ним.

Первая ключевая проблема связана с издательским рынком Казахстана, где детской литературы достаточно мало (и по большей части это переводы сказок авторов-классиков с мировым именем). Также необходимо развитие издательского рынка национальной детской литературы, которая, как отметили участники Международного форума детских писателей «Мир детства: от книги к мечтам» (7–8 июня 2018 г.) на сегодняшний день является малотиражной и малоиздаваемой.

Мировая классика и народные сказки мира — это чрезвычайно важная составляющая в образовании и воспитании детей, однако национальный компонент в виде казахских народных и литературных сказок на рынке Казахстана представлен в меньшей степени, несмотря на то, что в последнее десятилетие увеличивается внимание к такого рода литературе со стороны отдельных издательств (сосредоточенных, впрочем, лишь на публикации эпосов, произведений устного народного творчества). Ведется интересная исследовательская работа талантливым ученым Кайратом Жанабаевым [2], который занимается анализом лексических богатств казахского языка, возможностями перевода с казахского на русский, и изучает поэтическое мастерство жырау, арнау. Он, как тонкий знаток литературы и языка, выявляет и анализирует национальные образы, мифические представления и предлагает свои варианты переводов.

Как было указано мною в статье на международной конференции, «Переводная детская литература, являясь пусть и малочисленной, но обязательной частью книжного рынка Казахстана, испытывает ряд трудностей: во-первых, слабая изученность читательской потребности среди детей и их родителей (что, в свою очередь, влечет „дефицит" новых изданий); во-вторых, отсутствие переводчиков, специализирующихся именно в области перевода детской литературы (что влечет проблему сложного, неадаптивного перевода); в-третьих, проблема подготовки переводчика-профессионала (что влияет на качество переводных текстов)» [3].

Перевод детской литературы, в частности сказок, связан в какой-то степени со сложностью передачи национально-культурной специфики текста, выраженной в лингвокультурных концептах, образах, ономастических единицах, в том числе антропонимах и топонимах [4], несущих дополнительную семантическую нагрузку. Чаще всего именно они являются более непонятными для детей других стран и культур. Например, для казахских сказок свойственны говорящие имена. Скажем, Ер-Тостик: в переводе Ер — мужчина, герой, Тостик (от слова *Төс)* — грудинка (в ходе ритуала грудинку обычно подают зятю). В этой сказке имя отца Ер-Тостика — Назар — арабское по происхождению и в переводе обозначает *внимание, концентрация*, являясь по своей сути суфийским термином. Имена можно рассматривать как эзотерическую символику, несущую в себе определенный культурный код, который далее раскрывается в сказке.

Следует подчеркнуть, что, к сожалению, до сих пор нет международной школы переводчиков детской литературы. В наше время крайне важны также переводы художественной литературы стран СНГ на русский язык и с русского языка на языки народов СНГ, о чем свидетельствует деятельность МГЛУ, где функционируют центры азербайджанского, армянского, казахского, узбекского, украинского, таджикского и других языков.

Особого внимания в современном мире требует лингвистический и лингвокультурологический анализ детских книг. Такой анализ позволяет проникнуть в культурное пространство языков изучаемых стран, и поэтому необходима литературная критика, способная выделять лучшие произведения и рекомендовать их для прочтения в школе.

Как указывают литературоведы, детская литература России и Казахстана конца XX — начала XXI вв. отличается жанровой новизной, поиском новых стилевых тенденций и формированием современных форм репрезентации художественного текста [5], динамично меняется картина восприятия и понимания текстов, что доказывает важность создания школ художественного перевода в СНГ. На современном этапе важно учитывать национально-культурную специфику детской литературы, которая включает в себя различные когнитивно-эмоциональные структуры, характеризуется национальной маркированностью языковых единиц, отражает этноязыковое сознание народа в образах героев, в названиях (антропонимах, топонимах, фитонимах), в мифологических мотивах, описании национальных обрядов. Примером тому — использование слов и словосочетаний, которые обладают национально-культурной спецификой и вызывают особые затруднения при переводе: *кыз-узату* — проводы невесты из родного дома, *ак жол* — дорожка из белой ткани, *той* — свадьба; *хабар* — известие, новость, *суиншi* — вознаграждение за хорошую новость.

Таким образом, в эпоху глобальных технологических перемен не утрачивают своей актуальности проблемы издания и перевода детской литературы, играющей роль хранилища культурного кода нации.

Источники:

1. Государственная программа «Культурное наследие». — Астана, 2006–2011 годы. Источник: http://e-history.kz/ru/contents/view/1568; проект «Новое гуманитарное знание. 100 новых учебников на казахском языке“ / Источник: https://100kitap.kz/ru/. Детская литература в Казахстане: от дискуссий к решениям»: коллективная монография / под общ. ред. д-ра филол. наук проф. Н. Ж. Шаймерденовой. — Москва: ФЛИНТА: Наука, 2015. — 175 с.; 2-е издание, 2018.
2. Жанабаев К., Акберды У. Поэтический словарь языка жырау XV–XVIII вв.: термины родства и социальная лексика / К. Жанабаев, У. Акберды-Семей, 2017. — 288 с.
3. Детская литература в Казахстане: проблема перевода и семантика образов / Материалы международной очно-заочной научной конференции «Язык, культура, перевод». — Магадан-Красноярск, 2016. — С. 170–174.
4. Электронный ресурс. Режим доступа: Kazinform (Международное информационное агентство) http://inform.kz/ru/rasshiren-perechen-uchebnikov-i-posobiy-razreshennyh-k-ispol-zovaniyu-v-organizaciyah-obrazovaniya-rk_a2721008
5. «Детская проза в новейшей литературе России и Казахстана». // Литературный портал / Электронный ресурс. Режим доступа: Доступно на: http://adebiportal.kz/detskaya-proza-v-noveyshey-literature-rossii-i-kazakhstana-.page

Шаймерденова, Нурсулу (Шәимерденова, Нұрсұлу) — филолог, лингвист. Родилась в 1958 году. Доктор филологических наук, профессор кафедры Филологии Казахстанского филиала МГУ им. М. В. Ломоносова, Почетный профессор КГУ им. Ш. Уалиханова, член Научно-экспертного совета Ассамблеи народа Казахстана, почетный Президент Клуба казахстанских выпускников российских (советских) вузов. Награды: Государственная награда РФ «Медаль Пушкина»; почетный работник образования Республики Казахстан. Научные интересы: историческая лексикология и лексикография, лингвистическое источниковедение, теория языка и теория перевода, сопоставительное языкознание и социолингвистика. Публикации: более 200 научных работ, монографий, словарей, учебников, учебных пособий. Кандидатская и докторская диссертации связаны с изучением памятников русской письменности и проблем экспликации семантики языковых единиц. Автор сказок «Первое путешествие Глоссика», «Принцесса цветов», «Сказка о прекрасных птицах фламинго», «Delfi и Солнышко».

Наталья Эйхвальд (Россия)

Российская детская литература: как вызвать интерес у зарубежного читателя?

Издательство «КомпасГид» было создано в конце 2008 года и за время своего существования «открыло» множество новых российских детских авторов. Такие имена, как Евгений Рудашевский, Юлия Кузнецова, Виктория Ледерман, Евгения Овчинникова, Ольга Громова и др., стали известны читателю благодаря редакции «КомпасГида», и баланс между переводной и отечественной литературой неизменно лежит в основе редакционной политики издательства.

Одним из сравнительно новых направлений работы, которое начало развиваться в последние несколько лет, стала продажа прав на российские произведения за рубеж — и за эти годы издательство накопило определенный опыт в этом направлении.

Опыт работы на зарубежном рынке

«КомпасГид» давно нашел свою нишу на российском рынке. Современная переводная и отечественная литература, провоцирующая читателя на размышление и диалог со сверстниками и взрослыми, литература для думающих детей и подростков — так редакция определила эту нишу для себя. При выборе рукописи отечественного автора мы руководствуемся в том числе и таким критерием, как потенциал адаптации, перевода и продажи прав на эту книгу за рубеж. Если российскую книгу можно позиционировать на иностранном рынке, — шансы, что рукопись будет принята в работу, повышаются. Невозможность позиционирования произведения за рубежом — весомое основание для отказа от рукописи. Хотя стоит подчеркнуть, что основополагающим все же является качество авторского текста, и издательство считает допустимым выпускать книги сугубо для «внутреннего пользования», — однако таковые составляют лишь ограниченную часть редакционного портфеля.

Говоря об успешных примерах продажи прав на российские произведения за рубеж, необходимо вспомнить книгу Ольги Громовой «Сахарный ребенок», которая переведена на голландский и французский языки, права проданы также в Болгарию, Индию, Китай, Латвию, Ливан. Книга Юлии Кузнецовой «Дом П» выходила в Венгрии, «Календарь ма[й]я» Виктории Ледерман — в Грузии, Китае и Корее, «Вилли» Нины Дашевской — в Украине. Список пополняется регулярно, география становится все обширнее, и в настоящий момент издательство осваивает как европейские рынки, так и азиатские и ближневосточные. Книга Марины Аромштам «Когда отдыхают ангелы», к примеру, успешно продается в Китае — права на китайский перевод продлены.

В сфере продаж за рубеж издательство ориентируется прежде всего на подростковую литературу. Как показывает практика, подросткам и «молодым взрослым» (young adults) по всему свету, включая Россию, интересно узнавать, как живут их сверстники за рубежом. Успех в России таких книг, как «Бумажные города» и «Виноваты звезды» Джона Грина, «Щегол» Донны Тартт, «Бегущий за ветром» Халеда Хоссейни, «Книжный вор» Маркуса Зусака, «Тень ветра» Карла Руиса Сафона и др., — часть общего процесса. Редакция «КомпасГида» убеждена, что российская подростковая литература вписывается в тот

же тренд и может быть интересна читателям во всех частях света. Издательская миссия в этом плане — правильно позиционировать книгу и работать с ней как с уникальным объектом, подбирать такого зарубежного издателя, которому то или иное конкретное произведение подойдет лучше всего.

Методы продвижения российских книг за рубежом

«КомпасГид» использует несколько ключевых приемов, позволяющих заинтересовать зарубежных партнеров в издании российских детских и подростковых книг, побуждающих их обратить внимание на те или иные наименования.

Во-первых, рассказывая о книгах «КомпасГида» в каталогах, традиционно выходящих к ярмаркам в Болонье и Франкфурте-на-Майне, издательство непременно вписывает своих авторов в мировой литературный процесс. Сравнительно небольшое количество книг, когда-либо выходивших в свет, можно отнести к категории common knowledge, то есть к тем произведениям, которые хорошо известны всему миру, от США до Южной Африки, от Чехии до Японии. Важно подобрать правильную ассоциацию для каждого российского произведения, права на которое предполагается продать за рубеж, найти тот наиболее близкий эквивалент из категории «всем известных книг», который заинтересует конкретного издателя.

Например, роман Евгения Рудашевского «Бессонница» вдохновлен книгами «В дороге» Джека Керуака и «Над пропастью во ржи» Джерома Д. Селинджера. Трилогия Юлии Кузнецовой «Первая работа» тематически напоминает «Эволюцию Кэлпурнии Тейт» Жаклин Келли. Сказка Нины Дашевской «Вилли» вызывает у европейских читателей ассоциации с «Разбойниками из Кардамона» Турбьерна Эгнера. Роман Серафимы Орловой «Голова-жестянка», апеллирующий к личному авторскому опыту, тем не менее написан с оглядкой на творчество Джона Грина, чрезвычайно популярного на Западе. Рассказывать о неизвестном через аналогии с известным — прием старый, но не утрачивающий своей эффективности в любой сфере деятельности, в том числе в издательском деле. Подбор аналогий осуществляется как на редакционных планерках и в ходе «мозговых штурмов», так и с опорой на отзывы читателей в социальных сетях, порталах «Лабиринт» и LiveLib: изучение обратной связи — мощный инструмент маркетинга, в том числе при продаже прав на книгу за рубеж.

Во-вторых, неотъемлемой частью деятельности «КомпасГида» является работа с переводчиками, имеющими устойчивые связи с зарубежными издательствами и авторами. Переводчик для издательства — значимый элемент производственной цепи, посредник, без которого многие книги не нашли бы своих благодарных читателей. Переводчик становится своего рода «послом» издательства за рубежом, человеком, который вдохновляет заграничные издательства обратить внимание на ту или иную книгу из России. На этой «мягкой дипломатии» строятся очень многие успешные проекты, — причем, как правило, предполагается равноценный обмен между двумя сторонами.

Работа с переводчиком — это серьезный, порой кропотливый труд, требующий от редакции максимальной отдачи и внимания. А иногда — решения весьма нетривиальных задач: к примеру, когда издательство готовило книгу Ольги Громовой «Сахарный ребенок» к выходу на голландском языке, редакция составила подробный, изобилующий деталями словарь, проясняющий многие советские реалии 1930–1940-х гг., — такие детали, без которых издание за рубежом просто не могло бы состояться. Важно найти такой метод работы, который обеспечит максимальную релевантность переведенного текста.

В-третьих, специфика визуальной культуры (а именно визуальная культура на данный момент является ведущей) требует готовности предлагать максимально привлекательный визуальный контент, начиная с обложек книг и заканчивая зарубежными промо-материалами. К сожалению или к счастью, но решение о приобретении той или иной книги для перевода принимается издательствами в том числе исходя из принципа «понравилась или не понравилась обложка», даже если издательство предпочитает создавать собственные обложки для переводной литературы. Этот фактор учитывается еще на раннем этапе работы над рукописью: если российская книга, по мнению редакции, обладает «зарубежным потенциалом», то и ее обложка должна соответствовать зарубежным визуальным трендам.

Кроме того, принципиально важно изучать каталоги партнеров из разных частей света, подбирая такое оформление для своих промо-материалов, которое будет, с одной стороны, отвечать актуальным тенденциям дизайна, а с другой — запоминаться, впечатлять своей уникальностью. Вложения в дизайн, в визуальную составляющую относятся к числу наиболее окупаемых — хотя оценить их эффективность не всегда легко.

Российская детская и подростковая литература может быть интересной читателям по всему свету, что подтверждается опытом издательства «КомпасГид» в сфере продажи прав иностранным издательствам. И по качеству, и по остроте тем, и по психологической достоверности образов российские книги, выходящие в издательстве «КомпасГид», не уступают зарубежным аналогам.

Эйхвальд, Наталья Андреевна — журналист, литературный критик, исполнительный директор издательства «КомпасГид».

Михаил Яснов (Россия)

Поэзия для детей: перевод и/или пересказ?

Поэзия для детей — область непереводимого.

Борис Заходер, чей авторитет в этой области безусловен, пояснял: «Существует только один способ перевода, позволяющий переводить непереводимое, — это писать заново. Писать так, как написал бы сам автор, если бы он писал на языке перевода…»

Многолетняя работа автора этих заметок над поэтическими переводами для детей подтверждает такой вывод, хотя порою и не помогает прямо ответить на вопрос, что лучше — перевод или пересказ. Чаша весов склоняется, как правило, в пользу пересказа. Это понятно: детям нужна не столько сама игра, сколько правила игры. Переводчик выступает от лица ребенка — он подхватывает у автора и устанавливает на языке перевода принципы и правила, соответствующие оригиналу, а далее может действовать в зависимости от своих представлений, своей интуиции; он может воссоздать игру, но ей не обязательно быть в точности такой же, какой она была изначально. В переводах для детей часто действует правило «от противного» — чем дальше переводчик от текста оригинала, тем он ближе к нему.

Здесь возникает и другой вопрос (так же, как при анализе оригинальной детской поэзии) — вопрос о возрасте аудитории. Если для «взрослого» поэта (и, соответственно, его переводчика) возраст читателя не имеет, как правило, никакого значения, детский поэт должен считаться с психологическими особенностями маленького читателя или слушателя. А переводчику к тому же приходится решать дополнительную задачу, связанную с разной ментальностью юных читателей оригинала и перевода. То, что в одной культуре может считаться понятным и оправданным, в другой может оказаться неприемлемым. В этом случае перевод, сделанный по принципу точности, как правило, проигрывает пересказу, а то и адаптации.

Ребенок находится в центре расширяющейся Вселенной. Он шаг за шагом постигает это расширение — от ближнего домашнего мира до дальних пределов мира вещественного и психологического. Переводчик обязан знать детали и границы этих миров. Поэтическая педагогика не терпит буквализма.

Наконец, проблема языка: словесная игра, каламбурные рифмы, детские речения, ставшие сюжетообразующими в стихотворении, требуют при переводе адекватного включения в текст близких по силе воздействия приемов, — существующих на языке перевода, но, возможно, спрятанных среди лингвистических инструментов неожиданного толка.

Поэтическому переводу для детей свойственно сближение далеких ассоциаций. В этом смысле — как принцип поэтического мироустройства — он сродни сюрреализму. Не случайно Андре Бретон вычленял в этом течении именно территорию игры: дух, говорил он, погрузившийся в сюрреализм, с восторгом переживает лучшую часть своего детства. И акцентировал внимание на интерпретации детского языка, на той «ошеломляющей нелепице», которая должна была свидетельствовать в пользу необходимости самого движения сюрреалистов. Главное — предельная естественность поэтической речи перевода как итог любого из подходов к самому процессу, будь то удаление от текста оригинала или приближение к нему.

Мне уже приходилось писать о том, что перевод, особенно поэтический, в определенном смысле счастливей оригинальной литературы: он предполагает *полиавторство*, каждое новое прочтение выделяет в переводимом тексте то существенное, на что обращаешь внимание именно сегодня. Это может быть работа разных переводчиков или одного, уточняющего со временем упущенное или не замеченное им самим и тем самым приближающего перевод к подлиннику.

В восьмидесятые годы я перевел известное детское стихотворение Робера Десноса «Муравей» из его поэтического цикла Chantefables (1945):

LA FOURMI

Une fourmi de dix-huit mètres
Avec un chapeau sur la tête,
Ça n'existe pas, ça n'existe pas.
Une fourmi traînant un char
Plein de pingouins et de canards,
Ça n'existe pas, ça n'existe pas.
Une fourmi parlant français,
Parlant latin et javanais,
Ça n'existe pas, ça n'existe pas.
Eh ! Pourquoi pas ?

МУРАВЕЙ

Один муравей длиною в три метра
Шляпу носил из старого фетра.
— Как это так? Как это так?
Возил повозку, а в ней сидели
Утки, пингвины и коростели.
— Как это так? Как это так?
И разговаривал по-французски,
На латыни и по-зулусски.
— Как это так? Как это так?
Как? Да вот так!

Поэтическая миниатюра (а многие стихи для детей относятся именно к этому жанру) предполагает при переводе максимальное сохранение тех средств, которыми пользовался автор для достижения своих минималистских целей. Между тем, в приведенном переводе исчезла анафора, играющая ключевую роль в этом стилизованном под фольклор тексте из разряда авторских считалок, зато появилась целая группа слов-сорняков, всегда вырастающих, когда нужно сохранить ритм строки. Через три десятилетия я вернулся к переводу, стараясь избавиться от замеченных огрехов и уточнить упущенное.

МУРАВЕЙ

Муравей пятиметровый
Щеголяет в шляпе новой.
То есть, как? То есть, как?
Муравей тележку возит,
В ней гусей и уток возит.
То есть, как? То есть, как?
Муравей знаком с испанским,
И латынью, и яванским.
То есть, как? То есть, как?
А вот так!

В данном случае по возможности скрупулезное следование оригиналу приводит, как я полагаю, к сближению перевода и подлинника. Между тем такую же цель может преследовать отдаление одного от другого, если в исходном тексте заложена игра, особенно словесная, которую нужно компенсировать своими средствами. Так, в стихотворении Рене де Обальдиа «Лучшая строка французской поэзии» из сборника Innocentines (1969) способом добиться максимального юмористического эффекта стала замена французского «J», которым инструментировано все стихотворение, на не существующий во французском звук «Щ» — с этим звуком «лучшая строка французской поэзии» обретает тот парадоксальный смысл, который и был изначально заложен в оригинале.

LE PLUS BEAU VERS DE LA LANGUE FRANÇAISE

« Le geai gélatineux geignait dans le jasmin »
Voici, mes zinfints
Sans en avoir l'air
Le plus beau vers
De la langue française.

Ai, eu, ai, in
Le geai gélatineux geignait dans le jasmin…

Le poite aurait pu dire
Tout à son aise :
« Le geai volumineux picorait des pois fins »
Eh bien ! non, mes zinfints.
Le poite qui a du génie
Jusque dans son délire
D'une main moite
A écrit :

« C'ÉTAIT L'HEURE DIVINE OÙ, SOUS LE CIEL GAMIN,
LE GEAI GÉLATINEUX GEIGNAIT DANS LE JASMIN. »

Gé, gé, gé, les gé expirent dans le ji.
Là, le geai est agi
Par le génie du poite
Du poite qui s'identifie
À l'oiseau sorti de son nid
Sorti de sa ouate.

Quel galop !
Quel train dans le soupir !
Quel élan souterrain !

Quand vous serez grinds
Mes zinfints
Et que vous aurez une petite amie anglaise
Vous pourrez murmurer
A son oreille dénaturée
Ce vers, le plus beau de la langue française
Et qui vient tout droit du gallo-romain :

« LE GEAI GÉLATINEUX GEIGNAIT DANS LE JASMIN. »

Admirez comme
Voyelles et consonnes sont étroitement liées
Les zunes zappuyant les zuns de leurs zailes.
Admirez aussi, mes zinfints,
Ces gé à vif
Ces gé sans fin
Tous ces gé zingénus qui sonnent comme un glas:
Le geai géla… « Blaise ! Trois heures de retenue.
Motif :
Tape le rythme avec son soulier froid
Sur la tête nue de son voisin.
Me copierez cent fois :
Le geai gélatineux geignait dans le jasmin. »

ЛУЧШАЯ СТРОКА ФРАНЦУЗСКОЙ ПОЭЗИИ

«Щебечущий щегол ощипывал щавель», —
Вот, чады,
Лучший стих,
Написанный досель.
Прислушайтесь, как бьется сердце, трепеща:

Ще, щи, ща,
Е, и, эль…
Щебечущий щегол ощипывал щавель!

Какой-нибудь лукавый щелкопер
Сказал бы, возведя туманный взор:
«В шалфее шелковом шуршал шершавый шмель…»
Фи, чады! Что за звук!
Не стих — а карамель.
Лишь тот пиит добротный,
Кто смог, рукою потной
Кифару теребя,
Так выразить себя:

«ПОД НЕБОМ ОЗОРНЫМ, ГДЕ РЕЕТ ПТИЧЬЯ ТРЕЛЬ, ЩЕБЕЧУЩИЙ ЩЕГОЛ ОЩИПЫВАЛ ЩАВЕЛЬ».

Тсс, чады! Слышите?
Ща-щу-щи-ще —
Так щелкает щегол в плюще.
Его пиит обожествляет:
Сам, как щегленок, еще гол,
Но верует, что он — щегол,
И с ним себя отождествляет.

Тсс, чады, тсс!
Представьте, вы в гостях у юной мисс.
Как покорить английскую девицу
И как ее заставить удивиться?
А очень просто — есть на свете стих,
Который не отыщется у них!
Как ни шепнуть в ушко мадмуазель:
«Щебечущий щегол ощипывал щавель»?

Послушайте-ка, чады,

Как звучат и
Как сочетаются меж небных и губных
Все эти ща и ще!
Так сочетаются невеста и жених —
И вообще.

Щебечущий ще…
Блез! Остался без обеда.
Причина: отбивал по голове соседа
Ботинком ритм стиха. Учебники в портфель!
Напишешь двести раз, коль ты такой всеведа:
«Щебечущий щегол ощипывал щавель».

Яснов, Михаил Давидович — поэт, переводчик, детский писатель. Родился в 1946 году в Ленинграде. Окончил филологический факультет Ленинградского университета. Член Союза писателей с 1982 года. Председатель секции художественного перевода СП СПб. Руководитель студии перевода при Французском институте СПб. Автор семи книг лирики, многочисленных переводов зарубежной поэзии, прежде всего французской, и более чем ста книг для детей. Составитель нескольких антологий французской поэзии и автор статей, посвященных связям русской и французской поэзии и истории перевода. Лауреат многочисленных литературных премий, в том числе премии им. М. Ваксмахера за перевод книги Г. Аполлинера и премии Правительства Российской Федерации в области культуры. Живет в Санкт-Петербурге.

СЕКЦИЯ 5

ПЕРЕВОДЧИК И ИЗДАТЕЛЬ: СОЮЗ ИЛИ ПРОТИВОСТОЯНИЕ

Грант Алексанян (Армения)

Издатель и переводчик: конкуренция вокруг литературного произведения

Сотрудничество между издателем и переводчиком не является прямым и непосредственным, и тому есть весьма существенная причина: между ними молчаливо и незримо стоит автор со своим произведением, и именно они диктуют, на каких условиях должны сотрудничать издатель и переводчик, и какую позицию должен занимать каждый из них до публикации переводного произведения. Обе стороны тайно или явно конкурируют, более того, борются друг с другом, и чем они более честны и решительны в своих стремлениях, тем больше выигрывают литературное произведение и автор. Требовательный издатель в содружестве с требовательным переводчиком могут достичь серьезных успехов, когда в наличии необходимые для совместной работы условия: издательские возможности и хороший переводческо-творческий потенциал.

Идеален расклад, при котором переводчик и издатель имеют одинаковые рычаги воздействия; в этом случае они, в плане перевода и издания данного произведения, просто незаменимы. Но в нынешние времена, пожалуй, обстоятельства все реже складываются идеально, что подталкивает деятелей книжного рынка к поиску компромиссных решений. Большинство издателей сегодня мыслят и действуют как бизнесмены, что приводит в замешательство тех переводчиков и читателей, которые являются поборниками серьезных художественных произведений и действительно считают невозможным укрепление и «благоустройство» духовного мира человека без высококлассной литературы. Настоящее противостояние между издателем и переводчиком часто возникает именно на этой почве: переводчик, ориентирующийся на качественную литературу, стремится к публикации высокохудожественных произведений, а практичный издатель предпочитает выпускать такие книги, которые будут продаваться значительными тиражами и принесут большую прибыль издательству. Один из парадоксальных законов искусства, в том числе и художественной литературы, заключается в том, что высококлассные произведения не пользуются массовым успехом, они в силу сложности и многогранности формы и содержания доступны немногочисленным ценителям, тем, кто обладает большим интеллектуальным и духовным багажом и способен оценить по достоинству и защищать высокую литературу. В подобной ситуации поистине спасительную роль играют все те фонды, организации и частные лица, которые безвозмездно выделяют средства издательствам и переводчикам на перевод и издание качественной художественной литературы. Если бы мы хотя бы поверхностно изучили список переводной литературы за последние одно-два десятилетия, то увидели бы, что большая часть высококачественной и новаторской литературы была опубликована именно при поддержке фондов. Да, в мире искусства царит очевидная несправедливость: сильные, исключительные произведения нуждаются в дополнительной защите, а посредственная, шаблонная, слабая, так называемая массовая литература и без дополнительных усилий способна найти свое место в литературном мире и завоевать легковесную славу.

Издатели и переводчики в большинстве своем по понятным причинам заинтересованы в выгодном сотрудничестве, и договоры, которые они заключают, временно ней-

трализуют все эти противоречия и вынуждают их думать о более насущных вопросах, о конкретном результате. Но настоящий результат — не тиражи и не продажи, и не гонорар переводчика. Все это лишь материально-статистические, то есть второстепенные показатели. Главное здесь то, какое произведение было выбрано для перевода, насколько хорошо было осуществлено переложение на другой язык, высоко ли качество издания и какой оценки удостоилась книга со стороны маститых критиков и вдумчивых читателей. Именно мнение таких читателей исключительно важно, это они в действительности выносят вердикт, определяя, оказалось ли сотрудничество переводчика и издателя успешным и действительно ли имеющиеся между ними противоречия обусловлены потребностью в новой валоризации переводимого произведения.

Издатель несет ответственность за материальную сторону дела, переводчик — за духовно-творческую. Более чем предпочтительно, чтобы издатель одновременно имел творческий талант и опыт, более того, также был переводчиком и был способен проводить интересную и продуманную переводческо-издательскую политику. Мой частный опыт издателя, переводчика и писателя показывает, что если ты говоришь с переводчиком на одном языке и главным для тебя является творчество, это как нельзя лучше способствует претворению желанных переводческих проектов в жизнь. Приведу пример: когда наш переводческий центр получил небольшой грант на публикацию на армянском романа А. Белого «Петербург», мы договорились с переводчиком Варданом Ферешетяном, что главным для нас обоих будет качественный перевод этого великолепного, написанного исключительным языком произведения; забудем, как мал предусмотренный гонорар, будем помнить, что этот роман должен быть опубликован в отличном переводе и в достойном полиграфическом качестве. Так и получилось: у армянского «Петербурга» не менее поразительный язык, там множество блестящих переводческих находок.

Талантливым переводчикам нужны талантливые издатели. Если они находят друг друга, то противостояние между переводчиком и издателем превращается в творческое соперничество, а затем — в плодотворное сотрудничество. В таком случае они твердо знают, что призваны не удовлетворять собственные амбиции, а переносить в другую языковую среду высококлассные произведения, завладевшие их мыслями и душой; что они удостоились чести подарить произведению новое литературное путешествие, а также обогатить внутренний мир тысяч, а может быть и миллионов читателей новым словом и новым искусством. Святой долг переводчика и издателя — совместными усилиями возвеличить талантливое произведение и его автора. И когда они понимают, что их сотрудничество зиждется на этой миссии, то им действительно удается украсить мир новыми произведениями искусства.

Алексанян, Грант (Ալեքսանիան, Գրանտ) — поэт, переводчик, публицист. Родился в 1961 году. Получил высшее образование в Ереване. Кандидат филологических наук. С 1983 занимается исключительно литературно-журналистской деятельностью. Автор 15 поэтических книг и одной монографии, десятков эссе и публицистических статей. Публикации в переводах на русский, английский, персидский, украинский, болгарский, польский, сербский, китайский, испанский языки. Автор многочисленных переводов русской и мировой поэзии (Гумилёв, Хлебников, Ходасевич, Мандельштам, Бродский, Сапгир, Пригов, Вознесенский, Парщиков и др.). Лауреат премии Союза писателей Армении им. Д. Варужана. Главный редактор журнала художественной литературы и переводов «Гехарм». Проживает в Степанакерте и в Ереване (Армения).

Андрей Базилевский (Россия)

Неизбежность самиздата: славянские литературы в России сегодня

1

Институты управления культурой в тоталитарно-либеральном социуме выполняют регрессивную функцию, тормозя, в частности, продвижение переводов той литературы, которая не способствует унификации сознания. В условиях общего обострения противоречий в культуре современного мира художественный перевод является важным фактором сопротивления глобализации. Неизменной остаётся главная аксиологическая проблема перевода: выбор текста. Роль создаваемых переводов в формировании персонального творческого пространства литератора-переводчика по-прежнему велика, однако на первый план выходит вопрос личной ответственности за плоды трудов: роли публикуемых переводов в социальном функционировании литературы.

В постсоциалистическом обществе место государственной политико-идеологической и нравственной цензуры заняла агрессивная цензура коммерции и тенденциозной политкорректности. Внесистемная суть самиздата осталась прежней, но пейзаж его изменился радикально. В силу обстоятельств в нишевый (маргинальный) круг обращения вытеснены многие акции, имеющие целью выразить суверенную позицию публикатора. Это действия и в сфере традиционной издательской практики (низкотиражные книги, периодика, фанзины), и в зоне дигитализации (электронные издания, сетевые ресурсы) — в той мере, в какой эти действия не входят ни в орбиту официального лицензирования, контроля и регулирования, ни в область, подчинённую рынком. Самиздат возмещает изъяны социальной коммуникации, высвобождая резервы культурного развития (разрастаясь, он, естественно, может порождать и локальные заторы).

Что мы имеем в виду, говоря: «самиздат»? Вопреки видимости, дефиниция этого явления представляет собой культурологическую проблему. Чаще всего мы рефлекторно думаем о самиздате политическом, причём в конкретную «ушедшую эпоху». То есть о текстах борьбы. Анализируя историю их функционирования, мы вступаем в царство героического мифа о диссидентстве, отстаивании прав человека при «тоталитарном» строе. Здесь царит атмосфера догматического «декоммунизирующего» и «постколониального» пафоса, окостеневшие формулировки однозначны и в своей апологетике, и в своем отрицании. Однако, помимо политического, существует гораздо более обширный самиздат художественный, профессиональный, научный (находящийся вне поля грантов), частный (семейный). Существуют, наверное, ещё и многие другие варианты.

Общая черта, объединяющая эти виды творческой активности, — широко понимаемая автономность действий, альтернативность (иногда оппозиционность) по отношению к социуму (системе, режиму, набору общепринятых — навязываемых нам — стереотипов). Действия самиздатчиков — фактор дополнительный к наличной фазе развития культуры в любой стране. Многим нравится слово «независимость», но оно кажется не вполне точным. Тут больше годится другое слово, из лексикона Владислава Броневского: «непокорность». Императив самиздата — свободный личный *выбор зависимости*, попытка расширить сферу воздействия существенных ценностей, вызванная пониманием их

нехватки. Попытка — заведомо без перспективы какой-либо компенсации усилий кроме морального удовлетворения, зато в согласии с собственной совестью и представлением об истине.

2

Московское издательство »Вахазар« (именно в таких, „наоборотных“, кавычках) с его Славянской библиотекой — один из примеров самиздата поневоле: ячейка сопротивления нарастающему примитивизму культурной среды. О практике этого издательства я хотел бы рассказать — как один из его учредителей, директор, редактор, грузчик и, в силу обстоятельств, пресс-секретарь. Кажется, это довольно красноречивый фрагмент современного самиздатского опыта — оптимистическая микродрама длящейся уже более четверти века истории одного из старейших (как ни странно) частных издательств России (существует с 1990 г.). Замечу, что с начала нового тысячелетия »Вахазар« работает нелегально, в том смысле, что не платит налогов, не составляет балансы и т. д. У нас есть выкупленный когда-то набор номеров ISBN — и это всё, что связывает нас с государством.

Другие издатели гордятся своей известностью, тиражами, доходами, успешным выращиванием кассовых, подчас породистых, авторов. »Вахазар« не гордится ничем. В принципе. Не потому, что нечем. Просто у него другие намерения и другие — отчасти реализованные — задачи. Патрон издательства — как видно из названия — польский философ, писатель и художник Станислав Игнаций Виткевич, автор «неэвклидовой драмы» «Дюбал Вахазар, или На перевалах абсурда». Мы стараемся действовать в духе его мысли, обращая максимум внимания на то, что он называл «странностью бытия». Отсюда склонность к гротеску и при этом — стремление работать ответственно, будучи «застёгнутыми на все пуговицы», не идя на уступки «чистоблефизмам» и «неопсевдокретинизмам». »Вахазар« — издательство чисто художественное — не претендует быть мощным предприятием. Мы лишены деляческих амбиций и страсти к саморекламе. Суета мешает сути. Показной успех или кропотливая работа — этой дилеммы у нас нет. Прошу заметить: дело тут не во фрондёрстве, не в гордыне наизнанку, просто нет смысла жить иначе.

Издав семь томов «Сочинений» Виткевича (1999 — 2013), »Вахазар« доказал, что имеет право носить имя его героя. Вышло также более ста других книг, составляющих *Славянскую библиотеку*, — прежде всего произведения польских, сербских и русских авторов. Всё делается на общественных началах, в так называемых пределах возможностей, за собственный счёт, на свой страх и риск. Никакого постоянного мецената нет. Бывает (к сожалению, редко), книги выходят в кооперации с другими издательствами сходного профиля. Существованием »Вахазара« не интересуется и никогда особо не интересовалось ни одно из государственных учреждений — ни российских, ни польских, ни сербских. Не говоря уж о крупных частных спонсорах. Но это, пожалуй, неплохо. Выигрышная сторона такого положения в том, что у нас нет ни хозяев, ни менторов. Мы делаем только то, к чему душа лежит, а поддержка конкретных людей всегда так или иначе ощущается (подтверждением тому — хотя бы то, что редактора иногда зовут на конференции, ярмарки и фестивали).

Самиздат — дело сугубо личное, поэтому практик самиздата волей-неволей говорит о себе. Что привело к тому, что я так глубоко и так надолго погрузился в издательские дела? Разве нельзя было — вместо того чтоб перетаскивать чужие грузы — беззаботно посвятить себя собственной писанине, стихоподобной или парафилологической (к чему

я отчасти предрасположен)? Что меня вдохновило на эту добровольную каторгу? — Убежденность в том, что показ, представление текста — дело ничуть не менее важное, чем его наукообразная интерпретация. И понимание неоспоримого факта: никто не сделает того, что должен сделать ты.

Тут придется сделать небольшое личное отступление. Быть может, всему виной солидная доза «закопянина», полученная в городке Закопане, почтенной столице польских Татр, в 1989-м, после издания (в приложении к журналу «Иностранная литература») первой русской книги Виткевича. Спектакли театра Анджея Дзюка, которые я тогда увидел, навсегда запали в память как образец преданности искусству и подлинного самоосуществления в нём. Со времён актёрского участия в Театре поэтической драмы Александра Осмоловского (одного из первых, ещё в 1980-е годы, исполнителей и режиссёров текстов Виткация в СССР) в Московском университете (1974 — 1976) я мечтал о чем-то подобном. И все свои начинания на издательском поле втайне определял как акции «лишнего театра» — существующего, увы, лишь в виде чистой идеи (не воплощённой ни в чём, кроме заполненной строчками типографской бумаги и нескольких давних выступлений). Идеи эстетической и гражданской, противоречащей, смею надеяться, курсу ментальной деградации, утвердившемуся в бывших странах «соцлагеря».

Ещё недавно эти страны, при всех сложностях развития, были авангардом земной цивилизации, а европейское ядро их составляло славянство. Польша, Сербия, Россия — части большой Славии, духовной территории, общей для полутора десятков народов. Pax Slavica — не химера, у неё великая история — не столько «меченая постройками и письменами», сколько «сложенная в душе» (если воспользоваться словами Мицкевича). На фоне нынешнего повсеместного натиска агрессивной пустоты и потребительства особенно растёт значение внутреннего сопротивления славянских народов, независимо от того, как они соперничают друг с другом, от того, в какие суетные интриги втянуты их страны. Не исчезает надежда, что вместе эти народы сумеют изменить ложное направление, в котором временно двинулась история.

То, с чем мы имеем дело после уничтожения «реального социализма», напоминает поле боя, где хозяйничают явные и тайные мародёры. Мало кто сегодня умеет, говоря словами молодого Маркса, «относиться ко всякой вещи так, как того требует сущность самой вещи». Удобное властям жонглирование ярлыками целенаправленно разлагает сознание людей, толкая их к бездумному приспособленчеству. Важно противостоять наседающей мещанской тупости, алчности и цинизму. Общение над вновь возникшими запретами, вопреки прогрессирующей коммерциализации и унификации культуры, вопреки управляемой девальвации её текстов, — сфера действия малых групп сопротивления. Таким отрядом может стать круг друзей, семья, художественный коллектив. Частично-корректирующее влияние на ситуацию оказывают непокорные малые издательства.

Интересам симулятивной постмодернистской цивилизации отвечает, говоря повиткевичевски, «общее замешательство», подчинение тотальному мозговому манипулированию, лишающему людей способности мыслить самостоятельно. Мы стараемся этой тенденции противодействовать. Работу издательства »Вахазар« я рассматриваю как частицу создания конструктивной альтернативы в эпоху прогрессирующей „дебилизации» и хаотизации мира. Подготовка опорных пунктов для будущей контратаки состоит, в частности, в верном представлении культурной традиции.

Инициативы »Вахазара«, задуманные как конкретная «спасательная операция», — одна из попыток обогатить русский образ славянского искусства слова. Профиль »Вахазара«,

основанного в 1991 году в Союзе Советских Социалистических Республик тремя энтузиастами (мною — воинственным мечтателем, и моими матерью и женой — женщинами просвещёнными и разумными) — более полное представление на русской языковой территории существенных, ранее часто замалчивавшихся, произведений иных славянских литератур. Многоликость этих литератур соответствует потенциальной широте русского восприятия, побуждает критически постигать реальность в ее движении. Смысл издания *Славянской библиотеки* — участие в создании общего художественно-информационного поля, отпор примитивизации культуры, содействие установлению атмосферы глубокого дружественного диалога родственных культур.

Тиражи наших книг варьируются от нескольких тысяч до нескольких сот экземпляров. За последние десять лет мы не выпустили ничего тиражом более чем в полторы тысячи. Не скатываемся, однако, ниже пятисот экземпляров. Этот минимум позволяет, во-первых — вознаградить труд переводчиков (помимо компенсации натурой они не получают никаких гонораров), во-вторых — обеспечить библиотеки книгами, которым мы придаем значение. Книги рассылаются бесплатно в двести пятьдесят крупнейших книгохранилищ России — областных, университетских и специальных.

За двадцать девять лет существования »Вахазара« в двух польских сериях — из которых одна, Коллекция польской литературы, выходит с 1992 года, а вторая, двуязычная Польско-русская поэтическая библиотека, с 2003, — издано пять десятков авторских книг и антологий. В них доминируют поэзия и гротеск, прежде всего тексты XX века, но есть и более ранняя классика. Читателю представлены сочинения более чем трёхсот авторов, главным образом — впервые в русском переводе. Больше всего вышло избранных стихотворений современных и непосредственно «предсовременных» поэтов. Среди наших авторов — как писатели именитые (Станислав Лем, Славомир Мрожек, Тадеуш Ружевич, Станислав Ежи Лец, Чеслав Милош, Ян Твардовский, Вислава Шимборская, Збигнев Херберт, Мирон Бялошевский, Кароль Войтыла, Станислав Гроховяк, Анна Свирщинская…), так и те, кто не снискал достойной их известности, но объективно занимает важное место в литературном пантеоне: Станислав Мисаковский, Ян Рыбович, Томаш Глюзинский, Анджей Заневский… Удалось отчасти «очистить от фальши» представления о наследии ряда писателей.

В антологии «Сделано в Польше» (2009) — подводящей промежуточный итог моим приключениям коллекционера и переводчика польской поэзии XX века — собраны произведения многих авторов, на которых критика смотрела свысока, которых сознательно не замечала или попросту проглядела. Пополнение знаний о важных вещах, открытие неявных ценностей — такова была цель поисков.

Начиная с 1999 года, с момента агрессии НАТО против Югославии (во что, к глубокому прискорбию, была втянута и Польша), мы начали готовить к выпуску в русском переводе произведения сербской литературы. Результатом кропотливой работы стали опубликованные через пять лет первый том трёхтомной «Антологии сербской поэзии» (2004 — 2008) и книга избранных стихотворений Радована Караджича, замечательного поэта и национального героя сербов, оболганного атлантистами. С тех пор в трёх сериях — *Коллекция сербской литературы, Сербско-русская поэтическая библиотека, Русско-сербская поэтическая библиотека* — и вне серий увидели свет более пятидесяти книг. С 2010-го ежегодно выходят двуязычный литературно-художественный альманах *Сербско-русский круг* и, в приложении к нему, *Библиотека сербско-русского круга* (под маркой родственного издательства «Гаракс»). Среди опубликованного »Вахазаром« — произведения Иво Андрича, Десанки Максимович, Меши Селимовича, Стевана Раич-

ковича, Йоле Станишича, Миодрага Булатовича, Душана Радовича, Матии Бечковича… всего более ста сербских авторов.

Одновременно, в 2000-е годы, »Вахазар« ещё глубже погрузился в стихию польской литературы, издав на русском в соответствующей коллекции объёмистые книги избранных сочинений Циприана Камиля Норвида, Зигмунта Красинского, Болеслава Лесьмяна, Константы Ильдефонса Галчинского, Юлиана Тувима, Владислава Броневского, Тымотеуша Карповича. Понемногу готовимся к основательному изданию Юлиуша Словацкого, Леопольда Стаффа, Эдварда Стахуры, очередных выпусков *Польско-русской поэтической библиотеки*. Вот-вот выйдет книга избранных стихов и песен Яцека Качмарского. В 2015 стартовала двуязычная *Русско-польская поэтическая библиотека* – вышли книги избранных произведений Федора Тютчева, Александра Блока, Марины Цветаевой.

Третье (после польских и сербских авторских, коллективных и ретроспективных изданий) направление работы »Вахазара« — публикация русской литературы. Наряду с упомянутыми двуязычными сборниками русских классиков (давних и недавних), выходят книги современных авторов. Важнейшая из них — «Иное», посмертное издание сочинений в прозе и стихах А. Осмоловского. Под маркой »Вахазара« я печатаю и свои стихи, поскольку не умею умолять кого-то о внимании, ждать сомнительных благодеяний и питать призрачные надежды.

То, что мы делаем, — капля в море того, что необходимо сделать, и малая часть того, что можно было бы сделать уже сейчас… если бы да кабы… Замыслов, естественно, больше, чем шансов на их полную и скорую реализацию. »Вахазар« выполняет поисковую, исследовательскую задачу. Художественное издательство такого, довольно специфического, типа не может быть самоокупаемым, требует постоянных безвозвратных вложений из кармана фанатика-издателя и действует почти исключительно за счет его личной энергии и энергии тех, кого он сумел втянуть в своё безумное (и бессмысленное, на обывательский взгляд) предприятие. Издатель просто работает, делая то, к чему предназначен. Ясно осознавая, что никто ему ничего не должен. Сам же он должен многим.

»Вахазар« всегда пребывал на голодной диете — финансово мы изначально на грани небытия, но, невзирая на якобы роковые обстоятельства, издательство живёт и функционирует. Эпизодически наши проекты получали внешнюю поддержку (порой оборачивавшуюся для нас лишь потерями), но, как правило, книги издаются без взносов каких-либо благотворителей, кроме трудового вклада коллег, деятельных сторонников концепции духовного сопротивления. А такие люди есть повсюду. В ситуации, когда союзники наперечёт, особенно дорого сочувственное внимание квалифицированных профессионалов, товарищей по общему делу.

Волна лицемерия и прагматизма — по воле власть имущих — вроде бы накрыла мир, но ещё не угасла способность некоторых людей работать ради идеи (по сути — ради других людей). Иногда побеждает *солидарность обречённых*: чудаков, которые даже сегодня не умеют жить иначе.

Так, в общих чертах, живёт и работает »Вахазар«, эта своего рода «филологическая фабрика», как сказал кто-то из друзей. Надо бы наконец издать то-то и то-то… заново представить того и этого… Что успеем, то успеем. Всё — как всегда — висит на волоске. Этим парадоксальным тернистым путём, без отягощения материальной собственностью, без иллюзий, но с запасом веры, мы пытаемся идти вперёд. Ведь, как бы там ни было, на это чудесное странствие мы обречены нашим покровителем — фантазёром Виткевичем, и тут уже ничего не поделать. Не преувеличивая своих достижений, мы сознаём их значимость.

3

Возникновение и продуктивное существование этой издательской утопии в годы, не особенно благоприятствующие бескорыстным культурным начинаниям, свидетельствует, наравне с множеством прочих фактов, о том, что — вопреки натиску дегуманизирующей глобализации и обезличивания — набирает силу тенденция к формированию открытой общности славянских культур, свободной от этнических шаблонов, идеомифов, инерции давних раздоров.

В межславянском культурном обмене важная роль принадлежит неинституциализированному «частному сектору». Конкретному позитивному действию отдельных людей. Работе вне неолиберальной коммерчески-потребительской системы, которая сводит личность к уровню управляемой куклы. В контексте олигархически-бюрократического капитализма, господствующего в современной России, подобные инициативы являются, естественно, чисто самиздатскими. Они прямо участвуют в литературном процессе, без оглядки на актуальные иерархические построения, убогие предпочтения чиновников и запросы публики, одурманенной деструктивными мифами, гламуром и китчем. Самиздат даёт ценный опыт альтернативной коммуникации через книгоиздание переводной литературы. Его присутствие в культуре закономерно и необходимо.

Базилевский, Андрей Борисович — филолог-славист, переводчик. Родился 24 июня 1957 в Калуге. Автор книг стихов, а также многочисленных переводов поэзии, прозы, драматургии, прежде всего с польского и сербского. Редактор «Славянской библиотеки», «Коллекции польской литературы», «Польско-русской поэтической библиотеки», «Русско-польской поэтической библиотеки», «Коллекции сербской литературы», «Сербско-русской поэтической библиотеки» и «Русско-сербской поэтической библиотеки“ московского издательства »Вахазар«, альманаха „Сербско-русский круг». Сотрудник Института мировой литературы имени А. М. Горького Российской академии наук.

Андрей Базилевский скончался 4 мая 2019 года

Елена Бальзамо (Франция)

«Гетто» в издательском деле: хорошо это или плохо?

Судьба произведений русских авторов во Франции определяется многими факторами, основными из которых мне представляются:

1. внутрифранцузская издательская ситуация;
2. издательская ситуация в России;
3. профиль переводческого контингента.

В докладах на предыдущих конгрессах мне приходилось говорить о «каналах проникновения русской литературы» (2016 г.), подробно останавливаясь на втором и третьем пунктах, поэтому я ограничусь рассмотрением первого — издательской ситуации во Франции.

В течение XX века имела место интересная эволюция — от «случайного» характера переводов к постепенному нарастанию интереса к русской литературе как таковой, профессионализации переводчиков, все более системному отбору произведений.

Описывая современную ситуацию, я хотела бы остановиться на сравнении издательств широкого профиля (Gallimard, Fayard, Stock…), тематических серий (Bibliothèque cosmopolite, Du monde entier…), издательств с русской или восточно-европейской ориентированностью (Verdier, Noir sur Blanc…) и издательств ярко выраженного русского профиля, специализирующихся на русской литературе (Interférences, Louison, Macha Publishing…). А также рассмотреть в этом контексте два стоящих особняком явления: L'Âge d'homme и Les éditions des Sytres. Помимо типа и размера издательства, для определения издательской политики, особенно в случае небольших структур,немаловажным представляется личность самого издателя, степень владения им русским языком, наличие связей с Россией.

Данный доклад не претендует на полноту описания, речь идет не о социологическом исследовании, а скорее о наблюдениях, основанных на опыте читателя и критика и подкрепленных доступными статистическими данными. Моя задача — дать общую картину присутствия (или не-присутствия) современной русской литературы во Франции.

В истории бытования русских переводов в сфере французского книгоиздания можно выделить четыре основных этапа:

- XIX — начало XX в. (до 1917 года): отсутствие в стране (как и повсюду в Европе) четкой издательской политики в современном понимании этого слова, относительное безразличие к переводной литературе, «случайный» характер большинства переводов, выполненных «любителями» (зачастую не с русского оригинала). В конце века наблюдается рост интереса к русской литературе, постепенное структурирование издательского дела во Франции, профессионализация переводчиков, более систематический характер переводов, чему способствует и бóльшая активность самих авторов. Классическим примером «пропагандиста» русской литературы во Франции той эпохи является Тургенев;
- советскую эпоху характеризует, прежде всего, наличие двух литератур: книг, издаваемых в СССР, и литературы русской диаспоры;
- послевоенный период отмечен возникновением третьего потока — диссидентской литературы; как в отборе произведений, так и в переводе определяющую роль в то время играли французские слависты;

● в постсоветскую эпоху имеет место слияние «потоков» на фоне размытого русского издательского ландшафта, уменьшение роли славистов и рост влияния литературных агентов (при относительно слабо развитых межиздательских контактах), усиление специализации переводчиков.

Если отвлечься от диахронического подхода и обратиться к синхроническому, ситуация с русской литературой во Франции на первый взгляд покажется прекрасной: практически все сколько-нибудь интересные авторы представлены как минимум одним переводом: Олег Сенчин, Юрий Буйда, Елена Чижова, Петр Алешковский, Ирина Богатырева… Но если спросить среднестатистического читателя, кого из русских писателей он знает, ответ окажется обескураживающим: Достоевский, Толстой, Чехов. А из современных? Улицкая. После долгого размышления — Прилепин.

В книжных магазинах (а сети книжных магазинов во Франции можно только позавидовать) мы видим примерно то же: полки с русской литературой укомплектованы хорошо, но и тут доминируют главным образом издания классиков в мягкой обложке. Поиск в Интернете дает аналогичные результаты: по степени «популярности» в первой десятке произведения Достоевского, Толстого, «Мастер и Маргарита» Булгакова, «Мертвые души» Гоголя и т. д. («Раковый корпус» Солженицына на 15-ом месте); по степени «востребованности»: Булгаков, Улицкая (явно входящая в категорию «классиков»), Василий Гроссман, Достоевский, Толстой… (Из современных авторов Гузель Яхина в этом списке на 14-м месте, по соседству с Нобелевским лауреатом Светланой Алексиевич.)

Очевидно, что привлечь внимание читателей к новым, неизвестным (и зачастую труднопроизносимым) именам нелегко. Особенно учитывая масштабы издательской деятельности: одной только осенью 2018 года во Франции вышло около 600 новых художественных произведений, из них примерно половина — переводы. Всего в стране насчитывается до 4500 издательств, выпускающих порядка 65000 наименований в год, из них около 20% — переводы. (Напомним, что перевод всегда обходится значительно дороже, даже при самых низких тарифах.) Доля русских авторов в этой массе невелика, от силы несколько десятков книг. Среди авторов, если обратиться к 2018 году, — Борис Акунин, Захар Прилепин, Виктор Ерофеев, Дмитрий Глуховский, Максим Осипов, Нина Горланова, Эдуард Лимонов, Павел Пепперштейн, Алексей Варламов. Как мы видим, палитра достаточно богатая.

Создается впечатление, что переводы есть, но до читателя они не доходят. Это объясняется не только общей засоренностью книжного рынка, но и структурными особенностями на издательском уровне. Кто же конкретно издает русскую литературу во Франции?

Издательства можно условно поделить на большие, средние и малые. Большому кораблю, как известно — большое плавание, и выходящие в крупных издательствах книги оказываются более заметными: лучше освещаются критикой, присутствуют в большем количестве книжных магазинов и, соответственно, имеют больше шансов дойти до читателя. К сожалению, то, что мы видим в каталогах таких издательств, сильно разочаровывает.

Так, например, в «Du monde entier», престижной серии издательства «Галлимар» / Gallimard, которая каждого своего автора наделяет статусом чуть ли не классика, свежих публикаций современных русских писателей почти нет, если не считать Улицкую и Буйду. К чести издателей, каждый из них представлен более чем одной книгой. Чего нельзя сказать о «Альбен Мишель» / Albin Michel: это издательство выпускает мало русских

книг, продукция эта эклектична, и зачастую первый перевод нового автора так и остается единственным. Большое издательство «Грассе» / Grasset, похоже, вообще не интересуется русской литературой, так же как его собрат «Сток» /Stock, несмотря на существование в этом издательстве прекрасной серии «Bibliothèque Cosmopolite», появившейся уже почти век назад, в 1921 г. Престижное издательство «Сей» / Seuil за последние пару лет выпустило одну (явно случайную) книгу — «Записки» Евгении Ярославской-Маркон. На этом фоне выгодно выделяется «Файяр» / Fayard, отчасти благодаря книгам Солженицына (которых было особенно много в прошлом, юбилейном году), отчасти благодаря присутствию в каталоге (правда, с большими интервалами) таких авторов, как Андрей Дмитриев, Евгений Водолазкин, Петр Алешковский.

Бедность «русской» палитры крупных издательств не слишком бросается в глаза благодаря тому, что они постоянно допечатывают классику в разнообразных сериях в мягкой обложке. Это создает впечатление присутствия русской литературы в продукции этих издательств, хотя на самом деле ее там практически нет.

Обратившись к издательствам средней руки, мы видим принципиально иную ситуацию. Связано это с тем, что от издателей, которые не слишком хорошо разбираются в русской литературе, для которых источником информации служат лонг- и шорт-листы литературных премий, литагенты, иностранные коллеги, а иногда и просто знакомые, рекомендующие ту или иную книгу, мы переходим к издателям, которые либо сами владеют русским языком, либо имеют среди сотрудников людей, читающих по-русски и осведомленных о том, что происходит в современном литературном процессе в России. Такие люди часто «ведут» соответствующие тематические серии. Ибо принцип общего деления на литературу французскую и литературу переводную здесь не работает: теперь мы имеем дело со специфическим отбором и комплектованием, т. е. с целенаправленной издательской политикой, руководствующейся не только коммерческими критериями.

В этой группе особняком стоят два издательства: первое из них, «Л'яж д'ом» / L'Âge d'homme, было основано в 1966 г. в Лозанне Владимиром Димитриевичем и Домиником Ру. Каталог этого издательства насчитывает около 4000 русских наименований, от Герцена до Зиновьева, там можно найти как старые тексты (серия «Classiques slaves»), так и современные, с упором на диссидентскую и эмигрантскую литературу, в свое время запрещенную в СССР.

Второе, «Лез едитьон де Сирт» / Les Editions des Syrtes, основано в 1999г., тоже в Швейцарии; корни у него тоже эмигрантские и упор здесь так же делается на литературу диаспоры. Современных авторов в каталоге сравнительно немного, что отражает как вкусы, так и компетенцию издателей, поднимающих, пласт за пластом, неизвестные или забытые произведения эмигрантской литературы. Чрезвычайно интересен и исторический раздел, и книги, посвященные проблемам православия. Большинство этих книг трудно, если не невозможно, представить в каталоге издательских «китов».

Необходимо подчеркнуть, что швейцарское происхождение обоих издательств, притом что они составляют неотъемлемую часть французского издательского пейзажа, неслучайно. Не будет слишком смелой гипотезой предположить, что именно наличие солидной экономической базы позволяет их сотрудникам руководствоваться при отборе произведений не только сугубо коммерческими критериями.

К этой же группе можно причислить издательства «Вердье» / Verdier и «Нуар-сюр-блан» / Noir-sur-blanc. Первое их них, основанное в 1979 г., радует широтой диапазона, включающего, с одной стороны, французскую литературу, а с другой — литературу

иностранную, и притом налицо несомненный интерес именно к русской тематике. Тут найдено удачное соотношение между старой и современной литературой. Серии «Пустяки» и «Слово», посвященные русской литературе, ведут знатоки русской словесности и переводчики. Малоизвестные авторы XIX века соседствуют как с монументальными изданиями классиков XX-го (например, вышедшее в 2017 г. *Œuvres 1919–1922 В*елимира Хлебникова), так и с современными авторами. С одной стороны — Юрий Анненков, Евгений Замятин, Варлам Шаламов, Даниил Хармс; с другой — Сергей Лебедев, Владимир Сорокин, Василий Голованов, Владислав Отроченко. Роль переводчиков во многих проектах определяющая: не посвяти Иван Миньо 20 лет жизни переводам Хлебникова, не было бы упомянутой выше книги.

«Нуар-сюр-блан» было основано в 1987 году, у этого издательства польские корни (и солидная швейцарская база), здесь русская литература вписывается скорее в восточноевропейский контекст. В центре интереса издателей — литература современная: Елена Чижова, Роман Сенчин, Маргарита Хемлин, Алексей Никитин, Николай Боков, Гузель Яхина. Им же принадлежит недавняя инициатива систематического переиздания фонда L'Âge d'homme: новая серия, «Bibliothèque de Vladimir», названа так в честь легендарного издателя Владимира Димитриевича, умершего в 2011 г.

Этим двум средним по размеру издательствам мы обязаны львиной долей всего интересного, что выходит во Франции в области русской литературы.

Такого же порядка издательство «Акт сюд» / Actes Sud, основанное в 1978 г. В этом издательстве есть серии, посвященные отдельным странам и возглавляемые знающими язык специалистами. Русская серия, в прошлом весьма интересная, в последнее время довольствуется в основном новыми переводами классики, в частности Достоевского. Из современных авторов отметим контрастную пару: Светлану Алексиевич и Захара Прилепина. Такой выбор дает основания подозревать, что основным критерием для издателя является коммерческий потенциал того или иного писателя.

В заключение несколько слов о маленьких структурах. Существующее с 1992 г. издательство «Интерферанс» / Interférences — явление уникальное, противоречащее всем законам если не природы, то, во всяком случае, рыночной экономики. Безупречно оформленные издания как классической литературы, так и современной свидетельствуют о том, что за каждым из них стоят тщательный поиск и упорный труд. Неслучайно ответственный издатель, Софи Бенеш — одновременно и переводчик.

И, наконец, два «младенца». Они очень разные, но оба находятся в процессе становления, так что для категорических оценок пока еще время не пришло. Основанное в 2015 г. «Луизон» / Louison — издательство эклектическое, без какого бы то ни было четкого профиля, за исключением того, что оно явно ориентировано на русскую литературу или книги, посвященные русским авторам. Павленский соседствует с Вертинским, Рыбаков с Макушинским, Горланова с Тэффи. Но налицо явный интерес к современному литературному процессу, осведомленность в этой сфере и соответствующие контакты. Плюс, если судить по внешнему виду книг, экономическая база.

Появившееся на свет в том же году Macha publishing — явление пока непонятное. Помимо перепечаток классиков в мягкой обложке (зачастую двуязычных), издательство выпустило — из прозаиков — Алешковского и Тармашева, из иллюстрированных изданий — «Сокровища Эрмитажа» и книгу о вооружении российской армии. Настораживает также качество некоторых переводов и оформление книг. Недостаток опыта? Недостаток средств? Делать выводы пока еще рано.

Добравшись до конца доклада, я поняла, что следовало бы изменить его название. Правильнее было бы говорить не о «гетто», а о «заповедниках»: при нынешнем загрязнении атмосферы не только физической, но и интеллектуальной, литературной, они, несомненно, нужны — как средство защиты от стандартизации мысли и языка.

Бальзамо, Елена Григорьевна (Orlovskaïa Balzamo, Elena) — эссеист, переводчик, литературный критик. Родилась в 1956 году в Москве. Доктор филологических наук. Переводит на французский язык русскую и скандинавскую литературу. Руководитель семинара художественного перевода в Париже. Преподаватель Высшей Школы практических наук (Париж). Почетный доктор Университета Умео (Швеция), действительный член Королевской Академии Густава-Адольфа (Упсала, Швеция), действительной член шведской Королевской Академии исторических наук и изящной словесности, лауреат премии Шведской Академии за достижения в области перевода. Живет в Шартре (Франция).

Наташа Банке, Юлия Гумен (Россия)

Литературный агент и переводчик — формы и возможности взаимодействия

Какая польза переводчику от литературного агента? Можно ли сказать, что литературный агент — лишнее промежуточное звено между переводчиком и автором, а потом и между переводчиком и издателем, или все же он может явиться эффективным медиатором, благодаря которому работа переводчика может стать результативнее? Как можно организовать совместную работу переводчика и литературного агента наилучшим образом?

Для начала мы бы хотели остановиться на том, в каких формах взаимодействия с переводчиком заинтересован литературный агент.

Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что литературные агенты испытывают насущную необходимость в сотрудничестве с переводчиками. При работе с литературой, создаваемой на языке, отличном от английского (как в нашем случае — с литературой на русском языке), литературный агент оказывается в сложнейшем положении: издателей, владеющих русским языком, в мире единицы, поэтому при принятии решения о публикации русскоязычного романа издателю приходится руководствоваться не только материалами, представленными литературным агентом, но и отзывами «читальщиков» с русского языка. Подчас «читальщиками»-рецензентами становятся сотрудники издательства — носители языка, и это означает, что это могут быть сотрудники бухгалтерии, договорного отдела, отдела дизайна или IT, реже, в случае удачи — коллеги из редакторских отделов. Иногда редакторы обращаются к родственникам или друзьям. Во всех этих случаях издательская судьба книги оказывается предоставлена воле случая; она зависит от впечатления человека, чья профессиональная компетентность подчас не позволяет ему дать адекватную оценку произведению и его перспективам в переводе. Чтобы избежать этого, литературный агент может воспользоваться отрывком из русскоязычного произведения, переведенным на родной язык издателя. Для этого литературному агенту требуется помощь компетентного переводчика. Литературный агент не может гарантировать, что в случае позитивного решения издатель заключит договор на перевод именно с тем переводчиком, который сделал пробный перевод, но практика нашего литературного агентства показывает, что в большинстве случаев получается именно так. Иногда первый удачный опыт совместной работы становится залогом многолетнего сотрудничества. Таким опытом могла бы поделиться, например, Лиза Хейден, которую мы в свое время порекомендовали издателю Oneworld Publications в Великобритании, представив образец ее перевода. На сегодняшний день издательство Oneworld выпустило уже пять книг в переводе Лизы, готовится к публикации еще один роман.

Как агентство мы не можем позволить себе оплачивать образцы-отрывки переводов на все мировые языки. Мы можем оплатить только переводы отрывков на английский и, к сожалению, бюджет агентства не позволяет заказывать значительные отрывки, нам приходится ограничиваться 5–10 страницами. Мы призываем переводчиков — и сегодня тоже пользуемся возможностью озвучить свой призыв — в данном случае оценивать свою работу не по принятым в индустрии стандартам или рекомендуемым трудовыми ассо-

циациями ставкам, а предоставлять агентам, если угодно, скидку. Чем больше отрывок, предоставляемый издателям на рассмотрение, тем выше шансы, что издатель примет положительное решение об издании. Мы также поддерживаем инициативу агента Томаса Видлинга из Германии, предложившего создать некий информационный интернет-ресурс, на котором будут представлены в переводах отрывки из произведений авторов разных агентств. Томас выступил с этой инициативой и предложил Институту перевода осуществлять программу финансовой поддержки переводов отрывков-образцов: вместо того, чтобы оплачивать перевод романа целиком, можно было бы выделять такую же сумму на оплату дюжины отрывков, тем самым еще более эффективно способствуя продвижению русской литературы.

Помимо перевода отрывков, о значительной роли которых в процессе продвижения русской литературы мы только что говорили, литературный агент заинтересован в активной обратной связи с переводчиками для более эффективного представления автора в странах перевода.

Прежде всего я имею в виду, что переводчик обладает уникальной способностью оценивать текст или тексты автора с позиций иностранного читателя. У какого романа — если произведений у автора несколько — больше шансов заинтересовать читателя в стране перевода? Творчество какого автора резонирует с издательским планом того или иного издательства? Какой текст вписывается в читательские ожидания твоей страны?

Такая экспертная оценка — уникальная особенность носителя культурного кода страны перевода, и она очень ценна для литературного агента при выборе тактики продвижения автора на той или иной территории. Совет переводчика помогает агенту выбрать произведение-локомотив, которое следует предлагать как первое и основное на той или иной территории, а также подобрать издательство, если, скажем, у одного автора очень разные произведения и их правильнее «поделить» между разными издательствами на одной территории (так, например, произведения «Лавр» и «Авиатор» Евгения Водолазкина выходят в различных издательствах в Германии, Италии и Франции; мы пришли к этому решению непростым опытным путем, не обошлось и без ошибок, а консультация с переводчиком могла бы помочь этих ошибок избежать).

Также переводчик может оказать значительную помощь литературному агенту в продвижении автора на своей территории, когда речь идет о его творчестве помимо одного или двух общеизвестных произведений. Например, если у автора большой список произведений, в том числе рассказы, — переводчик может выбрать несколько рассказов и представлять их для публикации в журналах или готовящихся антологиях, информацией о которых литературный агент может не располагать. Публикация произведений в журналах и антологиях может составить значительную статью дохода для переводчика, а агенту поможет завладеть более широким информационным полем, продвигая имя автора на территории перевода. Например, за время сотрудничества с Людмилой Петрушевской переводчик Анна Саммерс смогла представить свои переводы ее рассказов в таких изданиях, как The New Yorker, Paris Review, и многих других. В результате Петрушевская прочно закрепилась в списке читаемых в Америке переводных авторов.

Далее мы бы хотели обозначить основные выгоды, которые представляет для переводчика активное взаимодействие с агентом.

1. В результате сделки, которую удается заключить агенту, и в случае, если агент рекомендует издателю конкретного переводчика для работы с текстом, переводчик получает контракт с издательством.

2. Есть также возможность получить небольшой гонорар, который агентство может обеспечить переводчикам на английский при работе с отрывками, — к сожалению, гонорар этот выплачивается не очень регулярно и речь идет о небольших суммах, но мы надеемся, что инициатива Томаса Видлинга найдет отклик у грантодателей, и тогда объем переводимых отрывков и суммы начнут увеличиваться.

3. Информация — самый ценный ресурс. Иногда переводчик начинает переводить понравившееся произведение и даже заканчивает перевод или делает очень большой отрывок перевода, а между тем права на перевод романа уже проданы и работа над переводом уже начата. Переводчику незачем делать работу в стол — если произведение интересно, достаточно переговорить с литературным агентством, которое представляет автора. Сегодня с российскими авторами работает 4 основных литературных агентства, у всех эффективно работают интернет-сайты и страницы в социальных сетях, так что информация о том, каких авторов представляет то или иное литературное агентство, находится в открытом доступе.

4. Переводчик узнает, что права свободны, он готов поделиться своим отрывком с агентством и самостоятельно встречаться с издателями для представления произведения. В этом случае мы призываем координировать работу по продвижению с нами. Мы рассказываем, кто из издателей уже рассматривал текст, на какой стадии находится рассмотрение, к какому издателю было бы наиболее эффективно обратиться с представлением своего отрывка-образца (кто из издателей, например, близок к тому, чтобы принять решение). Буквально месяц назад мы нашли издательство в Голландии для детской серии Анны Старобинец, объединив усилия с переводчиками Marjolijn Muntinga & Herma Dijkema из переводческой компании Азбука.

5. Агентство всегда готово делиться с переводчиками всей имеющейся информацией и другими материалами для продвижения автора. Мы рассказываем переводчикам о продажах интересующих их произведений в переводах на другие языки и том, как произведение было принято в России: какие ему были присуждены литературные премии, какие были продажи; предоставляем нашу презентацию и синопсисы, присылаем экземпляры, промо-материалы, отзывы прессы в России и в странах, где произведение было уже опубликовано. Весь этот пакет может существенно облегчить работу переводчика по представлению автора тем издателям, которым мы как агенты по тем или иным причинам текст не представляли. Также эта информация часто необходима для подачи документов на переводческие гранты. На сегодняшний день нам удалось эффективно выстроить этот взаимообмен с переводчиками на английский Рейлли Костиген (Reilly Costigan) и Айзааком Уиллером (Isaac Wheeler), которые работают над переводом романа Лены Элтанг. Мы пока не нашли издателя для английского перевода, но очень активно работаем над этим в тесном тандеме с переводчиками.

6. Агентство может предоставить переводчику более подробную информацию о творчестве автора. Мы можем поделиться с переводчиками текстами всех произведений, подсказать, у каких произведений, по мнению агентства и самого автора, больше шансов на успех на территории перевода, выслушать мнение переводчика и соответствующим образом выстроить работу по продвижению автора.

Если же мы понимаем, какова условная сфера интересов переводчика, и имеем представление о его предыдущих успешных публикациях, то у нас есть уникальная возможность — уникальная для переводчика — предложить ему похожие тексты других авторов,

про которых переводчик еще не знает и с творчеством которых он может познакомиться. Есть шанс, что такое знакомство перерастет в многолетний союз между автором и переводчиком.

Банке, Наталья Вадимовна — литературный агент, переводчик. Родилась в 1975 в Москве. Филолог, литературовед (закончила филологический факультет МГУ). Соучредитель литературного агентства «Банке, Гумен и Смирнова», занимающегося продвижением русской литературы во всем мире. Среди клиентов — Л. Петрушевская, М. Степнова, Е. Водолазкин, Д. Липскеров и многие другие. Живет в Мальме (Швеция).

Гумен, Юлия Сергеевна — литературный агент. Закончила аспирантуру в РГПУ им. Герцена в Санкт-Петербурге с ученой степенью кандидата филологических наук по специальности «германские языки». Соучредитель литературного агентства «Банке, Гумен и Смирнова», занимающегося продвижением русской литературы во всем мире. Среди клиентов — Л. Петрушевская, М. Степнова, Е. Водолазкин, Д. Липскеров и многие другие. Является составителем нескольких антологий и изданий, включая Moscow Noir, St Petersburg Noir (Akashic Books, NY, USA), Russian Criminal Tattoo Encyclopedia (Fuel Publishing, London, UK).

Как понимать друг друга: опыт переводчика-издателя

Несколько слов о себе: я уже 25 дет занимаюсь литературным переводом, работаю для разных издателей, а еще у меня есть маленькое издательство, где я издаю в основном переводы с русского, но также и с английского, с польского и с идиша (на данный момент издано уже 40 книг).

Быть одновременно переводчиком и издателем — очень полезно. Издатели часто не понимают проблем и, я бы даже сказала, психологии переводчиков, в которых они видят просто обслуживающий персонал, а переводчики нередко живут в собственном мире и не представляют, что такое быть издателем, какие задачи стоят перед издателем, и подчас смотрят на него как на врага.

Лично у меня как у переводчицы всегда были хорошие отношения с издателями, с которыми я работала. Зато как у издателя у меня имеется опыт не слишком удачного сотрудничества.

Конечно, все, что я буду говорить, касается в основном ситуации во Франции, и я знаю, что нам, французским переводчикам, везет, у нас благодаря Обществу литературных переводчиков, о котором вам расскажет Вероник Патт, все не так и плохо. За последние 30 лет положение переводчиков во Франции значительно улучшилось: с нами теперь больше считаются; может быть, с деньгами положение пока еще не совсем такое, как хотелось бы, но нас все больше и больше уважают.

То, что я скажу, относится к литературным переводам, я не говорю о таких книгах, как путеводители, справочники, и т. д.

У каждого — у переводчика и у издателя — свои требования, свои трудности, и из-за этого между ними бывают недоразумения. Но если исходить из того, что они оба искренне заботятся о литературе, то надежда есть: каждый может постараться поставить себя на место другого.

Издатель должен понимать, что работа переводчика требует времени, что нельзя добросовестно и качественно переводить в спешке. Мы, переводчики, знаем, чего требует хороший перевод, знаем, как много нужно читать об авторе, какие исследования надо проводить и т. д. А если издатель это сознает, если он понимает, что от этого зависит качество книги, он выше оценивает труд переводчика: дает ему больше времени, лучше платит и выказывает ему больше уважения — что тоже важно.

А переводчик, со своей стороны, должен понимать, что для издателя очень важны сроки — ему нужно начинать готовить книгу за несколько месяцев до ее выхода, и если переводчик опаздывает, это разрушает весь план. Некоторые переводчики это понимают, а некоторые нет. Кроме этого, издатель часто не знает, сколько времени займет работа редактора. Иногда почти не надо редактировать перевод, а иногда требуется большая работа. Например, для меня работали разные переводчики с английского, одна переводчица отлично работает, я могу сдать ее перевод в типографию прямо так, не нужно его отредактировать. А с другими были сюрпризы: судя по переводам уже изданным, они были серьезными переводчиками, а когда я получила их работы, я обнаружила, что надо еще много над ними работать, и мне пришлось делать самой почти половину работы. Я как издатель не могла знать, что другие издатели редактировали переводы этих пере-

водчиков… Если издатель не знает переводчика и с ним еще не работал, его опасения вполне понятны. Не говоря о том, что даже у хорошего и опытного переводчика бывают менее удачные переводы, которые нужно отредактировать.

Переводчики иногда думают, что издатели принципиально их эксплуатируют, — а у нас литературные переводы не так хорошо продаются, обычно издатель мало зарабатывает, а часто даже теряет деньги. Как переводчица, я могу сказать, что издатели почти никогда не откупали мои переводы (хотя я переводила довольно известных писателей, например Улицкую), кроме одного случая — «Время секонд хэнд» Алексиевич). Встречаются, конечно, издатели-жулики, но не так часто. Напоминаю, что издатель у нас во Франции получает приблизительно 43% от цены книги, которую он продает (57% достаются распределителю и книжным магазинам). На эти деньги нужно напечатать книгу, заплатить переводчику и редактору и т. д. И хоть немного заработать.

Как ни странно, часто маленькие издательства лучше платят, чем крупные и богатые, может быть, потому что люди, которые там работают, не чиновники, а любители литературы.

Переводчики иногда предлагают авторов или книги сами. Это — деликатное дело. Вообще издатель вынужден доверять переводчику, раз он сам не читает на данном языке. Но все-таки для издателя риск большой, он же свои деньги кладет. Понятно, что он не сразу начинает доверять переводчику, особенно если мало его знает. Здесь переводчику надо поставить себя на место издателя. Многие переводчики оценивают тексты как знатоки литературы, которую они переводят и хорошо знают, а нужно подумать и о том, будут ли эти тексты представлять интерес для простых французских читателей. Я заметила, что переводчики-специалисты часто смотрят только в сторону своей любимой литературы и забывают подумать не то что даже о рынке, а просто о читателях, которые не специалисты. Когда я выбираю книгу для своего издательства, я, конечно, думаю сначала о ее литературных достоинствах, но не забываю и о читателях…

Короче говоря, мне кажется, что самое важное в отношениях между переводчиком и издателем — уважение и доверие.

Издатель должен уважать труд переводчика, обращаться к нему не как к подчиненному, а как к сотруднику (нельзя, например, редактировать тексты так же, как преподаватель правит сочинение школьника), понимать, что качество книги в большой степени зависит именно от переводчика, что его работа заслуживает признания и достойной оплаты. И что переводчики знают литературу, которую переводят, лучше, чем он сам.

Но переводчик должен понимать, что у издателя свои трудности, что его, переводчика, не всегда эксплуатируют, что он обязан оправдать доверие, которое ему оказали, и что у издателя имеются собственные небезосновательные соображения относительно того, как следует действовать.

Давайте будем вместе работать, проявляя друг к другу доверие и уважение!

Бенеш, Софи Алин Мари (Benech, Sophie Aline Marie) — переводчик и издатель. Родилась в Париже в 1952. Жила два года в Советском Союзе. Мастер французского и классических языков. Переводит с русского с 1992 года, более 50 переводов в разных издательствах («Галлимар», «Акт Сюд», «Брюи дю Тем», «Жозе Корти», «Интерферанс» и т. д.). Открыла небольшое издательство (издано 40 книг, половина из которых — переводы с русского). Живет в Париже.

Марсия Гаска Эрнандес (Куба)

Переводчик и издатель должны быть союзниками… А как на самом деле?

Книгоиздательская политика имеет двойственный характер: в первую очередь, это, безусловно, деятельность в сфере культуры, но в то же время это деятельность коммерческая, а именно этот второй аспект часто сказывается на требованиях, предъявляемых к качеству перевода, негативно. Очень часто издательство столь заинтересовано в как можно более быстрой публикации книги, что просто не остается времени на то, чтобы сравнить несколько переводов и выбрать лучший, или довести до ума единственный существующий (единственный, но отнюдь не совершенный).

Часто при наличии двух переводов для переиздания выбирается не лучший, а тот, за который не надо платить, или тот, который первым попал в поле зрения издателя.

С целью скорейшего опубликования той или иной книги, уже издававшейся в этом же или в другом издательстве в предыдущие годы, издатель очень часто хватается за перевод не лучшего качества, так как поджимающие сроки не оставляют времени на заказ нового.

В подавляющем большинстве случаев (по крайней мере, на Кубе) книгу для перевода выбирает издательство, а не переводчик, и зачастую это происходит вообще без участия переводчика, потому что издатель руководствуется в первую очередь принципами издательской политики, затем реальным положением дел в издательстве и даже до некоторой степени собственными вкусами. При этом довольно часто издатель не владеет языком оригинала и поэтому ему трудно судить о том, какой именно переводчик сможет лучше справиться с задачей в том или иной конкретном случае.

Издателю, выпускающему книгу с маленьким бюджетом, выгоднее заплатить молодому переводчику, чем за большие деньги выкупить авторское право у какого-нибудь солидного издательства и переиздать хороший, апробированный временем перевод. Зачастую новые переводы вовсе не являются результатом нового прочтения и отличаются от предыдущих разве что на лексическом уровне — просто отдельные слова заменены синонимами.

Хорошо бы найти золотую середину: в том случае, если все-таки делается перепеpевод, нужно пригласить редактора, хорошо владеющего языком оригинала, а еще обладающего орлиным взором, который поможет ему заметить все ошибки старого перевода и вместе с новым переводчиком значительно улучшить текст и даже, быть может, довести его практически до совершенства.

Таким образом, становится ясно, что, хотя в принципе издатель и переводчик должны быть союзниками, на самом деле в большинстве случаев союзничества не получается, что отрицательно сказывается на качестве издаваемых книг. К сожалению, подобных ситуаций каждый из нас наверняка навидался вдоволь в своей переводческой или издательской жизни.

Гаска Эрнандес, Марсия (Gasca Hernandez, Marcia) — переводчик, редактор. Закончила филологический факультет Одесского университета. Опыт работы: переводчик с русского языка с 1986 года, технический перевод. С 1987 года — литературный переводчик при Институте Книги Кубы. Опубликованные работы: Сборник современной русской прозы, 2009, «Санькя» З. Прилепина, 2013.

Алехандро Ариель Гонсалес (Аргентина)

Кто переводит?

В данном докладе мы постараемся вывести дискуссию об отношениях между издателем, переводчиком и редактором на другой уровень, что позволит нам задать себе несколько новых вопросов.

Часто в разговорах с коллегами возникает вопрос о том, почему из двух фраз, одинаково безупречных с точки зрения стиля, ритма, синтаксиса, подбора слов, звучности и музыкальности, мы предпочитаем одну другой. Это обстоятельство вызывает к жизни всякие гипотезы и предположения. Утверждается, что «это не мы говорим, а язык говорит через нас», или об «общем фоне» языка, или о тяжести традиции, или о «гении языка» и т. д. и т. п.

Однако все эти объяснения меня не удовлетворяют. Мне трудно понять, почему в своей повседневной жизни я предпочитаю одно прилагательное другому или определенный порядок слов иному. У меня есть такое ощущение, что существует некий внутренний голос (или внешний, или внутренний и внешний одновременно), за которым последнее слово. И вот так, стихийно, я пришел к вопросу: кто переводит, то есть кто является *субъектом* перевода?

Обычно исследователи и переводоведы пишут о том, *что* означает переводить и *как следует* переводить (философский подход), или о том, *что* переводится (исторический подход), или о том, *как* переводится (переводоведческий подход), или о том, *как воспринимаются* переводы и *какой эффект* они оказывают (социологический подход). Насколько мы знаем, мало кто писал о том, *кто* переводит.

Совпадают ли личность переводчика и агент (действующая сила, действующий фактор, действующее начало) перевода? Является ли перевод, как это может показаться на первый взгляд, индивидуальным трудом? За переводчиком ли последнее слово о переводе? На каких принципах строится совместная работа переводчика с издателем и редактором? Как взаимодействует переводчик со своей литературной традицией?

Первое, что мы должны учитывать, — в процессе перевода участвуют многие действующие лица: и издатель (один или несколько), и директор серии, и переводчик, и корректор, и сам автор (когда он живой и на связи), и организации, которые субсидируют проекты, и литературный агент или правообладатель. Это, так сказать, первое звено цепи. Оно на виду, оно — необходимое условие того, чтобы переведенная книга однажды оказалась в книжных магазинах.

Второй, скажем, концентрический круг — это рынок и то, что мы о нем знаем и чего ожидаем: какую книгу и какого автора стоит переводить, каких авторов продвигать, а каких не продвигать. Здесь немаловажным моментом является репутация издательства, для которого мы работаем, его престиж у читателей, критиков и академиков.

В третьем круге найдем представление (более или менее интуитивное) о культуре восприятия текста, о навыках чтения, об актуальных вкусах широкой публики и об ожиданиях интеллектуалов. Осознание того, что наш перевод войдет в серию книг для юношества или в серию классической литературы, предназначенную для студентов, академиков и эрудитов, влияет на процесс перевода и подход к тексту, меняет их. Перевод-

чику придется определить для себя, например, сколько включить сносок, представить себе уровень эрудированности своего читателя, чтобы понять, на что сделать упор, что объяснять, что не объяснять. То есть сама стратегия перевода меняется. И здесь издатель и/или директор серии выскажет свое мнение и примет решение.

Итак, теперь мы ступаем на очень зыбкую почву. Почему некоторые речевые обороты нам кажутся более приемлемыми, чем другие? Насколько влияет на нас литературная традиция нашего сообщества? Насколько влияет на нас наша собственная читательская биография? Как влияет на переводчика литературная система, в которой он сформировался? Как воздействует на нас, и воздействует ли вообще политическая повестка дня нашего общества (например, когда происходят большие политические, или социальные, или экономические изменения; когда появляются новые социальные движения, которые оказывают воздействие на наше представление о мире, на наш менталитет, на нашу идентичность)? Насколько влияет на нас наше социальное происхождение, наша семейная история, место нашего рождения, наша социальная или групповая принадлежность? А теперь давайте умножим все это вопросы на количество — людей, участвующих в процессе перевода и издания. В какой мере переводчик может отвечать за собственные переводческие решения?

Видимо, то, что мы предпочитаем одно слово другому, является следствием какой-то длинной, сложной истории, которую мы едва ли сможем когда-нибудь узнать целиком.

Гонсалес, Алехандро Ариэль (Gonzalez, Alejandro Ariel) — переводчик. Родился в Буэнос-Айресе в 1973 году. Окончил факультет социальных наук в Университете Буэнос-Айреса в 1999 году. В 2005–2006 годах учился на филологическом факультете Петрозаводского госуниверситета. Лауреат Премии «Read Russia/Читай Россию» (2014) за перевод «Двойника» Достоевского. Финалист Премии «Read Russia/Читай Россию» (2012) за перевод «Тараса Бульбы». Лауреат Премии «Театры мира» (2015) за перевод «Полного собрания пьес» Тургенева. Финалист Премии «Театры мира» (2013) за перевод «Полного собрания пьес» Чехова. Лауреат Премии «Алиха» (2007) за перевод «Первой любви» Тургенева. Впервые полностью перевел на испанский «Мышление и речь» Выготского и «Литературу и революцию» Троцкого. Опубликовал многочисленные статьи о русской литературе в России, Аргентине, Мексике и Бразилии. Президент Аргентинского общества Достоевского. Приглашенный лектор в Университете Буэнос-Айреса и в Университете имени Сан-Мартина.

Мария-Тереза Д'Месса Перес (Куба)

Избранные рассказы И. С. Тургенева в аргентинском издании

1

Цель настоящего доклада — побудить слушателей задуматься над вопросом, давшим название секции: «Переводчик и издатель: союз или противостояние?». Для этого я опишу собственный опыт работы с текстом, когда мне приходилось задаваться этим вопросом на протяжении всего процесса редакторской работы и правки.

Во-первых, позвольте представить книгу, о которой я собираюсь говорить: это — издание избранных «фантастических» рассказов и повестей Ивана Сергеевича Тургенева (1818–1883), предложенных переводчиком аргентинскому издательству, с кратким введением самого переводчика.

Издатель, получив перевод, решил доверить редакторскую и корректорскую работу профессионалу, владеющему русским языком и тоже являющемуся переводчиком с русского языка на испанский. Это в издательстве посчитали «квалифицированной» корректурой.

Опубликованная книга включает следующие произведения:
Клара Милич (после смерти) (1883 г.)
Призраки (1864 г.)
Сон (1877 г.)
Три встречи (1852 г.)
Рассказ отца Алексея (1877 г.)
Собака (1870 г.)
Фауст (1856 г.)
Песнь торжествующей любви (1881 г.)
Стук… Стук… Стук!.. (1871 г.)

2

Я намереваюсь рассказать о литературной правке, о проблемах, возникших в процессе редакторской и корректурной работы. Мне пришлось выступить одновременно и в качестве редактора (издателя), и в качестве специалиста по русскому языку (филолога и переводчика). Сперва мне пришлось анализировать испанский текст опытного и престижного аргентинского русско-испанского переводчика, который был не окончательно доработан; потом, уже как литературный редактор, я исправляла стилистические недостатки рукописи, орфографические и грамматические ошибки, уважая стиль переводчика, стремившегося в свою очередь отразить в переводе оригинальный стиль И. С. Тургенева.

И уже после того, как испанский перевод был полностью прочитан, я аккуратно сопоставила его с русскими оригиналами рассказов и повестей.

Всесторонний анализ рукописи перевода и выявление возможных путей её доработки привели к подготовке подробного отчета с соответствующими рекомендациями. Я передала этот отчет заведующему редактору издательства вместе с проверенной копией рукописи, и в результате большая часть выявленных переводческих недочетов была исправлена.

1) Обнаружились некоторые общие проблемы, относящиеся к собственным именам:

● их транскрипция

а) Сергей: *Sergio* или *Serguéi* / *Sergei*

б) Александр: *Aleksandr*, *Alexandr* или *Alexander*, и т. д. (Стук… Стук… Стук!..)

● система «фамилия-имя-отчество», которая испаноговорящему читателю совершенно непонятна. Нередко приходится слышать о том, что читатели, сбитые с толку этими именами, теряются в сюжете.

а) *Катерина Миловидова* и её сестра: *Анночка = Анна Семёновна Миловидова* (Клара Милич)

б) *Анна Федоровна Шлыкова* и её незамужняя сестра *Пелагея Федоровна Бадаева* (Три встречи)

● уменьшительные формы имён

а) *Яков* / *Яша*/ *Яшененочек* (Клара Милич)

б) *Платонида* / *Платоша* (Клара Милич)

● краткие формы отчеств

Степаныч /*Степанович* (Стук… Стук… Стук!..)

2) Другая трудность была связана с отсутствием эквивалентов названий чинов, должностей и других иерархических наименований.

3) Географические названия:

Михайловское или *Глинное* теряли при переводе несклоняемую форму среднего рода, характерную для некоторых русских топонимов: *Mijailovski*

4) Ударение / правильность произношения:

при транслитерации с кириллицы рекомендуется добавить акут согласно правилам ударения в испанском языке. Тогда слово будет читаться и произноситься правильно: Чехов — *Chéjov*, а не *Chejov* [без акута будет звучать *Чехо́в*].

Glínnoie; Ostózhenka; Nikolái; KrásnoieSieló; Petropávlosk; Yefrémovski.

5) Лексические ошибки:

Чувство было переведено как *sensación* (*ощущение*) — сходные понятия, но перевод не точен: *другого названия я не могу дать чувству, внезапно меня охватившему…* (Три встречи)

случай — было переведено не как *случайность* (*azar*), а как то, что случилось, факт (*caso*) (Три встречи)

полтора часа — было переведено как *полчаса*

6) Содержательные неточности и ошибки (на синтаксическом уровне):

И что я ему ни говорю… — было ошибочно переведено как *Я ничего не говорил.* (Рассказ отца Алексея)

Что происходило ночью на море! — было неточно переведено как вопрос, а не как восклицание. (Сон)

7) Пропуски

8) Абзацное членение в испанском переводе не всегда совпадало с русскими изданиями, к которым я обращалась при правке. Переводчик предпочёл оставить собственное членение.

3

Отчет, переданный мной издателю, содержал, помимо общих комментариев, описанных в Пункте II, подробный перечень недочетов, обнаруженных в тексте при правке. Это были преимущественно неточности, ошибки, пропуски и стилистические несовершенства. В каждом случае был предложен новый вариант перевода. Мы сопоставили три элемента: оригинальный текст перевода, предложенный при правке вариант и окончательный текст опубликованной книги. Притом мы считаем целесообразным указать, что издатель, проанализировав отчет, ознакомил переводчика как автора испанской версии произведения со всеми замечаниями. Переводчику пришлось принять правку или отказаться от нее в каждом конкретном случае. По результатам анализа этих данных можем сделать выводы, о типах обнаруженных ошибок и неточностей, а также о том, каким образом они в результате сказались на качестве испанского издания повестей и рассказов И. С. Тургенева.

Итоговая информация кратко отражена в следующих таблицах и позволяет нам считать, что замечания в большинстве своем оказались уместными и полезными (Таблица 1):

Таблица 1

Реакция на предложенные варианты.

Замечания (119)	
Принято	Отказано
76 (64%)	43 (36%)

Таблица 2

Классификация замечаний и их квантификация.

Типы проблем	**Количество**
Лексическая ошибка	22
Синтаксическая ошибка	11
Лексическая неточность	33
Синтаксическая неточность	7
Пропуск	15
Стиль	22
Грамматические ошибки	9
Всего замечаний	**119**

Из 119 замечаний 49 включали дополнительные разъяснения. Замечания с разъяснениями было одобрено больше, чем замечаний без разъяснений (Таблица 3).

Таблица 3

Реакция на предложенные варианты с разъяснениями

Предложения с разъяснениями	**49**
Принято	31
Отказано	18

Вопрос «Переводчик и издатель: союз или противостояние?» провоцирует активную дискуссию о посреднической роли перевода. В ходе этой дискуссии на первый план выходит другой вопрос — о том, за что или за кого мы, переводчики, несём ответственность. Мы знакомы как с культурой исходного языка, так и с культурой переводящего языка. Мы отвечаем за перевод; мы должны открыть русский текст читателю, у которого нет никаких других способов с ним ознакомиться, кроме нашего перевода. Если человек читает ваш перевод, то с его стороны это акт доверия к вам. Переводчик — это автор нового текста, это специалист, несущий ответственность за итоговый текст. Издатель несет ответственность за читателя. Выполнить все свои обязательства и тем самым справиться с этой ответственностью можно только в союзе, но никак не в противостоянии.

Источники:

1. Bourdieu, Pierre, «Las condiciones sociales de la circulación de las ideas», en *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba, 2003, pp. 159–170.
2. Casanova, Pascale, *La república mundial de las letras*, Barcelona, Anagrama, 2001 [*La République mondiale des Lettres*, Éditions du Seuil, 1999].
3. Heilbron, Johan y Sapiro, Gisèle, «La traducción literaria, un objeto sociológico», en *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 144, septiembre de 2012.
4. Sapiro, Gisèle, *La sociología de la literatura*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016.

Д'Месса Перес, Мария-Тереза (D'Meza Perez, Maria Teresa) — переводчик и редактор. Родилась в Гаване в 1971 году. Посещала начальную и среднюю школу в Москве, где проживала с 1980 по 1989 год с родителями-дипломатами. В 1994 году получила степень бакалавра русского языка и литературы (специальность: переводчик-филолог) на факультете иностранных языков Гаванского университета (Куба). С 2006 года работает в Буэнос-Айресе как внештатный переводчик, корректор и редактор. Специализируется на переводе политической философии и художественных текстов с русского, французского и итальянского на испанский для аргентинских и испанских издателей. С 2014 года возглавляет UNIPE: Editorial Universitaria (издательство Педагогического университета), где начала работать в 2010 году в качестве помощника редактора.

Саир Зенеддин (Сирия)

Опыт Министерства культуры Сирии по организации переводов произведений русской литературы на арабский язык

Ни для кого не секрет, что перевод является одним из важнейших инструментов, благодаря которым становятся возможными взаимные влияния между народами и нациями. Сегодня никто не станет отрицать значимость роли, которую играет перевод в научной, интеллектуальной, экономической и культурной сферах. Количество произведений, переведенных на наш язык с других языков, а также исследований, статей и материалов средств массовой информации сегодня очень велико.

Значимость перевода в области литературы не меньше, чем в других областях. Вильгельм фон Гумбольдт считал литературный перевод одной из самых основ любой литературы, «…потому что он знакомит с произведениями человеческого гения тех, кто не знает иностранных языков и не может ознакомиться с ними каким-либо другим образом. Это великое достижение для любой нации, потому что она расширяет свое сознание и обогащается, в частности, энергией смысла, выраженной в человеческом языке» [1].

То, что литературный перевод играет огромную роль не только в развитии литератур наций и их языков, но и в создании новых литературных жанров, в настоящее время уже стало аксиомой.

С начала прошлого века развитие арабского перевода (в основном благодаря усилиям отдельных переводчиков-энтузиастов) складывалось так, что шедевры классической мировой литературы оказались перенесены в культурное пространство арабского мира, и для арабского читателя стали доступными важные философские книги. Наш читатель получил возможность познакомиться с шедеврами гигантов французской и английской литературы, таких как Мольер, Жан-Жак Руссо, Бальзак, Мопассан, Вальтер Скотт, Диккенс, Сомерсет Моэм, Оскар Уайльд. Сегодня мы имеем возможность наслаждаться философскими глубинами произведений Достоевского, Толстого, Пушкина, Гоголя, Тургенева, Чехова и Горького.

Были переведены с промежуточных языков, а затем и напрямую с немецкого и испанского основополагающие произведения Гёте, Шиллера и Сервантеса.

Переводов на арабский язык становилось все больше, и появились специализированные издательства, которые переводили литературу определенного толка, имели конкретную издательскую стратегию. Это издательства «Радуга» и «Мир» в России, «Аль-Адаб» и «Аль-Хаят» в Бейруте. Благодаря деятельности этих издательств мы теперь можем читать произведения Жан-Поля Сартра, Камю, Кафки, Симоны де Бовуар, Владимира Короленко, Алексея Толстого, Бориса Пастернака, Чингиза Айтматова, Валентина Распутина, Андрея Платонова, Михаила Булгакова и многих других.

Многие арабские писатели после знакомства с произведениями этих и других гениев начинали создавать литературные жанры, которых в арабской литературе раньше не было. Так у нас появились роман и рассказ.

И в этом велика заслуга переводчика, имя которого мы часто забываем, упоминая только имя автора. Талантливый переводчик — тот, кто способен не только воспроизвести содержание произведения, сохранив в итоговом тексте индивидуальный творческий

метод и художественные приемы автора оригинала, но и передать дух произведения, что в конечном счете самое главное. В такой ситуации переводчик становится «переносчиком» своеобразного «вируса» иной культуры, иного искусства. И арабский литературный творец, образно говоря, набрасывается на все это с большим азартом, извлекая из такого «культурологического инфицирования» большую выгоду: в один прекрасный день он являет миру произведения, созданные по новым для арабской литературы творческим моделям романа и рассказа. И произведения эти ничуть не хуже, чем романы европейских или американских писателей.

Перевод произведений русской классической и современной литературы на арабский язык

В истории переводов русской литературы на арабский язык можно четко выделить два этапа: первый — перевод с французского и английского как промежуточных языков, и второй — прямой перевод с русского на арабский. Эти два этапа стали взаимопроникаемыми, поэтому между ними не существует разделения во времени.

Переводчик Салим Кабейн (1870–1951) стал первопроходцем в области перевода русских литературных произведений на арабский язык. В 1901 году он перевел трилогию Льва Толстого «Детство. Отрочество. Юность». Затем в 1904 году опубликовал еще два перевода произведений Толстого — «Крейцерову сонату» и «Исповедь» (Евангелие Толстого и его религия). Но перевод Селима Кабейна был неточным из-за того, что кое-какие идеи Толстого он упустил, а кое-что дополнил, пытаясь адаптировать философию русского классика к собственным идеям. При этом сам переводчик, безусловно, находился под влиянием Толстого, в особенности в том, что касалось его веры в идею духовного совершенствования и распределения феодальной собственности между бедными. Это подчеркнул Кассем Амин (1865–1908) в своих книгах «Женское освобождение» и «Новая женщина», которые были опубликованы в конце XIX-го — начале XX-го веков.

Затем начался первый этап — перевод произведений великих русских писателей на арабский язык через промежуточный язык — французский. Самую важную роль в этой области сыграл переводчик д-р Сами Аль-Дуруби. Он один выполнял работу, которую пристало бы осуществлять нескольким крупным учреждениям. Он перевел на арабский язык восемнадцать из тридцати томов полного собрания сочинений Достоевского. Благодаря его работе сегодня мы можем читать романы «Униженные и оскорбленные», «Бедные люди», «Записки из подполья», «Преступление и наказание», «Бесы», «Игрок», «Подросток», «Белые ночи» и другие. Он также перевел замечательный роман Короленко «Слепой музыкант», который был включен в учебную программу девятого класса в школах Сирии в 1967 году, в результате чего количество печатных экземпляров этого произведения превысило 275 000.

После этого д-ру Аль-Дуруби поручили перевести полное собрание сочинений Льва Толстого. Он перевел несколько томов: «Казаки», «Семейное счастье», первый и второй том замечательного романа «Война и мир». Но смерть пришла за ним раньше, чем он смог завершить свой проект.

Прежде чем завершить рассказ об этом человеке, я должен коснуться вопроса, который не раз поднимался критиками перевода. Дело в том, что при переводе с промежуточного языка, как считается, возрастает вероятность так называемого «литературного предательства», то есть переводчик в таком случае методично дистанцируется от языка оригинала. Но, как утверждает д-р Абдо Аббуд, эта гипотеза верна только теоретически.

На практике каждый перевод должен оцениваться отдельно, и никакой перевод не следует оценивать огульно только на основании того, с какого языка он был сделан.

Мне довелось перевести книгу Достоевского «Возвращение человека», которая была опубликована издательством «Аладдин» в Дамаске в 2005 году. В книгу вошли и некоторые переводы д-ра Аль-Дуруби. Я сравнил его перевод с оригинальным текстом и был поражен потрясающей точностью, высоким качеством, чистотой и честностью его работы. Таково в конечном счете следствие его профессионализма, лингвистического таланта и стилистического чутья, позволившего ему уловить манеру автора оригинала, а также высокого качества французского перевода, взятого переводчиком в качестве источника.

Проект д-ра Аль-Дуруби продолжил переводчик и писатель Саяха Аль-Джхаима. Он перевел (также с французского языка) три тома «Войны и мира», не завершенные Дуруби, роман «Анна Каренина», рассказ «Хозяин и работник», повесть «Крейцерова соната» и другие произведения. И поверьте, его переводы очень близки переводам Дуруби в отношении точности и стилистического совершенства.

В переводе произведений русской литературы с промежуточных языков участвовали и другие переводчики. Их имена Исса Асфур, Джалал-аш-Шариф и Нема'а Лабад.

Второй этап начался во времена, когда многие интеллектуалы и писатели обрели возможность изучать русский язык, будь то в самих арабских странах или в России, в Советском Союзе, куда их направляли на учёбу. В этот период арабский читатель смог познакомиться с «Тихим Доном» Шолохова (перевод Али Аль-Шок, Амджад Хасан и Ганем Хамдун), с произведениями Тургенева в пяти томах: «Фаустом», «Асей», «Первой любовью» и другими (переводы Гаиба Туема Фарман, Мауахеб Каяли), а также с произведениями Чехова в четырех томах (переводы г. Абу Бакр Юсеф), и с Антологией произведений Пушкина (переводы Гаиба Туема Фарман и Абу Бакра Юсефа), со стихотворением «Мой Дагестан» Расула Гамзатова (перевод Абдул Муен Малухи), с произведениями Горького в шести томах (перевод Сухейла Аюба).

Большой вклад в перевод произведений русской классической и современной литературы на арабский язык внесли следующие писатели и переводчики: Хайри Аль-Дамен, Юсиф Салман, Саади Аль-Малех, д-р Ибрагим аль-Джаради, Хусейн Раджи, Мохаммед Маасрани, Аднан Джамус, Мохаммед аль-Тайяр, Халил аль-Риз, д-р Саир Зенеддин, д-р Фарид Хатем Аль-Шухоф, Акрам Сулейман, Шукт Шердан, Бурхан аль-Хатиб, Мохаммед Абдо аль-Бухари, Низар Айон Аль-Суд, Юсеф Халак, Насер аль-Мусавир, Уасфи аль-Банни, Ибрагим Джезини, Салим Тома, Хишам Хаддад, Абдулла Хаба, Муваффак аль-Дулайми, Халед Дауд, Тарик Маасрани, Хазван аль-Ваз, Малик Хасан, Хамис Арджем Нашми, Искандер Кени, Шукат Юсеф и д-р Маджед Алаа Эддин.

Многие переводчики из тех, кого я сейчас упомянул, обладают талантом и мастерством и создают переводы очень высокого уровня. Особенно это касается тех, кто объединил отличное знание русского языка с собственной литературной одаренностью, тех, кто, занимаясь литературным переводом, является еще и писателем, создающим произведения на своем родном языке.

В заключение хочу сообщить вам от имени Генеральной организации при Министерстве культуры Сирии по публикации книг (The Syrian General Organization Of Books) о том, что в настоящее время и уже на протяжении нескольких лет мы издаем план переводов произведений мировой литературы на арабский язык. Это замечательное красочное издание, буклет, в котором представлен перечень всех произведений, которые планируется перевести, с обложками. Доминируют в этом перечне произведения рус-

ской литературы. Все переводчики, с которыми мы сотрудничаем, по этому плану могут ознакомиться с тем, какая творческая работа запланирована на каждый текущий год.

Источники:

1. С. С. Брауер. Литературоведение. Введение. Перевод: Ареф Ходейра. Министерство культуры Сирии, Дамаск, 1986 год / Цитирование полных работ, Берлин, т. VII, стр. 130.
2. Абделькарим Нассиф. Перевод — его значение и роль в развитии литературных жанров. Журнал зарубежной литературы, вып. 132. 2007, стр. 24.
3. Тот же источник, стр. 25.

Зенеддин, Саир (زين الدين ثائر) — переводчик, генеральный директор Сирийского генерального управления книг. Родился в 1963 году. Выпускник электро-механического факультета Университета Дамаска (1986). Кандидат технических наук, (Москва, 1993). В 2003–2014 гг. — директор культуры в городе Сувейда. В 2005–2010 гг. — редактор газеты Ал-джабал. В 2012 году — редактор журнала союза писателей Сирии. С 2016 года — генеральный директор Сирийского генерального управления книг. Награды: орден алжирской Национальной библиотеки (2008), орден русско-ливанского дома (2009), премия журнала «Литературная позиция» (2005), поощрительная премия за перевод Союза арабских писателей Сирии (2011), поощрительная государственная премия по литературе (2013), премия «Золотое перо» Российской Федерации (2016): Золотая медаль Уильяма Шекспира и Золотая медаль Льва Толстого; премия украинского писателя Владимира Сосюры (2017).

Светлана Королёва (Россия)

Переводы с русского в издательстве «Хогарт Пресс». 1920-е — 1930-е годы

1

История издательства «Хогарт Пресс» исследована в двух основательных монографиях: «Леонард и Вирджиния Вульф как издатели»: «Хогарт Пресс", 1917–1941» (1992) [1][1] и «Леонард и Вирджиния Вульф, „Хогарт Пресс" и сети модернизма» (2010) [3][2]. Описаны отдельные моменты обращения издательства к переводам с русского в период 1920-х — 1930-х годов [4; 5; 6; 7]. При этом недостаточно освещенными остаются вопросы *перевода и издания «русских текстов»* в «Хогарт Пресс» как *целостного опыта прочтения русской (и английской) литературы*.

В связи с этими вопросами обращают на себя внимание следующие факты:

- первый «русский текст», изданный «Хогарт Пресс», был первым текстом-«аутсайдером» в ряду преимущественно художественных текстов современных английских писателей строго своего для Вульфов круга — произведений К. Мэнсфилд, Э. М. Форстера, Х. Миррлиз, Клайва Белла, самих Вульфов;
- все русские книги «Хогарт Пресс» были первыми в Англии изданиями соответствующих текстов и были переведены с русского специально для издательства;
- в переводе многих из них участвовали Леонард или Вирджиния Вульф;
- публикация большей части «русских текстов» в издательстве «Хогарт Пресс» приходится на период с 1920 по 1923 годы;
- с 1922 года «русские тексты» (биографического и художественного характера) сосуществуют в «Хогарт Пресс» с западноевропейскими текстами психоаналитического характера. С 1924 года Международная библиотека психоанализа, издавать которую приняло на себя обязательство «Хогарт Пресс», как бы вытесняет «русские тексты»;
- к 1933 году книги социально-политического содержания, издаваемые «Хогарт Пресс», количественно превосходят все прочие, при этом русскими писателями, художественные произведения которых «Хогарт Пресс» издает в 1930-е годы, оказываются И. А. Бунин и Ю Олеша.

Опираясь на эти факты, попытаемся очертить историю «русских текстов» «Хогарт Пресс» как особый сюжет в истории издательской политики четы Вульф, отражающий эстетические и духовные поиски британских модернистов — в первую очередь, Вирджинии Вульф.

---

[1] Глава «Переводы с русского» (Russian Translations) в монографии содержит описание истории появления переводов с русского в ограниченный период — с 1920 г. по 1923 г., с основным акцентом на личности переводчиков и популярности изданий у английского читателя. Более ранняя книга Дж. Вулмера «Список изданий „Хогарт пресс"» не является, в строгом смысле, исследовательской монографией [2].

[2] Книга содержит одну главу, посвященную русским изданиям «Хогарт Пресс», а именно изданию «Жития протопопа Аввакума».

2

Первым «русским текстом» «Хогарт Пресс» был перевод «Воспоминаний о Льве Николаевиче Толстом» Максима Горького; он появился в 1920 году. До времени его появления «Хогарт Пресс» было небольшой частной типографией, одновременно похожей и непохожей на другие английские частные типографии. Сходство выражалось в малых тиражах изданий, их частом распространении «по подписке», а также во внимании, уделяемом внешнему виду книг [8. P. 2–5].

О несходстве говорят автобиографические записи Леонарда Вульфа. Покупка ручного печатного станка в 1917 году была продиктована желанием облегчить частые депрессивные состояния Вирджинии и отвлечь ее от напряженного литературного труда при помощи «физического занятия», и все же чета Вульф быстро обрела некоторые издательские ориентиры. В отличие от других частных типографий, издатели «Хогарт Пресс» решили печатать такие книги, в которых «нематериальное внутреннее содержание» превалировало бы над внешней формой и в которых искусство, литература не скрывались бы под покровом «слащавой утонченности» [9. P. 233; 10. P. 80][3]. Первоначально это означало, что «Хогарт Пресс» будет издавать новую английскую литературу. Так в период с 1917 по 1920 год «Хогарт Пресс» выпустило книги Леонарда и Вирджинии Вульф, К. Мэнсфилд, Т. С. Элиота, Э. М. Форстера. За этим решением, конечно, стояла убежденность В. Вульф в том, что в 1910 году «человек изменился» (‘human character changed’) [11. P. 320], что необходимо поставить в центре современного искусства этого нового, всегда разного и сложного человека и отказаться от «материализма» в современном искусстве в пользу «духа» (‘spirit’), «души» (‘soul’), «сознания» (‘consciousness’), «психологии» (‘psychology’) [12][4].

То, что в 1920 году «Хогарт Пресс» выпустило «Воспоминания о Л. Н. Толстом» М. Горького, да еще тиражом в 1000 экземпляров, в этом контексте кажется неожиданным. Игрой случая этот факт, действительно, объясняется, но только отчасти. Пожалуй, именно ей можно объяснить то, что С. С. Котелянский, приятель Вульфов — еврей-бухгалтер и мигрант из России — решил взяться в 1919 году за перевод только что вышедших в Москве «Воспоминаний» Горького и предложить совместную работу над переводом и последующее его издание Леонарду Вульфу [9. P. 247][5]. Предложенный так неожиданно переводческо-издательский проект оказался востребованным, конечно, благодаря «встречному течению» как творческой жизни четы Вульф, так и духовных поисков британского модернизма в целом. В этом смысле издание первого, а затем и последующих «русских текстов» в «Хогарт Пресс» не было случайным.

---

[3] Здесь и далее перевод мой. — *С. К.*

[4] Следует, конечно, иметь в виду, что «духовными» (‘spiritual’) для Вульф являлись, помимо книг русских писателей, книги, в частности, Джеймса Джойса и что под словом «душа» в ее эссе подразумеваются, в первую очередь, мельчайшие движения человеческих чувств, мыслей, желаний.

[5] В книге (на этой же странице) дается подробный рассказ об этом эпизоде: «The publication of Maxim Gorky's *Reminiscences of Leo Nicolayevitch Tolstoi* in 1920 was also another mile stone on the road of the press towards ordinal, commercial publishing ‹…› In 1919 he came to us with a copy of *Reminiscences*, just published in Moscow, which Gorky had sent to him, giving him the English rights. Kot suggested that he and I Should translate it and the Hogarth Press publish it. We agreed to do this and thus began a collaboration between Kot and Virginia and me in translating Russian books». Интересно и продолжение, касающееся неожиданной популярности издания (на с. 248): «Gorky's book was a great success. We ‹…› had to reprint it almost immediately, and in the first year we sold about 1.700 copies».

К 1920 году Вирджиния Вульф, которая с середины 1910-х интенсивно ищет эстетическую и философскую опору в произведениях «великих русских» — в первую очередь, Толстого, Достоевского, Чехова, — уже опубликовала три работы о творчестве Достоевского (*More Dostoevsky* (1917); *A Minor Dostoevsky* (1917)*; Dostoevsky in Cranford* (1919)), эссе о Чехове и рецензию на его рассказы в переводе К. Гарнетт (*Tchehov's Questions* (1918) и *The Russian Background* (1919)) и рецензию на «Казаков» Л. Н. Толстого (1917). В ее эссе 1918 года «Перечитывая Мередита» (*On Re-reading Meredith*), а также 1919 года «Современные романы» (*Modern Novels*) и «Современная литература» (*Modern Fiction,* опубликовано позже, в 1925 г.) намечены выводы об особенностях русской литературы и ее роли в современной английской культуре, в том числе о том, что именно в ней следует искать современному английскому читателю, о том, чему можно и нужно учиться у русских художников слова современному английскому писателю. Это мысли, которые чуть позже, в 1925 году, очень четко прозвучали в обобщающем эссе «Русская точка зрения» (*The Russian Point of View*).

В эссе «Перечитывая Мередита» В. Вульф сравнивает творчество английского классика с великими русскими романами и подчеркивает то важное, что находит только в последних: русские писатели «принимают безобразие» человеческих эмоций, желаний, переживаний ('accept ugliness') и «непрерывно внимая им, проникают все глубже и глубже в человеческую душу» ('penetrate further and further into the human soul') [13. P. 234].

В эссе следующего года в «проникновении в человеческую душу» Вульф видит не только подлинное открытие русской литературы, но и важнейшую задачу современного романа. «Душа» при этом трактуется с модернистской позиции (в том числе, под влиянием идей А. Бергсона и З. Фрейда) как «темная область психологии» ('dark region of psychology'). Именно психология бессознательного в эссе «Современные романы» обозначена как фокус интереса современного писателя. Иллюстрируя свои рассуждения, Вульф размышляет над чеховским рассказом «Гусев» и, обобщая, говорит о «глубине» «понимания души и сердца» ('profundity' of 'understanding of the soul and heart') русскими писателями [12][6]. Более того, она идет дальше и предлагает современным английским писателям соединить внимание к мельчайшим движениям человеческого сознания и бессознательного с традиционными для «древней» британской «цивилизации» ('ancient civilization') духовными опорами — любованием красотой, восторгом борьбы, радостью физической и интеллектуальной деятельности ('delight in humour and comedy, in the beauty of earth, in the activities of the intellect, and in the splendour of the body'). По этому «рецепту» написан ее первый модернистский роман «Комната Джейкоба» (*Jacob's Room*). Сплавивший «остановленные в слове моменты бытия» со «вспышками ощущений» [15. С. 30], он был задуман в 1920 году и издан двумя годами позднее.

Таким образом, издание перевода «Воспоминаний» М. Горького в «Хогарт Пресс» предстает закономерным в контексте глубокого профессионального интереса В. Вульф к творчеству Чехова, Достоевского, Толстого. Этот интерес своеобразно преломил общее увлечение английских (и европейских) интеллектуалов в 1910-х — 1920-х годах

[6] Ср.: в рецензии *More Dostoevsky* В. Вульф выделяет в качестве важнейших особенностей романов Достоевского способность отразить «стремительно меняющиеся сложнейшие состояния психики» ('those most swift and complicated states of mind'), то «темное и многолюдное подземелье сознания, где желания и другие импульсы движутся вслепую» ('the dim and populous underworld of mind's consciousness where desires and impulses are moving blindly') [14. P. 85].

русской классической литературой. Особенность этого увлечения состояла в том, что писатели-модернисты прочитывали «великих русских» заново; что «мода на все русское», начавшись в Англии еще в 1890-х годах, получила новое направление как в свете общей атмосферы «слома эпохи» и поисков адекватного отражения ощущений «нового века»[7] в искусстве, так и в свете нового понимания психологии человека (которое ясно проявилось в трудах А. Бергсона и З. Фрейда, известных в 1910-х уже и британским интеллектуалам) [6. С. 3–6].

Обращают на себя внимание, в частности, публицистические выступления писателей из ближайшего окружения Вульфов: как и в критических работах Вирджинии Вульф, в эссе Литтона Стречи и Э. М. Форстера обнаруживается потребность человека «нового искусства» опереться на дальнее и «новое» слово «великих русских» о человеке и мире. Так, в эссе Литтона Стрэчи 1912 года говорится о «том… громадном и мощном вдохновении, которое мы найдем в поэтах Ренессансной Англии, с их импульсивным и могучим воображением», — о том, что это вдохновение «дышит и горит в романах современных русских писателей» (о Толстом и Достоевском) [17. P. 176]. «Ни один английский писатель не ‹…› дал такой полной картины человеческой жизни, с ее бытовой и героической стороны [как Толстой]. Ни один английский писатель не исследовал человеческую душу так глубоко, как Достоевский», — полемически заостренно утверждает в знаменитом эссе 1927 года Э. М. Форстер [18. P. 5]. И продолжает, связывая творчество Толстого с его русскостью: «После того, как почитаешь „Войну и мир“ хотя бы немного, [в голове] начинают звучать великолепные аккорды ‹…› Они возникают из необъятных просторов России, по которым как бы разбросаны эпизоды и персонажи [романа]» [18. P. 35].

3

С перевода «Воспоминаний» М. Горького начался новый виток развития взаимоотношений Леонарда и Вирджинии Вульф с русской литературой и русским языком. Совместная работа С. С. Котелянского и Л. Вульфа над переводом книги М. Горького означала, что непосредственный перевод с русского на английский выполнялся Котелянским, а Л. Вульф впоследствии редактировал «сырой» английский перевод. Чета Вульф, однако, подошла к вопросу творчески и принялась изучать русский язык[8].

То, что в период 1921–1922 гг. Вирджиния Вульф брала регулярные уроки русского языка у С. С. Котелянского, имело важные последствия для ее творчества. Во-первых, Вульф овладела русским в достаточной степени, чтобы читать по-русски и вникать в трудности перевода с русского. Во-вторых, ситуация перевода как *интерпретации*, как понимания и со-творчества привела Вульф к осознанию непроходимой границы между разными культурными кодами, что, по всей видимости, сыграло важную роль в формировании представления о конечной непознаваемости не только «иного», но и «своего», личности как таковой (‘We do not know our own souls — let alone the souls of others’, — известная ее сентенция из эссе 1926 г.[19. P. 17]).

---

[7] Ср.: слова Вульф о «чудовищных, смешанных, неконтролируемых эмоциях» (‘monstrous, hybrid, unmanageable emotions’) как примете времени в эссе 1927 года «Узкий путь искусства» (*The Narrow Bridge of Art*) [16. P. 219].

[8] В «Автобиографии» Л. Вульфа об этом рассказывается следующее: «Kot did the first draft ‹…› and we then turned his extremely queer version into English. In order to make this easier and more accurate, we started to learn Russian and at one moment I had learnt enough to be able to stumble through a newspaper or even Aksakov» [9. P. 247].

Свидетельство тому находим в знаменитом эссе В. Вульф «Русская точка зрения» (*The Russian Point of View*, 1925). Оно открывается словами о неполноте и возможной неправильности представлений англичан о русской литературе: «Мы часто сомневаемся в том, что французы или американцы ‹…› могут действительно понять английскую литературу; мы должны испытывать еще более серьезные сомнения относительно того, что англичане, несмотря на весь их энтузиазм, могут понять русскую литературу» [20. P. 220]. Эта мысль подтверждается рассуждением о непереводимости первоначального сплава слово-стиль-смысл, о том, что английский читатель изначально отделен от произведений русских классиков языком и условностями перевода. Все это, как обнаруживается в тексте, автор прочувствовал на своем опыте: «Наша оценка их качеств была сформирована критиками, которые ‹…› вынуждены полагаться ‹…› на работу переводчиков ‹…› (но) Когда вы заменяете все русские слова в предложении на английские, ‹…› не остается ничего, кроме упрощенной и огрубленной версии смысла» [20. P. 220]. В контексте этого высказывания образ русской героини в романе «Орландо», ее загадочность, несводимость к представлениям героя ни о нормах женского, ни о нормах аристократического поведения, необъяснимость ее слов, жестов, манер представлениями англичан о России предстает продолжением творческого осмысления Вирджинией Вульф глубинного ощущения неравенства своего (и английского) представления о русской литературе — самой русской литературе, неравенства оригинала — переводу и, в конечном итоге, неравенства личности — впечатлениям от нее.

4

С перевода «Воспоминаний» М. Горького началась и новая жизнь «Хогарт Пресс»: издательство вступило в очень личный и, одновременно, публичный диалог с современной европейской культурой. С этого момента в «Хогарт Пресс» стали издаваться, наряду со «своими», «иные» тексты, имеющие прямое отношение к важнейшим явлениям культуры современной Европы, — важнейшим, конечно, не только с точки зрения Вульфов. Так в 1930-х «Хогарт Пресс» «открыло» для английского читателя поэзию и прозу Р. М. Рильке. При этом, расширяя свои издательские взгляды, Вульфы продолжали руководствоваться принципом новизны: все издания «Хогарт Пресс» впервые представляли текст на английском языке английской публике.

Б*о*льшая часть «русских текстов» «Хогарт Пресс» приходится на период 1920 — 1923 годов — время, когда окончательно определялись, оформлялись эстетические и философские опоры творчества Вирджинии Вульф. За этот период было издано 8 русских книг, что составило приблизительно третью часть от общего количества изданий — 27. В этот период, помимо «Воспоминаний о Толстом» М. Горького, в 1921 году были изданы его же — «Воспоминания об А. П. Чехове» (под одной обложкой с «Записными книжками» А. П. Чехова); в 1922 году — «Автобиография» С. А. Толстой, «Исповедь Ставрогина» — исключенный из английских изданий фрагмент романа Ф. М. Достоевского «Бесы», изданный вместе с планом «Жития Великого грешника» из «Дневника писателя» (совместная работа С. С. Котелянского и В. Вульф), «Тьма» Л. Андреева и сборник рассказов И. Бунина под общим названием «Господин из Сан-Франциско»; в 1923 году — «Беседы с Л. Н. Толстым» А. Б. Гольденвейзера и «Любовные письма Л. Н. Толстого» (также совместная работа С. С. Котелянского и В. Вульф).

Все эти издания имели биографический или автобиографический характер. Это можно было бы объяснить как тем, что произведения Толстого, Достоевского и Чехова уже

были изданы на тот момент в прекрасных переводах К. Гарнетт и С. С. Котелянского (совместно с Дж.М. Марри), так и профессиональным интересом четы Вульф к жанрам биографии и автобиографии[9]. Издание Л. Андреева представляло неизвестную английскому читателю повесть русского автора, три книги которого были переведены и изданы в Англии ранее (в 1910 вышел сборник *Silence and Other Stories*, в 1915 — *The Little Angel and Other Stories* и *The Life of Man*). Издание же рассказов И. А. Бунина впервые вводило произведения русского автора в круг чтения английских интеллектуалов (если не считать хвалебной рецензии Дж.М. Марри на французский перевод его рассказа «Господин из Сан-Франциско», опубликованной чуть ранее в том же 1922 году в *The Times Literary Supplement*).

Как в случае с «Воспоминаниями» М. Горького о Толстом и Чехове, предложение о совместной работе над переводом книги И. А. Бунина исходило от С. С. Котелянского, причем в работе над переводом «Господина из Сан-Франциско» активно участвовал Д. Г. Лоуренс. В случае же с книгой Л. Андреева известно только, что опубликовать свой перевод (выполненный совместно с Карлом Уолтером) предложил чете Вульф переводчик с русского Л. А. Магнус [5. P. 73–77]. «Случай» (предложение Котелянского и Магнуса-Уолтера) и «встречное течение» (согласие четы Вульф) снова совпали, но теперь издательский взгляд «Хогарт Пресс» сместился с творчества «великих русских» на переводы таких книг, которые расширяли представление английских интеллектуалов, в первую очередь, самих супругов Вульф, о русской литературе.

Несмотря на эти публикации, имена Л. Андреева и И. А. Бунина не появляются ни в одном эссе Вирджинии Вульф. Более того, если в эссе В. Вульф 1920-х годов непрестанно упоминаются имена трех «великих русских» — тех, кто, по мнению Вульф, дал высочайшие образцы современного искусства, — то к 1930-м годам в списке «вершинных» для Вульф писателей остается (из русских) только Л. Н. Толстой[10].

Можно утверждать, что к концу 1920-х — 1930-м годам — ко времени определения эстетических и мировоззренческих опор и расцвета творчества самой Вирджинии Вульф, — ее интерес к «великим русским» начинает терять прежнюю интенсивность. Остается интерес к русской литературе в целом. Он проявится позже в новых, очень эпизодических «расширениях» представлений о ней через издания переводов «Жития протопопа Аввакума» (предложен и осуществлен лингвистом, переводчицей, хорошей знакомой Вульфов Дж. Харрисон, издан «Хогарт Пресс» в 1924 г. с подробным предисловием Д. П. Святополк-Мирского), романа И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» (предложен самим автором, осуществлен Глебом Струве и переводчиком Х. Майлзом, издан «Хогарт Пресс» в 1933 г.) и нового сборника рассказов И. А. Бунина под общим заголовком «Грамматика любви» (предложен американским издательством, осуществлен Дж. Курносом, издан «Хогарт Пресс» в 1935 г.). Кстати, интерес именно к Бунину был подкреплен вручением ему Нобелевской премии в 1933 году.

В то же время были и другие факторы, влиявшие на постепенное вытеснение «русских текстов» из издательской политики «Хогарт Пресс». Это и разрыв отношений с С. С. Котелянским, и обязательства по изданию так называемой Международной библиотеки

[9] См., например, автобиографии Л. Вульфа и биографию «Роджер Фрай» В. Вульф.

[10] Имеются в виду упоминания о Толстом в эссе 1929 года «Своя комната» (*A Room of One's Own*), а также критика романов Достоевского и восхищение романом Толстого «Война и мир» в эссе того же 1929 года «Этапы литературы» (*Phases of Fiction*).

психоанализа, и перенос внимания на живые процессы в современной европейской литературе, и сложность ситуации с литературой русской эмиграции и нарождающейся советской литературой, и естественная интенсификация интереса к политическим вопросам в свете последствий русской революции[11] в 1920-е годы и установления фашистских режимов в Германии, Испании, Италии в 1930-е.

Самым важным фактором, видимо, можно считать политический[12]. Политические вопросы, вопросы колониализма и империализма, социально-политического неравенства разных слоев английского общества, перспектив построения социалистического общества в Британии в разное время поднимались в научно-публицистических работах Леонарда Вульфа (правда, публиковавшихся не в «Хогарт Пресс»). Русская революция стала для него «гигантским событием», вызвавшим чувство «освобождения и восторга», ведь «царский режим» для него, как и для многих других англичан его времени, означал «жестокую, безнравственную и некомпетентную» власть [9. P. 207, 209]. По его инициативе был создан «Клуб 1917» (1917 Club), в заседаниях которого участвовали самые разные британские интеллектуалы, объединенные сочувствием социалистическим идеям и русской революции, — среди них Олдос Хаксли, Герберт Уэллс, Э. М. Форстер, Литтон Стрэчи, Вирджиния Вульф. В «Дневниках» самой В. Вульф русская революция не упоминается. В них можно найти только запись от 10 октября 1917 года о «Клубе 1917»: «Прямо сейчас Л. Леонард] вызывает к жизни „Клуб 17“ [21. P. 57].

В 1925 году интерес Леонарда и Вирджинии Вульф к политическим и экономическим процессам в России (несомненно, отражавший общее внимание англичан к ситуации в СССР в период 1920-х — 1930- гг.) проявился в том, что «Хогарт Пресс» выпустило публицистическую книгу их друга, члена блумсберийского кружка и влиятельного экономиста Дж.М. Кейнса «Короткий обзор ситуации в России» (*A Short View of Russia*), написанную под впечатлением от короткого путешествия в Ленинград и Москву с женой Лидией Лопуховой.

В 1930-м году «Хогарт Пресс» запустило новый издательский проект — публикацию «своевременных памфлетов» (*Day to Day Pamphlets*), коротко и емко освещавших социально-политические проблемы внутри страны и за рубежом. Среди них первым номером шла брошюра «Россия сегодня и завтра» (*Russia Today and Tomorrow*) марксиста и защитника русской революции Мориса Добба, четвертым — «Что мы увидели в России» (*What We Saw in Russia*) лейбористов Анерина Бевана и Джона Стрэчи, седьмым — «Русские заметки» (*Russian Notes*) журналиста, социалиста Чарльза Ллойда Мостина (ряд может быть продолжен)[13].

В этом ряду выход в свет перевода публицистической книги Л. Н. Толстого «О социализме» в «Хогарт Пресс» в 1936 году — следствие интереса, скорее, к политической проблематике, чем к русской литературе. То же отчасти можно сказать и о публикации последнего «русского текста» в издательстве Леонарда и Вирджинии Вульф. Им стал роман Ю. Олеши «Зависть», переведенный (с большим количеством неточностей) молодым

[11] Очень важного события для Леонарда Вульфа, выступившего одним из инициаторов создания «Клуба 1917», заседания которого часто посещала и Вирджиния Вульф.

[12] Ср.: В своей автобиографии Л. Вульф отмечает, что конец 1920-х — 1940-е годы — это период, когда «в наши жизни и в жизнь каждого человека вторглась политика — и стала доминировать» [10. P. 27].

[13] В автобиографии Л. Вульфа отмечается, что «отличная, хотя и чересчур радужная» книга Добба о России, наравне с памфлетом Муссолини «Политические и социальные доктрины фашизма», была бестселлером, и справедливо указано на то, что это являлось признаком эпохи (1930-х годов) [10. P. 161].

и неизвестным на тот момент писателем, переводчиком Р. Пейном и, по всей видимости, предложенный им «Хогарт Пресс». Экспериментальный по форме и неоднозначный по содержанию, роман, несомненно, мог привлечь чету Вульф как образец нового искусства. Не менее важным, однако, является и контекст коммунистической России, интерес к которой, как мы видели, моделирует издательскую деятельность «Хогарт Пресс» в 1930-е годы[14].

По мере приближения Второй мировой войны политика вторгается и в публицистику Вирджинии Вульф. Так появляются эссе «Художник и политика» (*The Artist and Politics*, 1936) и «Падающая башня» (*The Leaning Tower*, 1940), в которых политические вопросы определяются как важнейшие темы современного искусства: «поэт вводит коммунизм и фашизм в свою лирику; романист ‹…› обращается к социальному окружению и политическим мнениям» [22. P. 230], потому что меняется «вся цивилизация, все общество» и «невозможно ‹…› не интересоваться политикой», когда «везде революция» и даже дома «слышен голос Гитлера» [23. P. 170, 172, 164].

Таким образом, история «русских текстов» в издательской политике «Хогарт Пресс» представляет собой отдельный исследовательский сюжет, связанный многими нитями как с творчеством Вирджинии Вульф и британских модернистов в целом, так и с политическими, социальными, духовными моментами бытия переломного, драматического периода европейской истории 10-х – 30-х годов XX века.

Источники:

1. *Willis J. H.* Leonard and Virginia Woolf as Publishers: the Hogarth Press, 1917 — 1941. Virginia: University Press of Virginia, 1992. 451 p.
2. *Woolmer J. H.* A Checklist of the Hogarth Press 1917 — 1946. Revere: Woolmer/Brotherson, 1986. 250 p.
3. *Leonard and Virginia Woolf*, the Hogarth Press and the Networks of Modernism / ed. by H. Southworth. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. 722 p.
4. *Translations* from the Russian by Virginia Woolf and S. S. Koteliansky / ed. by S. M. Clarke. Fairhaven: Virginia Woolf Society of Great Britain, 2006. 319 p.
5. *Davies R., Rogachevki A.* Grouping in the Dark: Leonid Andreev and the Hogarth Press // Toronto Slavic Quarterly. № 3. Spring 2011. P. 66–90.
6. *Davison C.* Translation as Collaboration: Virginia Woolf, Katherine Mansfield and S. S. Koteliansky. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014. 256 p.
7. *Рогачевский А. И.*А. Бунин и «Хогарт пресс»// И. А. Бунин. Новые материалы. Вып. 1. М.: Русский путь, 2004. С. 333–353.
8. *Southworth H.* Introduction // Leonard and Virginia Woolf, the Hogarth Press and the Networks of Modernism. P. 1–28. P. 2–5.
9. *Woolf L.* Beginning Again. An Autobiography of the Years 1911–1918. L.: Hogarth Press, 1965. 260 p. P. 233.
10. *Woolf L.* Downhill All the Way. An Autobiography of the years 1919–1939. L.: Hogarth Press, 1967. 259 p. P. 80.

[14] Ср.: О самой Вирджинии Вульф в «Автобиографии» ее супруга говорится следующее: «Она была […] совсем не тем человеком, который мог игнорировать те политические угрозы, с ощущением которых мы все жили» [10. P. 27].

11. *Woolf V.* Mr Bennet and Mrs Brown // Woolf V. Collected Essays: in 2 vols. L.: Hogarth Press, 1966. Vol. 1. P. 319–337. P. 320.
12. *Woolf V.* Modern Novels (опубликовано в *Times Literary Supplement* 10 апреля 1919 г.). Электронный доступ: http://xroads.virginia.edu/ class/workshop97/gribbin/modern.html.
13. *Woolf V.* On Rereading Meredith // Woolf V. Essays: in 2 vols. L.: Hogarth Press, 1966. Vol. 1. P. 233–237.
14. *Woolf V.* More Dostoevsky // Woolf V. Essays: in 4 vols. Oxford: Clarendon Press, 1986–1994. Vol. 2. P. 82–86.
15. *Гениева Е.* Вирджиния Вулф. Комната Джейкоба // Иностранная литература. 1991. № 9. С. 29–31.
16. *Woolf V.* The Narrow Bridge of Art // Woolf V. Collected Essays: in 2 vols. Vol. 2. P. 218–229.
17. *Strachey L.* Dostoyevsky // Strachey L. Spectatorial Essays. L.: Chatto and Windus, 1964. 217 p. P. 174–179.
18. *Forster E. M.* Aspects of the Novel. L.: Penguin Classics, 2000. 204 p.
19. *Woolf V.* On Being Ill // Woolf V. The Common Reader. Second Series. L.: Hogarth Press, 1974. 270 p. P. 16–24.
20. *Woolf V.* The Russian Point of View// Woolf V. Common Reader. L.: Hogarth Press, 1948. 305 p. P. 219–231.
21. *Woolf V.* The Diary: in 4 vols. L.: Hogarth Press, 1977. Vol. 1 (1915–1919).
22. *Woolf V.* The Artist and Politics // Woolf V. Collected Essays: in 2 vols. Vol. 2. P. 230–232.
23. *Woolf V.* The Leaning Tower // Woolf V. Collected Essays: in 2 vols. Vol. 2. P. 162–181.

Королёва, Светлана — филолог, доктор филологических наук, работает в Нижегородском государственном лингвистическом университете им Н. А. Добролюбова. Сфера профессиональных интересов: компаративистика, рецепция, теория и история перевода, проблемы художественного перевода в контексте «горизонта ожидания» читателя, издателя, режиссера; история английской литературы XIX–XX вв., история русской литературы XIX–XX вв. Автор более чем 70 научных трудов, в том числе статей о переводах Бунина на английский язык, переводов Байрона на русский язык, переводов с русского в культуре британского модернизма. Также автор монографии «Миф о России в британской культуре и литературе (до 1920-х гг.)» и главы коллективной монографии «A People Passing Rude: British Responses to Russian Culture».

Ирина Луна (Колумбия)

«Ясная Поляна» в Латинской Америке: роль русского зарубежья в распространении знаний о русской литературе и культуре в развивающихся странах

В Колумбии, как и в подавляющем большинстве латиноамериканских стран, население имеет довольно поверхностное представление о русской культуре и литературе. По окончании не только школ, но и университетов выпускники лишь понаслышке или в пересказе ознакомлены с творчеством великих русских классиков: Толстого, Достоевского и Чехова. И дело не только в том, что этот регион далек от того, чтобы занять достойное место в ряду «самых читающих стран». Незнание истории русской литературы, ее тематики, направлений развития и движений в прозе и поэзии можно объяснить физической и культурной отдаленностью этого региона, а также и отсутствием целенаправленной просветительской деятельности, вследствие чего вся великая русская литература изучается на филологических факультетах (причем чисто условно) в течение одного семестра.

Именно поэтому трудно переоценить вклад русского зарубежья в распространение русской культуры и литературы в развивающихся странах. Так, по личной инициативе и под руководством преподавателя Национального университета Колумбии и гражданки Российской Федерации Марины Кузьминой, в 2007 году при литературном отделении данного университета была создана группа «Ясная Поляна», к которой присоединились наиболее активные студенты и выпускники, и которая была посвящена углубленному изучению психологического романа в рамках семинара «Психологический роман: Лев Толстой». В 2008 году, в год 180-летия великого русского классика, группа провела ряд мероприятий под общим наименованием «Диалектика души. Посвящение Льву Толстому», в котором приняли участие по приглашению НУК два преподавателя Российского университета дружбы народов.

В октябре 2009 года, т. е. в 200-летнюю годовщину со дня рождения Николая Гоголя, группа в том же составе организовала ряд мероприятий под общим названием: «Николай Гоголь: его смех, его слезы», а на следующий год материалы этих мероприятий были включены в первый номер журнала «Ясная Поляна», вышедший при поддержке редакционного центра факультета гуманитарных наук Национального университета.

В том же году, в апреле 2010г., «Ясная Поляна» провела еще одно мероприятие в ознаменование 100-летия со дня смерти Толстого: «Слова из вечности».

Без малого год спустя, в мае 2011 года, было организовано мероприятие, посвященное Михаилу Лермонтову: «Мятежное пламя русской поэзии». В нем принял участие профессор МГУ им. М. В. Ломоносова Владимир Коровин, приглашенный в НУК по настоянию все той же Марины Кузьминой. На основе подготовленных материалов вышел второй номер журнала «Ясная Поляна».

Еще через год, во втором полугодии 2012 г., вышел третий номер, в который вошли статьи о романе Василия Гроссмана «Жизнь и судьба».

И, наконец, в первом полугодии 2015 года вышел четвертый номер журнала, посвященный Антону Чехову. В связи с выходом Марины Кузьминой на пенсию произошли структурные изменения в редакционном совете, который с тех пор возглавляет преподаватель Анастасия Белоусова.

С 2015 года группа принимает решение несколько поменять направление и посвятить журнал тематике славянской литературы в целом. В 2016 году публикуется пятый номер журнала, отражающий это изменение.

В конце 2016 года создается студенческая исследовательская группа «Русская литература и цивилизация», которая в 2017 году организовывает юбилейное культурное мероприятие «1917/2017. Наследие и следы утопии». О глубине проведенных исследований можно судить по тематике докладов: *Маяковский: поэт революции. Две эпохи в творчестве Маяковского*; *Отчаянный крик павлина: память о прошлом в «Солнце мертвых» Ивана Шмелева*; *«Тихий Дон» Шолохова: внутренний конфликт Григория Мелехова*; *Преобразования в «Докторе Живаго» Пастернака* и др. В настоящее время группа Yasnaia Poliana редактирует шестой номер журнала.

Итак, в период с 2009 по 2018 гг. вышло пять номеров журнала «Ясная Поляна». Много это или мало? Давая ответ на этот вопрос, следует иметь в виду, что за каждым из номеров стоит огромная и очень продуктивная работа. По признанию участников проекта, сфера их интересов неизмеримо расширилась. Многие их них уже на новом месте работы в университетах и в местных издательствах продолжают изучение русской литературы и делятся полученными знаниями со своими студентами, пишут и публикуют статьи в литературных журналах. Тем не менее, нельзя не признать, что эта плодотворная деятельность имеет место исключительно благодаря частной инициативе отдельных лиц и полностью зависит от одобрения университетского академического совета и его финансовой поддержки. Поэтому представляется, что систематическое издание в России журнала о русской классической и современной литературе, который переводился бы на испанский язык и распространялся среди более широкого круга читателей в печатном виде или с помощью интернет-ресурсов, и мог бы восполнить многие пробелы в представлениях о русской культуре и литературе у читающей публики и профессионалов издательского дела на латиноамериканском континенте.

Позволю себе рассказать о скромном вкладе колумбийского независимого издательства Поклонка Эдиторес, соучредителем которого я являюсь, в общее дело распространения русской культуры и литературы. Во время презентаций наших изданий были проведены беседы с читателями на темы: *Переводы русской литературы на испанский язык, Русский язык — «лингва франка» на постсоветском пространстве, Современная русская литература: разнообразие и тенденции, Русскоязычная детская литература: неведомый материк, Экологическое воспитание детей и взрослых, Научная фантастика в СССР и в настоящее время, Конфликт на Кавказе в литературе* и т. д.

Луна Артеага, Ирина Петровна — переводчик, редактор, издатель. Родилась в Москве в 1953 году. Окончила МГПИ им. Ленина (1978); магистр испанской филологии, Институт Каро и Куэрво, Богота (Колумбия); присяжный переводчик при МИД Колумбии с 1993 года, соучредитель издательства Поклонка Эдиторес. Опыт работы в Колумбии: редактор в Институте Каро и Куэрво, отдел лексикографии, работа над словарем грамматического управления испанского языка Руфино Хосе Куэрво; присяжный переводчик при МИД Колумбии и на частных предприятиях в Боготе; преподаватель английского языка на вечерних курсах, испанского языка для иностранцев в Университете Экстернадо; учитель испанского и английского языков в консультативно-образовательном центре при Посольстве РФ в Колумбии (2001–2004). В 2004–2012 гг. находилась в Москве, работала в качестве преподавателя испанского языка и переводчика по договорам, в том числе в издательстве Прогресс, журнале Международная жизнь. С 2012 года снова в Колумбии. Переводчик, редактор, издатель. Живет в Боготе.

Алессандро Ниеро (Италия)

«Ленин» Владимира Маяковского в переводе Анджело Марии Рипеллино

В феврале 1967 года Джулио Эйнауди, владелец одноименного туринского издательства, лично попросил Анджело Марию Рипеллино — профессора римского университета, переводчика, поэта, литературоведа, специалиста по русской литературе XX века — перевести «Ленина» Владимира Маяковского. На тот момент прошло 50 лет с момента Великой Октябрьской Революции, и таким образом издательство Эйнауди — левого толка — собиралось, вероятно, отметить это знаменательное событие.

За спиной Рипеллино как переводчика к этому времени уже были не только две антологии по русской поэзии (в первую вошли произведения поэтов конца XIX века — первой половины XX века[1]; во второй предлагалась подборка стихов поэтов 60-х годов, т. е. «новых советских поэтов»[2]), а также две «монографические» книги: избранная лирика Пастернака[3] и Блока[4]. Кроме того, в это время (уже, по крайней мере, с 1965 г.) Рипеллино был занят составлением важнейшей для него книги «Стихотворения» Хлебникова[5]. Предложение Эйнауди, следовательно, несколько отвлекало его от хлебниковской книги, которой Рипеллино дорожил до такой степени, что на титульном листе его имя фактически стоит на месте имени автора[6].

О том, что Эйнауди, пытаясь убедить переводчика принять его предложение, сначала получил отказ, говорится в предисловии (до странности кратком), написанном Рипеллино к книге «Lènin», вышедшей в декабре 1967. В нем он говорит о «Ленине» как о «наиболее слабой» [meno robusto] и «бедной изобретениями и метафорами» [più povero di invenzioni e metafore] среди поэм Маяковского. Правда, кое-где Рипеллино пишет и о достоинствах поэмы (не политических, однако), но по прочтении этого предисловия все равно создается четкое впечатление, что перед нами наглядный пример перевода, выполненного переводчиком не по собственному желанию, а по приглашению друга-издателя, которому неудобно отказать (то есть речь идет о своего рода «социальном заказе»). О том, что Рипеллино не совсем охотно взялся за дело, свидетельствует и письмо (от 8 февраля 1967), хранящееся в архиве Эйнауди в Турине, которое Рипеллино послал одному из редакторов издательства, Гуидо Давико Бонино. Его стоит привести, хотя бы частично:

---

[1] См. *Poesia russa del Novecento*. A cura di Angelo Maria Ripellino. Parma, Guanda, 1954 (сокращенный вариант книги многократно перепечатывался: см. *Poesia russa del Novecento*. A cura di Angelo Maria Ripellino. Milano, Feltrinelli, 1960).

[2] См. *Nuovi poeti sovietici*. A cura di Angelo Maria Ripellino. Torino, Einaudi, 1961.

[3] Boris Pasternak. *Poesie*, Introduzione, traduzione e note di Angelo Maria Ripellino. Milano, Feltrinelli, 1957.

[4] Aleksandr Blok. *Poesie*. A cura di Angelo Maria Ripellino. Parma, Guanda, 1960.

[5] Angelo Maria Ripellino. *Poesie di Chlébnikov*. Torino, Einaudi, 1968.

[6] См. предыдущее примечание.

«Дорогой Гуидо,

[…] Я сделал все, что мог: [Ленин Маяковского] это действительно ужасно риторическая вещь и, конечно, не самая значительная у этого поэта. Если бы от него только это осталось, он предстал бы нам как скромный мятежник [Винченцо] Монти. В любом случае, я решил вопрос «звуко-фоническим" способом, то есть я решил передать всю барабанную и фанфарную суть поэмы, ее судорожную жестикуляцию. Что может быть лучше для кармелибенов партийных ячеек Комаккьо и Салапаруты? Но, возможно, и это необходимо.»[7]

Некоторые места здесь требуют объяснений.

Рипеллино упоминает Винченцо Монти (1754–1828, главного представителя итальянского неоклассицизма), мне кажется, в качестве поэта не первостепенного, известного в основном тем, что он перевел «Илиаду» Гомера.

Что касается «кармелибенов», здесь ирония направлена на актеров, по-видимому, подражающих художнику Кармело Бене [Carmelo Bene], очень эффектно читавшему Маяковского в то время.

Комаккьо и Салапарута — итальянские городки (первый располагается в регионе Эмилия-Романья, второй в южной Италии, в области Трапани, Сицилия), служащие здесь примерами провинциальных местечек в Италии, в каждом из которых непременно имелась ячейка итальянской коммунистической партии.

Из слов (и, главное, по тону) Рипеллино становится окончательно ясно, что степень конгениальности между переводчиком и переведенным здесь[8] относительно низкая.

В чем заключается «звуко-фонический способ», с помощью которого Рипеллино решил вопрос передачи художественной специфики поэмы Маяковского? Обратимся снова к предисловию переводчика:

Я умудрился сделать так, чтобы в моем переводе слышался тот же шум, который слышится в тексте Маяковского, раздавались те же раскаты и взрывы, звучала та же раскаленная риторика, которая все безудержно переполняет и, переливаясь через край, все заражает собой, как словесный мухомор. Взяв за ориентир работу моих бразильских друзей Аролдо де Кампоса и Бориса Шнейдермана[9], которые сумели красиво воспроизвести в своих переводах звуковую ткань и акустические приемы некоторых стихотворений Маяковского, я попытался передать на нашем языке оглушительную фонетику поэмы, представляя себе при этом, какой эффект она будет производить при звонком, грохочущем чтении с помоста или с трибуны[10].

«Шум», переданный Рипеллино в переводе, состоит, прежде всего, из точных рифм (15% общего количества звуковых связей), неточных рифм, ассонансов и консонансов.

---

[7] Angelo Maria Ripellino. [Письмо к Гуидо Давико Бонино от 8 сентября 1967 г.]. Архив издательства Эйнауди. Переписка с итальянскими авторами. Папка 174/1 (A. M. Ripellino). Единица хранения 2577/3. Лист 1086.

[8] В книге *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia* (Torino, Einaudi, 1959), тоже принадлежащей перу Рипеллино, отношение последнего к Маяковскому совсем иное, более положительное.

[9] Рипеллино имеет в виду: Vladímir Maiakóvski. *Poemas*. A cura di Augusto e Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1967.

[10] Angelo Maria Ripellino. [*Prefazione*]. В кн.: Vladimir Majakovskij. *Lènin*. A cura di Angelo Maria Ripellino. Torino, Einaudi, 1967. P. 7.

Кроме того, поэма буквально кишит внутренними созвучиями и аллитерациями. Русский читатель (а русский поэт-переводчик тем более) в этом, наверно, не видит ничего особенного, а, может, даже придет в недоумение от столь скромного количества точных рифм… Но надо иметь в виду, что, во-первых, в 60-е годы в Италии переводчики пользовались в основном верлибром, и, во-вторых, что сам Рипеллино, переводя поэтов первой половины XX века Пастерака и Блока, тоже употреблял свободный стих и избегал рифм. Итак, перед нами не только в очередной раз возникает вопрос о несходствах и асимметрии двух переводческих традиций — итальянской и русской; мы имеем дело еще и с переводчиком, который изменяет своему неписаному «правилу» и делает шаг в сторону от собственной переводческой манеры.

Приведу первые 113 строк поэмы:

Время –
начинаю
про Ленина рассказ.
Но не потому,
что горя
нету более,
время
потому,
что резкая тоска
стала ясною
осознанною болью.
Время,
снова
ленинские лозунги развихрь.
Нам ли
растекаться
слезной лужею, –
Ленин
и теперь
живее всех живых.
Наше знанье –
сила
и оружие.
Люди – лодки.
Хотя и на суше.
Проживешь
свое
пока,
много всяких
грязных раку́шек
налипает
нам
на бока.

А потом,
пробивши
бурю разозленную,
сядешь,
чтобы солнца близ,
и счищаешь
водорослей
бороду зеленую
и медуз малиновую слизь.
Я
себя
под Лениным чищу,
чтобы плыть
в революцию дальше.
Я боюсь
этих строчек тыщи,
как мальчишкой
боишься фальши.
Рассияют головою венчик,
я тревожусь,
не закрыли чтоб
настоящий,
мудрый,
человечий
ленинский
огромный лоб.
Я боюсь,
чтоб шествия
и мавзолеи,
поклонений
установленный статут
не залили б
приторным елеем
ленинскую
простоту.
За него дрожу,
как за зеницу глаза,
чтоб конфетной
не был
красотой оболган.
Голосует сердце –
я писать обязан
по мандату долга.
Вся Москва.
Промерзшая земля
дрожит от гуда.

Над кострами
обмороженные с ночи.
Что он сделал?
Кто он
и откуда?
Почему
ему
такая почесть?
Слово за̀ словом
из памяти таская,
не скажу
ни одному –
на место сядь.
Как бедна
у мира
сло́ва мастерская!
Подходящее
откуда взять?
У нас
семь дней,
у нас
часов – двенадцать.
Не прожить
себя длинней.
Смерть
не умеет извиняться.
Если ж
с часами плохо,
мала
календарная мера,
мы говорим –
«эпоха»,
мы говорим –
«эра».

(10, 12, 14)[11]

[Tempo — / inizio / su Lènin un racc*on*to. // Ma non perché / la pena / sia min*ore*, // tempo, / perché / la penetrante a*n*gos*c*ia // è ormai cosciente / limpido dol*ore*. // Tempo, / i motti / di Lènin rit*úr*bi*na*. // Perché / scioglìersi / in una pozza di l*acrim*e? // Lènin / anche oggi / è un vivo, non un'*urn*a. // Nostro sapere — / nostra forza / ed *arm*a. // Gli uomini sono barche. / Sebbene in terraf*er*ma. // Mentre tu vivi / i tuoi / *an*ni, // molte conchiglie / sporche d'ogni g*ene*re / ti si vengono / incollando / ai fi*an*chi. // Poi, / squarciando / la ràbida bur*rasc*a, // cerchi di stare / più vicino al s*ole*, //e delle alghe / la verde barba / *rasch*i // e delle meduse il muco *l*amp*o*n*e*. // Io / mi

[11] Указанная страница относится к книге Vladimir Majakovskij. *Lènin*. Указ. соч. (итальянское издание содержит параллельный текст на русском языке).

scrosto / con Lènin in*vec*e, // per navigare più oltre / nella rivolu*zione*. // Ho paura / dei mille e mille *ver*si, // come di un'infantile / inven*zione*. // Temo che col fulgore d'una b*en*da // posta sul suo capo / essi nasc*on*dano // l'umana, / saggia, / aut*en*tica // enorme / leniniana fr*on*te. // Temo / che processioni / e mauso*lei*, / lo statuíto statuto / degli osse*qui* // con effluvi / di incensi stucch*évoli* // sommergano / di Lènin la schiet*tezza*. // Tremo per lui, / così come per l'*íri*de, // che da beltà melliflua / non venga / calunni*ato*. // Il cuore vota — / ho l'obbligo di sc*ri*vere: // il dovere me ne dà mand*ato*. // Tutta Mosca. / La terra assiderata / palpita dal frastu*ono*. // Sopra i falò siluette rattrappite / dal gelo della *no*tte. // Che ha fatto? / Chi è? / Donde viene quest'*uo*mo? // Perché / gli si tributa / tanto o*no*re? // Parole e parole / cavando dalla mem*or*ia, // nemmeno ad una / potrò dire: / imb*àrca*ti. // Com'è misera / al mondo / l'officina della pa*r*ola! // Dove prendere / quella più ad*at*ta? // Per noi ci sono / sette giorni in t*u*tto, // di dodici ore / bisogna appag*arsi*. // Non ci è dato // vivere più a l*u*ngo. // La morte / non sa discolp*arsi*. // Di ore / non c'è da fra s*preco*, / è minima / la calendarica s*fera*, // eppure diciamo: «*epoc*a», // eppure diciamo «*èra*» (11, 13, 15)]

В приведенном пространном примере обращают на себя внимание: парономазическая рифма «ritúrbina» : «urna» (11), очень изобретательная неточная рифма «burràsca» : «ràschi» (13), богатый ассонанс между дактилическими словами «ìride» : «scrìvere» (13, 15), почти анаграмматическая связь «sprèco» : «època» (15), сплошная парономазия «sfèra» : «èra» (15). Таких примеров в поэме — целый каталог, и подробно остановиться на каждом здесь нет возможности.

Хочется, однако, уточнить, что работа Рипеллино над «формой» «Ленина» не сводится только к воспроизведению ее «шума и гама». Если ограничиться приведенным примером и «восстановить строки», игнорируя характерную для Маяковского стихотворную «лесенку», то из полученных 48 строк 30 окажутся одиннадцатисложниками (т. е. больше 60%). Следовательно, можно говорить об одиннадцатисложнике (который, как известно, является самым распространенным размером в итальянской литературе) как о метрическом фоне переведенного «Ленина».

Но и это не все. Рипеллино проводит тончайшую работу и на уровне лексического состава, использованного им для передачи идиостиля Маяковского. Тут, пожалуй, и дает о себе знать самая спорная сторона его перевода. Не я, разумеется, должен напоминать вам, насколько широк диапазон языка Маяковского, охватывающий все реестры — от литературно-приподнятого до разговорно-просторечного. Другое дело у Рипеллино: его язык тяготеет к изысканным, устарелым, поэтическим, иногда даже вычурным словам; за счет этого создается пышная словесная картина, и в переводе гораздо хуже улавливается гамма типичных для Маяковского резких изменений интонации. Короче (и грубо) говоря, в плане стилистическом перевод Рипеллино не всегда соответствует оригиналу.

Приведу один-единственный пример. В одном фрагменте поэмы речь идет о том, как капитализм (под пером Маяковского превращающийся в «делового парнишку», 36) обуржуазивается:

С годами ослабла
мускулов сталь,
он раздобрел
и распух,
такой же
с течением времени стал,
как и его гроссбух.

(38)

Он «дворец возвел —/ не увидишь такого» (38) и «Вокруг,/ с лицом,/ что равно годится// быть и лицом/ и ягодицей,/ задолицая полиция» (38).

Так переводит Рипеллино: «Intorno/ con faccia,/ che senza divario// può essere insieme/ una faccia e una natica,// la polizia,/ dalla faccia di tafanario (39).

Здесь бросается в глаза малоупотребительное слово 'tafanario' (39), которым Рипеллино переводит прилагательное «задолицая». В словаре итальянского языка, составленном Джакомо Девото и Джан Карло Оли как раз в годы создания итальянского «Ленина», слово 'tafanario' характеризуется, как шутливый эвфемизм для слова 'deretano' [задница, зад][12]. Правда, это экстравагантное слово точно рифмуется со словом 'divario' [разрыв] (39) и остроумно перекликается фонетически с существительным '*na*tica' [ягодица] («div*ario*» : «*na*tica» : «tafa*nario*»; 39), а все же современный читатель (а может, и читатель времен Рипеллино), сталкиваясь с ним, может оказаться в некотором недоумении.

Но, собственно говоря, что такое 'tafanario'? Это не что иное, как часть тела, к которой охотно — речь идет о животных — слетаются слепни (латин. *tabanida*, рус. *слепень*, англ. *horse fly*), т. е., короче, всем известное слово на букву 'Ж'. Вариант перевода, который сразу приходит в голову — слово 'culo'. Неслучайно именно им воспользовались предыдущие переводчики «Ленина» Пьетро Цветеремич (напомню, что именно он выполнил перевод *Доктора Живаго* 1957 г.) и Марио де Милеки. Первый в 1946 г. перевел так: «E intorno, / con una faccia, / (che può essere, // a piacere / sia la faccia che chiappa) // la polizia, / faccia di culo»[13]. Второй — так: «E tutto intorno la polizia faccia-di-culo»[14].

В этот раз не до конца адекватный лексический выбор остается — скажем так — на совести Рипеллино, но есть и множество случаев неточности, в которых он не виноват. Итальянский язык того времени (60-е годы XX века) тоже способствовал тому, чтобы рипеллиновский Маяковский зазвучал более высокопарно, чем русский оригинал, и контрасты между стилистическими полюсами сгладились. Дело в том, что в итальянском литературном языке разговорный и просторечный пласты в то время были недостаточно развиты, т. е. фактически они были бытовали скорее в многочисленных итальянских диалектах, чем в стандартном итальянском языке.

В работе Рипеллино есть еще одна интересная особенность. Формально перевод Рипеллино до того пышен (чтобы не сказать — бросок), что витиеватые поэтические приемы, вместо того, чтобы служить оболочкой идеологической сути поэмы, выглядят скорее как упражнения в чистом (переводческом) искусстве и в некотором смысле отвлекают читателя от содержания текста. Иными словами, не слишком благосклонное отношение переводчика к «Ленину» Маяковского, вероятно, привело к появлению у него кое-какой тайной задумки. Поднимая своего рода «дымовую завесу» приемов, Рипеллино пытается обратить внимание читателя на Маяковского скорее как на «революционного поэта», чем как на «поэта Революции». Благодаря «переводческому футуризму» Рипеллино пропагадистская сторона поэмы несколько отходит на задний план.

---

[12] Giacomo Devoto, Gian Carlo Oli. *Vocabolario illustrato della lingua italiana*. Milano, Le Monnier, 1967.

[13] Vladimir Majakovskij, *Vladimir Il´ic* [*Il´ič*] *Lenin: poema*. A cura di Pietro Zvete[remich], Torino, Einaudi, 1946. P. 35.

[14] Vladimirovic [sic] Maiakovski. *Il poema di Lenin*. A cura di Mario De Micheli. Milano, Universale Economica, 1951. P. 29.

Собственно говоря, это не так уж и удивительно, если учитывать, что за год до перевода «Ленина», Рипеллино написал небольшое эссе под названием «Перечитать Маяковского!», в котором стоит выделить следующие слова:

Пора придти к безоговорочному выводу, что наиболее ценная часть поэзии Владимира Маяковского относится к периоду, предшествовавшему революции, и что даже после этого его лучшие произведения — это стихи, написанные в манере кубофутуризма […]. Наоборот, все бледнее становятся его тексты, его предписания, его рифмованные статьи, связанные с ритуалом политической пропаганды[15].

Перевод «Ленина» замечателен еще одной, последней особенностью. Рипеллино так усердо работал над формой поэмы, потому что, очевидно, это приносило ему удовольствие, делало его работу более занимательной. Возможно, это повлияло и на его поэзию. Рипеллино писал рифмованные стихи еще до знакомства с «Лениным» Маяковского. Однако после перевода «Ленина» в его стихотворениях начинают появляться рифмы более изобретательные (не говоря уже о том, что увеличивается количество столь дорогих Маяковскому составных сложных слов)[16]. Более того, некоторые из причудливых слов, использованных в итальянском «Ленине», переходят в стихи самого Рипеллино.

Короче говоря, своим «Лениным» Маяковский повлиял на поэзию собственного переводчика. Но тема эта заслуживает особого разговора.

Ниеро, Алессандро (Niero, Alessandro) — филолог-славист, преподаватель, переводчик. Родился в 1968 году в Сан-Бонифачо, Верона (Италия). Профессор Болонского университета. Переводит с русского. Автор книги о И. Бродском как о поэте-переводчике (2008). Переводил на итальянский язык стихи Е. Рейна (2008), И. Ермаковой (2008), С. Стратановского (2009, 2014), Д. А. Пригова (2011, 2014), А. Фета (2012), Г. Иванова (2013), И. Холина (2013), Б. Слуцкого (2013) и др. Лауреат многих переводческих премий, в том числе Государственной премии за перевод, присуждаемой итальянским Министерством культуры и культурного наследия (2006), премии «Леричи Пеа — Москва» (2008), премии «Читай Россию» (2012). Живет в Венеции.

---

[15] Angelo Maria Ripellino, *Rileggere Majakovskij!* В кн.: Его же. *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*. Torino, Einaudi, 1968. P. 269.

[16] Иногда сам Рипеллино превращает простые синтаксические сочетания в составные сложные слова: «сосульки слез» (20) > «ghiacciuoli-lacrime» (21); «тюремная тура» (24) > «carcere-torre» (25); «жернова дум» (52) > «pensieri-palmenti» и т. д. (53); «гнет капитала» (104) > «capitale-giogo» (105); «ума рычаг» (132) > «intelletto-leva» (133); «топота потоп» (160) > «calpestío-tempesta» (161) и т. д.

Неда Николич Бобич (Сербия)

Литературный перевод как средство культурной дипломатии. Библиотека «100 славянских романов»

Когда я думаю о главной теме Конгресса, то вспоминаю самые разные случаи.

Прежде всего, мне вспоминаются вот такие встречи, как этот Конгресс. Переводчики приезжают со всего света как культурные дипломаты собственных стран, и возвращаются в свои страны уже как культурные дипломаты страны, в которой они побывали.

Далее — я думаю о Центрах перевода, собирающих переводчиков из разных стран, которые работают с литературой той или иной страны (или переводят книги одного конкретного писателя этой страны на разные языки). Они становятся культурными дипломатами этой страны, но представляют и собственную культуру.

Это также касается обмена писателями и переводчиками. Переводчики, которые участвуют в совместных поездках с авторами и вместе с ними продвигают ту или иную книгу, безусловно, выступают как дипломаты.

Переведенные произведения привлекают внимание иностранных читателей к культуре чужой страны. Например, перевод романа Иво Андрича «Мост на Дрине» делает город Вышеград интересным для иностранцев куда эффективнее, чем какая-нибудь туристическая реклама. И так далее, и так далее…

Кстати, я выбрала в качестве примера дипломатии в области культуры литературные переводы Библиотеки «Сто славянских романов», этого исключительно важного проекта Форума славянских культур, деятельность которого являет собой своеобразный пример культурной дипломатии не только в славянских странах, но и гораздо шире — в странах Европы. И мое сотрудничество с издательством «Архипелаг» в области перевода русских романов на сербский язык длится уже многие годы.

Библиотека «Сто славянских романов» начала интенсивный культурный обмен между славянскими народами и представляет славянскую литературу на международном уровне. Десять государств, участвующих в проекте при поддержке специализированных учреждений, выбрали по десять романов, опубликованных после падения Берлинской стены. Единственным критерием при отборе книг стало их художественное качество.

Главный принцип проекта — принцип равенства: сколько избранных романов из страны А опубликует издатель в стране Б, столько же романов из страны Б будет переведено и издано в стране А.

С начала 2014 года проект «Сто славянских романов» включает в себя и серию SLAWA (Slavic Authors in the World), для которой издания Библиотеки переводятся на английский, испанский, португальский, французский и немецкий языки.

Цель проекта «Сто славянских романов» в первую очередь состоит в том, чтобы познакомить славянские страны с литературой и культурой славянского мира, стимулировать переводы со славянских языков. То есть деятельность этого проекта — подлинная культурная дипломатия, более того — это пропаганда славянской литературы в мире, благодаря которой она завоевывает все большую популярность, подобно тому, как некогда это произошло с латиноамериканской литературой.

Главным «опекуном» проекта «Сто славянских романов» является Форум славянских культур. Основатели Форума и кураторы проекта — Министерства культуры и Министерства иностранных дел (дипломатия!) разных славянских стран.

Проект «Сто славянских романов» осуществляется в несколько этапов. Это фазы проекта.

Первая фаза предусматривает разработку культурного, концептуального, редакционного, дизайнерского и производственного стандарта серии «Сто славянских романов», единого для всех изданий серии на славянских языках. Благодаря этому стандарту все национальные издания серии «Сто славянских романов» (а книги уже начали выходить в Сербии, Словении, Македонии, Словакии и России; подготовлены к публикации первые издания в Болгарии, Белоруссии и Украине) — будут одинаковыми и по внешнему оформлению, и по качеству издания.

Во второй фазе участники проекта в каждой славянской стране должны с согласия Форума славянских культур и в соответствии с критериями проекта определить национального издателя серии в своей стране и отборочную комиссию, которая выберет десять романов, написанных на языке этой страны после падения Берлинской стены.

Третья фаза предполагает осуществление проекта «Сто славянских романов» в каждой из славянских стран: переводы романов с других славянских языков, подготовку книг к изданию, печать, рекламу и реализацию книг. Предусмотрено, что книги серии «Сто славянских романов» будут выходить ежегодно.

Четвертая, заключительная фаза, которая последует после того, как все книги серии «Сто славянских романов» будут изданы на славянских языках, будет состоять в том, что Форум славянских культур объединится с тем или иным солидным англоязычным издательством, опубликует Библиотеку «Сто славянских романов» на английском и представит серию, в первую очередь, на Франкфуртской книжной ярмарке.

В конце декабря 2016 года в Москве открылся Культурный центр Форума славянских культур, который будет пропагандировать серию «Сто славянских романов», а в феврале 2018 года такой же центр открылся в Белграде в Национальной библиотеке Сербии.

В Сербии библиотеку курирует Министерство культуры Сербии, национальный представитель — Сербский ПЕН-центр, а национальный издатель — белградское издательство «Архипелаг».

С 2008-го по 2018 год издательство «Архипелаг» опубликовало множество книг и потому может считаться самым активным издателем Библиотеки «Сто славянских романов».

Помимо того, что издательство «Архипелаг» должно соответствовать всем указанным стандартам и своевременно публиковать книги, отобранные национальной комиссией, оно обязано учитывать и предложения переводчиков.

Роль переводчиков исключительно важна в работе издательства «Архипелаг». Издатель не только приглашает к сотрудничеству высококлассных переводчиков, лауреатов престижных премий, но и формирует новое поколение переводчиков со славянских языков. Опыт издательства показывает, что существует нехватка переводчиков с почти всех славянских языков, особенно среди представителей нового поколения.

Издательство «Архипелаг» в лице главного редактора Гойко Божовича предложило мне перевести первый из предложенных к публикации русских романов — «Казус Кукоцкого» Людмилы Улицкой. Мне это очень польстило, потому что, по моему мнению, это не только лучший роман Улицкой, но и один из лучших романов современной русской

литературы: он написан в духе великой и глубокой русской литературной традиции, которая является основой и мерой современной литературы.

Сотрудничество с издательством было организовано на исключительно высоком уровне. Проект реализуется в соответствии с точно определенными и очень строгими стандартами. Дело не только в едином дизайне: высочайшие требования предъявляются и к переводу, и к редактуре и корректуре, и к качеству полиграфии. Так же строго были определены требования к срокам сдачи рукописи и выплаты гонорара…

Соблюдение всех требований способствовало тому, что я, переводчик, получила престижную ежегодную премию Союза переводчиков Сербии за лучший перевод русской литературы.

Благодаря этому успеху сотрудничество с издательством «Архипелаг» продолжилось и вне серии «Сто славянских романов». Издатель привлек меня к переводу еще двух книг Людмилы Улицкой — «Зеленого шатра», романа о судьбе русских диссидентов, и ее последнего романа «Лестница Якова» для серии «Золотое руно». Мне как переводчику образы Павла Кукоцкого («Казус Кукоцкого») и Якова Осецкого («Лестница Якова») представляются одними из сильнейших образов современной русской литературы, и я думаю, что они продолжат жить в русской литературе подобно героям Пушкина, Достоевского, Толстого, Пастернака…

На первом Конгрессе переводчиков 2010 года в Москве состоялся Круглый стол, посвященный творчеству Людмилы Улицкой и собравший одиннадцать переводчиков — на французский, на немецкий, на итальянский, на польский, на норвежский, на японский, на сербский… И в ходе дискуссии о проблемах, с которыми сталкиваются переводчики, я ощутила глубокое профессиональное удовлетворение, потому что поняла: мы, переводчики на сербский язык, лучше всех можем передать гибкость русского языка, богатого префиксами и суффиксами; изящество и богатство авторской лексики лучше всего переводится на наш, родственный славянский язык.

Все три книги Улицкой в переводе на сербский пользовались большим успехом у наших читателей, тиражи разошлись быстро, и сотрудничество с издательством «Архипелаг», к обоюдному удовлетворению, продолжилось.

Исходя из опыта работы с этим издательством, могу сказать, что это был прочный союз, а не противостояние, и только благодаря этому сотрудничеству удалось достичь таких великолепных результатов.

Николич Бобич, Неда (Nicolić-Bobić, Neda) — литературный переводчик, славист. Генеральный секретарь Союза литературных переводчиков и Сербского ПЕН-центра. Переводит с русского и английского прозу, эссеистику, драматургию. Переводила и переводит: Пушкина, Бунина, Тынянова, Абрамова, Л. Андреева, Войновича, Шенталинского, Бродского, Волкова, Л. Лосева, Улицкую, Набокова, М. Эпштейна, В. Ерофеева, А. Грина, Довлатова, Солженицына, Берберову и др. Лауреат престижной премии Союза литературных переводчиков за перевод произведений И. Бродского и Л. Улицкой.

Натия Ормоцадзе (Грузия)

Переводчик, редактор и издатель: противоречивая триада

Иногда бывает и так: переводчику в голову приходит навязчивая идея поработать над какой-нибудь книгой, и он делится своим планом с издателем. Последний принимает его предложение, предлагает переводчику достойный гонорар, оформляется соглашение, переводчик работает над текстом, редактор при редактировании сотрудничает с переводчиком, издается книга и все кончается хэппи-эндом.

Думаю, что описала самый удачный вариант того, как могут складываться отношения трех сторон. Наверное, в этом нет ничего нереального, просто такая гармония — большая редкость. Обычно в отношениях между переводчиком, редактором и издателем (во всяком случае, в Грузии) возникает множество проблем: либо труд переводчика не оплачивается по достоинству; либо нарушается соглашение; либо между строк договора скрывается какое-нибудь хитрое положение, которое дает издателю больше свободы, а свободу переводчика стесняет; либо договор вообще не заключается (переводчик на слово верит издателю, который ранее заслужил его доверие, но на этот раз ошибается) и издательство ведет себя, мягко говоря, не совсем добросовестно; либо нарушаются авторские права; либо редактор превышает свои полномочия и берет на себя дерзость грубо вмешиваться в работу переводчика, и т. д. Для грузинского издательского пространства все эти ситуации вполне типичны. У нас также нередко встречается халатное отношение редактора к тексту. Я сегодня буду говорить о таких недоразумениях, последствия которых со временем становятся только заметнее.

Никто не спорит с тем, что издательский бизнес в такой маленькой стране, как Грузия, — дело не совсем прибыльное; также малопривлекателен скромно оплачиваемый труд переводчика или редактора. И все же сегодня Грузия не жалуется на недостаток людей, мечтающих о самореализации именно в этой сфере, и с каждым днем в грузинском издательском процессе становится все больше участников. Это действительно надо ценить.

Теперь немного об издателе. Естественно, издатель посвятил себя служению очень полезному делу, ведь, какие бы цели он ни преследовал, издание книги — в любом случае дело благородное, а тот, кто приложил к этому руку, выполняет важнейшую роль в деле повышения культурно-интеллектуального уровня общества. И отчасти, именно его вкус и личные устремления влияют на формирование литературного вкуса общества.

Как и любое другое дело, издательский бизнес сопряжен с трудностями. Я буду говорить об одной из таких проблем, имеющей место в отношениях между редактором и переводчиком. Я думаю, что она характерна не только для грузинского книжного мира: речь идет о тех случаях, когда редактор грубо вмешивается в работу переводчика с целью чрезмерного упрощения текста.

Грузинская литературная периодика и онлайн-пространство хорошо помнят несколько недавних громких статей, посвященных именно этой проблеме. Лично я помню две такие статьи. В одной из них шла речь об изуродованном знаменитом произведении Гюстава Флобера «Саламбо», а в другой — о сборнике рассказов Олдоса Хаксли. В обоих случаях имело место не только осознанное стремление редактора беспредельно упростить произведение, но и халатное отношение к тексту и непрофессионализм. Редактор

не только раздробил на части текст, но некоторые фрагменты заменил противоположными по смыслу, не удосужился проверить термины и топонимы в словаре, некоторые отрывки посчитал нелогичными и вообще удалил из текста, зато кое-где вписал слова, которые посчитал необходимыми; также пропали невесть куда ключевые слова, из-за чего многие предложения потеряли смысл, — и такой искажённый текст в конце концов был предложен читателю. Это побудило двух переводчиков заговорить об этой общей проблеме в голос и прямо обвинить как заказчика, так и исполнителя. Переводчики жаловались на то, что редактор не счёл нужным согласовать с ними изменения, которые он вознамерился внести в текст. В обоих случаях изуродованные тексты не выдерживали никакой критики и подлежали новому редактированию с начала и до конца. Вот почему два переводчика вышли из кулуаров и заговорили публично, что, между прочем, возымело эффект: издательство изъяло из продажи всю партию. Из двухтысячного тиража было продано всего 100 экземпляров.

Сегодня в Грузии множество переводчиков, которые в изданиях своих переводов обнаруживали по меньшей мере несколько примеров редакторской стратегии упрощения. Подобные фрагменты, пусть и не в таких количествах, как было описано выше, можно найти чуть ли не в каждом переводе. Мои друзья-переводчики не скрывают этого в приватных разговорах, хотя по понятным причинам избегают предавать это широкой огласке.

В моем докладе речь идет именно о грубом вмешательстве со стороны редактора в работу переводчика, когда он старается до предела упростить язык автора/переводчика и сделать его понятным для читателя любого уровня. На рынке литературного языка, так же как и в любой другой сфере, спрос формирует предложение. Есть рестораны, где клиентам дорогое вино и еду подают на изысканной посуде, и есть дешевые забегаловки, и точно так же бывает литература высокого качества и бывает литературный фаст-фуд, который и подается некрасиво, и на вкус неинтересен и глотается проще. Разумеется, литературные фаст-фуды существовали всегда и будут существовать в будущем. Это не проблема. Проблема заключается в том, что налицо тенденция, когда литература, имеющая высокую литературную ценность, до читателя доходит без вкусной языковой подливки.

Надо отметить, что в некоторых случаях, возможно, мы имеем дело с недостаточной квалификацией редактора, а не с целенаправленным упрощением текста, хотя результат в любом случае плачевный. Тут издатель принимает в расчёт еще одно соображение — рынок всегда учитывает потребности пользователя. Молодому читателю мало что приносит столько же радости, сколько приносит ее упрощение всего и вся. Ничто так его не раздражает, как текст, наполненный высокопарной лексикой и архаическими выражениями. Несколько лет назад грузинское общество с нетерпением ждало одного бестселлера. В конце концов, когда книга вышла в свет, за этим сразу последовала критика со стороны молодой части аудитории. Причиной послужило то, что переводчик принял весьма логичное решение — для описания архаических реалий оживить архаическую лексику.

Как уже говорилось, с одной стороны, на формирование вкуса читателя влияет вкус издателя; а с другой стороны, издатель должен идти на некоторые уступки и учитывать требования читателя — каким продуктом он интересуется, что ему нравится, что его раздражает. По-другому и невозможно: ведь издатель не сможет сохранить бизнес, если не будет думать о финансовой стороне дела. Поэтому он должен учитывать и вкус читателя.

И все-таки издательство должно найти золотую середину, ориентироваться не только на того читателя, которому нравится литература, написанная простым, обиходным

языком. Литературный фаст-фуд будет существовать всегда. Он тоже имеет право на существование. Как уже говорилось, проблема состоит в том, что издатель высокохудожественный шедевр предлагает читать на примитивном языке, рассказывает читателю содержание оригинала, как сказку, и не пытается сохранить его вкус и запах.

Мне приходилось сотрудничать с издательствами и в качестве переводчика, и в качестве редактора. И я могу смело заявить, что политика тех издательств, с которыми я сотрудничала, не подразумевала, что переводить нужно понятным для любого читателя языком. С подобными требованиями ко мне еще никто не обращался. Хотя в Грузии большинство переводчиков сталкивались с такой проблемой. Работая над этой темой, я беседовала со многими моими коллегами и обнаружила, что почти каждый из них знаком с ситуацией, когда редактор каким-то образом вмешивается в перевод, — упрощает синтаксис, дробя сложное предложение на несколько простых, заменяет «высокопарную» и архаическую лексику простой и обиходной, подменяет идиомы и т. д. Лексические единицы или словосочетания, найденные переводчиком в результате долгого размышления, часто являются выражением авторского стиля оригинала. Эти грузинские слова и фразы, о которых переводчик долго размышлял, часто являются устаревшими или редко употребляемыми в речи. Рядовой грузин такими словами не пользуется. Редактор их заменяет именно обиходной речью. Часто он не одобряет также и попыток словотворчества, и, конечно, речи не может быть о создании нового стиля, приближенного к авторскому.

Грузинский язык обладает огромным потенциалом передавать мысль красочным, насыщенным слогом, не теряя при этом смысловой глубины. В архаическом языке есть названия для чего угодно: для масел, для оружия, для предметов одежды, для драгоценностей, для блюд и т. д. и т. п. Естественно, хороший переводчик всегда старается пользоваться такой лексикой. Тем более, что архаизм в литературе обладает художественной функцией. И в большинстве случаев не только архаизмы и устаревшие слова, но и современные слова «высокой» лексики становятся жертвой редактора. Богатая лексика не только поддерживает динамику рассказа, но и способствует сохранению авторского стиля. Когда переводчик вовсе не старается облегчить себе жизнь и не использует выражения, превратившиеся уже в штампы, а ищет соответствующие грузинские редко употребляемые слова, еще и в примечаниях предлагает читателю толкование этих слов, — представьте себе, как обидно ему, когда редактор бесцеремонно заменяет его находки простыми, шаблонными словами.

В конечном счете не имеет никакого значения, с чем мы имеем дело — с осознанным решением редактора упростить текст, или с его недостаточной квалифицированностью — и то, и другое является злодеянием. Страдают во всех случаях и читатель, и автор оригинального текста, и переводчик. Большинство переводчиков, которые по этому поводу обращались с жалобой к руководству издательства, слышали в ответ, что издательство предпочитает выпускать книги, написанные простым и понятным для любого читателя языком. Такова, мол, издательская политика.

Естественно, редактор не посмеет проявить такую фривольность, если его не поддерживает издатель. Такой издатель забывает, что к высококлассной художественной литературе следует относиться с особой внимательностью. То, что у дешевой литературы уйма читателей, ни для кого не новость. Всем известно, что самые дешевые сериалы и мыльные оперы могут только похвастаться количеством зрителей. Издатель думает только об этом и забывает, что изысканная и качественная литература должна повли-

ять на вкус читателей. В том, что у читателя дешевый и посредственный вкус, виноват и безответственный издатель.

Теперь немного о языке. Богатый и насыщенный язык свидетельствует о глубине мышления, поскольку именно втакое мышление способствовало появлению новых лексических единиц, насыщенных новым значением и новой глубиной. Богатство языка формировалось веками. Он хранит в себе историю народа. Словообразовательные особенности всегда говорили об уникальных чертах, характерных для того или иного народа: что было важно для людей, на чем они делали акценты, что лежит в основе слова, как оно построено, какие синонимы у него появились с течением времени, в чем особенность каждого из этих синонимов, откуда появились идиомы…

Переводчику, мягко говоря, неприятно, когда к его работе относятся как к ничего не значащему пустяку, — но его возмущение ничто по сравнению с тем ущербом, который наносится читателю. Думаю, всем очевидно, к чему ведет подобная тенденция.

Ормоцадзе, Натия (ორმოკაძე, ნათია) — переводчица русской художественной литературы, занималась стихотворными переводами русских классиков — А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. Тютчева, А. Ахматовой, М. Цветаевой, А. Блока, Б. Пастернака, С. Есенина, К. Симонова, А. Вознесенского, И. Бродского, С. Гандлевского и др. Ее стихотворные переводы в разные годы публиковались в журналах «Чвени мцерлоба», «Саундже», «Цискари», «Литературная палитра», «Ирао» и на литературных порталах.

Эвелине Пассет (Германия)

Необычайные приключения рецепции Юрия Трифонова в Германии. Опыт совместного преодоления цензуры во время западно-восточного разделения

Юрий Трифонов (1925–1981), чей отец (большевик первого призыва) был расстрелян в 1938 году, а мать восемь лет провела в лагерях, был, несомненно, одним из самых значительных авторов советской литературы 1960-х — 1980-х годов. Его книги, всё больше освобождавшиеся от шаблонов соцреализма сталинистского образца, отражают медленный процесс таяния страха и безъязычия, размораживания взгляда, размягчения почвы духовной жизни и мышления после смерти Сталина. В то время как в Советском Союзе едва ли хоть одно из его сочинений могло увидеть свет без вмешательства цензуры, в ГДР, благодаря взаимодействию нескольких заинтересованных лиц, удалось контрабандой протащить сразу несколько нецензурированных текстов в четырехтомник его «Избранных произведений», который был опубликован в 1983 году в издательстве «Фолк унд Вельт». Центральной фигурой в осуществлении этого обходного маневра против цензуры был Ральф Шрёдер (1927–2001), ответственный редактор по многонациональной советской литературе в этом самом издательстве. В моем докладе на примере романа «Время и место», впервые вышедшего в СССР в 1981 году, будет парадигматически показано, как благодаря мужеству, ловкости и согласованности действий определенных людей на Востоке и Западе спорные произведения советской литературы попадали к своим немецкоязычным читателям без вмешательства со стороны государства.

Экхард Тиле, переводчик «Времени и места», в телефонном разговоре со мной в апреле этого года (2018) описал тогдашнюю ситуацию так: в ноябре или декабре 1980-го Трифонов позвонил ему из Москвы, чтобы сообщить, что роман готов. Кто-то привез Тиле рукопись из Москвы, он начал переводить и в какой-то момент ради интереса заглянул в советское издание. «И тут я чуть не упал, — рассказывал он. — Так много там было вырезано». «Я сказал себе: это все равно что грабить труп, в таком свинстве я не участвую». Он сперва поговорил об этом с Ральфом Шрёдером, который будто бы ничего не знал о купюрах и на отказ Тиле переводить по советскому изданию ответил: «Тогда делай, как делаешь».

Правда ли, что Шрёдер не был в курсе дела? Возможно ли предположить такое, если иметь в виду, что Трифонова и Шрёдера связывали тесные дружеские отношения? И что в архиве последнего, ко всему прочему, хранится машинописный экземпляр «Времени и места» со следующим авторским посвящением: «Милому Ральфу Шрёдеру — комментатору и первому читателю этого романа // Юрий Трифонов // май 1980 г.»? И при этом иметь в виду, что Ральф Шрёдер в конце 70-х годов вдохновил тогдашнего редактора западногерманского издательства «Лухтерханд» Ингрид Крюгер (как она мне рассказала в интервью 2014 года) приобрести для своего издательства в советском агентстве по авторским правам права на оригинал другого романа Трифонова, «Отблеск костра», и предложить переводчику из ГДР перевести его — чтобы он, Шрёдер, «уже имел перевод в своем издательстве»?

В середине 80-х годов я подружилась с западноберлинской студенткой, которая изучала славистику и англистику и в 1984 году писала работу для первого государственного

экзамена. Тема: «Художественное изображение истории в романе Юрия Трифонова „Время и место“». Урсула Кёнингз, так зовут мою подругу, положила рядом с русским оригиналом, опубликованным в 1981 году в журнале «Дружба народов», немецкий перевод Экхарда Тиле — появившийся как лицензионное издание в мюнхенском издательстве «К. Бертельсманн» еще до гэдээровского издания — и обнаружила в нем примечательные отличия от оригинала, а именно: в переводе имелись фразы и даже целые абзацы, которые в оригинале отсутствовали. Когда Кёнингз случайно узнала, что восточноберлинский издатель выступит с докладом о Трифонове, мы с ней вместе поехали в другую часть города и договорились со Шрёдером, к которому обратились после доклада, о встрече. Насколько я помню, Шрёдер во время той встречи объяснил нам, что получил рукопись от Трифонова; они, дескать, перевели ее прежде, чем роман вышел в СССР, чтобы таким образом обойти советскую цензуру; об этом знали только он и Тиле; это, мол, имело бы для них самые губительные последствия, если бы дело получило огласку. Воспоминания могут быть обманчивыми — потому ли, что в памяти тех, кто свидетельствует о каком-то времени, имеются лакуны и смещения, или потому, что им известна только часть фактов, а сами они думают, что располагают информацией во всей ее полноте. Что касается моих воспоминаний, то следовало бы, по меньшей мере, задаться вопросом: сказал ли Шрёдер — как я это только что здесь передала, — что роман должен был быть переведен прежде, чем он выйдет в СССР, или этот издатель сказал — такое я тоже как будто помню, — что перевод должен был быть опубликован еще до советской публикации? (Тут нужно знать, что существовало соглашение между СССР и ГДР, согласно которому в этой маленькой немецкой братской стране советская литература могла публиковаться только в тех редакциях, в каких она выходила на родине.)

Может быть, уверенность Тиле в том, что Шрёдер ничего не знал о вмешательстве советской цензуры, соответствует действительности. Но мне, исходя из согласованности действий Крюгер и Шрёдера в связи с публикацией романа «Отблеск костра», представляется более вероятным, что Шрёдер передал Тиле трифоновскую рукопись, не поставив его в известность, что речь идет о нецензурированной версии, а потом сказал: «Тогда делай, как делаешь», потому что предпочитал не раскрывать карты.

Кёнингз была не единственной, кто обратил внимание на существование двух редакций романа. Наряду с еще одной западногерманской студенткой это заметила и американская славистка Зигрид Маклафлин (1940–2015). Маклафлин написала три статьи о «Времени и месте»; одна из них никогда не публиковалась. Машинописи всех трех работ хранятся в архиве Ральфа Шрёдера в берлинской Академии искусств. В никогда не публиковавшейся, а написанной, предположительно, в 1986 или 1987 году статье «Два издания „Времени и места“ Трифонова: издательская политика и нынешняя советская позиция по отношению к недавней истории» Маклафлин пишет, что, читая роман, заметила: некоторые пассажи в нем «не имеют связи друг с другом, неловко сформулированы, сбивают с толку. Что-то здесь явно пропущено». Она — так Маклафлин рассказывает в другой статье — расспросила Ольгу Трифонову, вдову писателя, и узнала, что тексты появившихся к тому времени русских публикаций (в «Дружбе народов» 9/1981 и в «Вечных темах» 1984 года) были подвергнуты цензуре. Она тогда взяла для сравнения перевод Тиле и установила, что (я продолжаю цитировать из статьи «Два издания…») «немецкая версия разрешает все недоумения. Очевидно, я наткнулась на свидетельства работы цензора, который начал урезать текст уже ПОСЛЕ того, как копия нецензурированной, видимо, рукописи была

отослана в Восточный Берлин для перевода». Далее в статье — на основе сравнения версии романа, опубликованной в «Дружбе народов», с переводом Тиле в 4-м томе «Собрания сочинений» Трифонова, выпущенного издательством «Фолк унд Вельт», — предпринимается детальный анализ цензурной правки. Маклафлин обрисовывает в общих чертах характер мест, оказавшихся «неприемлемыми»:

«(1) личность Сталина и его приспешников и феномены сталинизма и нео-сталинизма; (2) даты, которые связаны с такими политическими событиями прошлого, как профсоюзные дискуссии 1920-х годов и „чистки"; (3) полицейские методы расследования; (4) разнообразие и масштабы человеческих страданий в сталинскую эпоху и сразу после нее; (5) цензура и самоцензура, судьбы литературы и писателей; (6) негативные явления повседневной жизни, например, жестокость, или то, что могло вступить в противоречие с оптимистической официальной картиной советской жизни, например — личная депрессия; (7) секс.»

Маклафлин приходит к таким выводам:

«Купюры […] выявляют то, что подтверждается нелитературными источниками: отказ от прямой конфронтации со всеми негативными аспектами прошлого и со всеми нынешними проблемами, а также табу на философский или исторический пессимизм как таковой. Кроме того, купюры и в художественном плане наносят ущерб произведению, поскольку вызывают разрывы в интонации и нарушают ясность изложения, порождают диссонансы, несоответствия, непоследовательности, алогизмы. Тем не менее, по сравнению с огромным объемом мучительной правды, которую Трифонов сумел зафиксировать в своем романе, эти купюры представляют собой лишь небольшую потерю, если иметь в виду то, что такой роман вообще стал доступен для советской читающей публики — это было огромным достижением.»

Эта статья была уже набрана — как Зигрид Маклафлин в 2008 году написала сыну Ральфа Шрёдера, Михаэлю Леетцу, — когда ее машинописная копия попала к самому Ральфу Шрёдеру. И тут в развитии событий опять сыграла немаловажную роль западногерманский редактор Ингрид Крюгер: она, по просьбе Маклафлин, 4 июля 1987 года переслала типоскрипт восточногерманскому издателю. Тот немедленно попросил Маклафлин забрать статью — что она и сделала, чтобы не подвергать опасности причастных к этой истории.

Насколько рискованными были «гусарские эскапады» Шрёдера и Тиле при публикации не только этого, но и почти всех трифоновских романов в нецензурированных версиях? Насколько сильно это могло повредить им в 1983 году, за два года до XXVII Съезда КПСС? Кому еще они могли бы доставить неприятности, помимо себя самих? Во всяком случае, если говорить об «Избранных произведениях» Трифонова, то к числу посвященных относился также переводчик и редактор издательства Томас Решке. Могло бы всё это вообще приостановить трифоновский проект? Ответить на такие вопросы можно, несомненно, лишь с учетом тогдашней (культурно-)политической ситуации в ГДР, а также — транснациональной политической ситуации. Когда готовилось издание «Избранных произведений», то, с одной стороны, из СССР уже поступали сигналы, предвещавшие Перестройку; но, с другой стороны, были и сигналы со смыслом прямо противоположным. «Взрывоопасными» произведения Юрия Трифонова оставались даже во времена Перестройки. Насколько — можно понять из свидетельства Ольги Трифоновой, которая даже в 1987 году не смогла добиться, чтобы тексты ее мужа были опубликованы в не обезображенном цензурой виде. С 1985 года в издательстве «Художественная литература» стали выходить,

один за другим, тома четырехтомного «Собрания сочинений». В 1987 году это начинание застопорилось: возникла угроза, что четвертый том, который, помимо рассказов, должен был содержать поздний роман «Время и место», а также «Отблеск костра» — первую трифоновскую реконструкцию исторической правды Октябрьской революции и Гражданской войны, сделанную на основе документов его отца, — останется ненапечатанным, если Трифонова не согласится на сокращения в этом последнем тексте:

«Сначала убрали эпилог, потом сделали купюры, касающиеся Сталина и расказачивания на Дону. Я боролась до последнего и… сдалась. Моя вина. Ее можно, наверное, оправдать лишь тем, что сохранила „Время и место“, и еще тем, что позднее в другом издании эпилог и купюры были возвращены.»

Так Ольга Трифонова охарактеризовала тогдашнее положение вещей в «Дружбе народов» в ноябре 1998 года

Что же касается внутренней ситуации в ГДР, то Ральф Шрёдер писал по этому поводу 6 июня 1999 года другому великому издателю (и переводчику) русской и советской литературы в ГДР, Фрицу Мирау (1934–2018):

Государственное культурно-политическое планирование было нацелено на обретение новых групп читателей и на финансовый выигрыш для государственного бюджета (включая чеки в иностранной валюте от продаж лицензий и экспорта совместных печатных изданий). В сфере русской и советской литературы того и другого можно было достичь, в конечном счете, только путем открытия новых критически настроенных писателей, а также значительных авторов и произведений прошлого, которые, в связи с тем, что они не соответствовали официальному канону, в Советском Союзе, особенно начиная с 30-х годов, были «забыты».

Если к тому же вспомнить «полуконспиративный» (Ингрид Крюгер) образ действий Шрёдера и Крюгер (к которому, впрочем, был причастен и Тиле) в связи с публикацией «Отблеска костра», то напрашивается гипотеза, что лицензионные сделки могли быть в какой-то мере защитой. Иными словами: финансовые потребности поздней ГДР, возможно, играли на руку Ральфу Шрёдеру и его соратникам. Однако решающее значение здесь имеет то, что Шрёдер располагал личными контактами как с московскими писателями и их вдовами, так и с западногерманскими редакторами, и умел хитро и ловко такие контакты использовать.

Впрочем, справедливости ради не следует замалчивать и еще кое-что: после смерти Шрёдера обнаружилось, что он некоторое время был неофициальным сотрудником штази. На этой стороне его жизни — которая началась в 1957 году, когда он был приговорен к десяти годам каторжной тюрьмы за то, что после XX Съезда КПСС рассказывал своим студентам о подвергавшихся гонениям советских русских писателях и политиках и пропагандировал «другой» социализм, — мы здесь, в силу недостатка времени, не можем останавливаться; да и вообще взаимодействие таких инстанций, как секретная служба, цензура и издательства — уже другая тема. Остается констатировать следующее: без преодолевающих границы согласованных действий Ральфа Шрёдера, Юрия и Ольги Трифоновых, Экхарда Тиле, Ингрид Крюгер, а также и тех, кто, как Зигрид Маклафлин, молчали о том, что́ они обнаружили при сравнении оригинала и перевода, и еще, может быть, одной или нескольких персон, остающихся для нас незримыми, не удалась бы отчаянно-дерзкая попытка воспротивиться предписаниям советской цензуры и опубликовать «Время и место» (а также другие тексты Трифонова) в том виде, в каком их хотел видеть сам автор.

Перевод Татьяны Баскаковой

Пассет, Эвелине Брунхильде (Passet, Eveline Brunhilde) — переводчик. Родилась в 1958 в Гросс-Герау (Германия). Живет в Берлине. Переводит с русского и французского. Пишет радиокомпозиции, в том числе о русской и французской литературах. Вместе с Раймундом Печнером разработала концепцию литературной части выставки «Илья Эренбург и немцы» (Германо-Российский музей Берлин-Карлсхорст, 1997) и до сих пор публикует тексты об Эренбурге. Соавтор фильма «Встречное движение» (коллаж из десяти интервью с переводчиками русской и немецкой литератур). Составитель, совместно с Габриэле Лойпольд, книги «Im Bergwerk der Sprache. Eine Geschichte des Deutschen in Episoden» («В штольнях языка. История немецкого языка в эпизодах», 2012), сложившейся в результате переводческих мастерских, организованных ими в Литераришес Коллоквиум Берлин. Перевела книги Доде, Констан, Мюссе, Пеннак, Куприна, Писемского, Розанова, Рытхэу, Голованова и др. В 2015 году вышел ее перевод «Мирской чаши» Пришвина, сейчас переводит фрагменты из 4 тома «Дневников» Пришвина.

Вероник Патт (Франция)

Презентация Ассоциации литературных переводчиков Франции

Цель моего доклада — презентация Ассоциации литературных переводчиков Франции (**ATLF**), членом которой я стала в конце 80-х годов, когда начала работать как переводчица; и вот уже 3 года, как я член административного совета Ассоциации.

Целью ATLF является защита интересов литературных переводчиков, а также привлечение внимания к их деятельности всех участников цепочки книгоиздания и общественности на региональном, национальном и международном уровнях. Поскольку ATLF является широко признанной организацией в мире книги, своего рода эталоном, к ней часто обращаются как переводчики, издатели, так и различные культурные и образовательные инстанции, пресса.

Прежде всего, постараюсь перечислить основные этапы развития ATLF с 1973 до 2018 года, не входя в подробности, потому что организация существует почти уже 50 лет и за это время успела уже многого добиться. Во второй части своего доклада я буду говорить о деятельности ATLF.

ATLF возникла в 1973 году. До этого существовала только одна переводческая ассоциация или скорее, профсоюз **SFT**, который объединял и технических, и устных, и литературных переводчиков. Но литературные переводчики захотели создать свой союз, который занимался бы только книжными переводами. С тех пор ATLF постоянно развивается.

В 1983 г. под эгидой ATLF возникла Ассоциация по продвижению литературного перевода (**ATLAS**), которую некоторые из вас знают. ATLAS базируется в городе Арль, и переводчики всего мира имеют возможностъ жить в располагающейся там резиденции Ван Гога; они получают стипендию, комнату… ATLAS организует многие другие мероприятия, но это тема для другого доклада.

В 1984 г. вместе с другими организациями (Постоянным советом писателей (CPE), Французским обществом переводчиков (SFT) и Национальным издательским профсоюзом (SNE) Ассоциация литературных переводчиков Франции подписала первый Кодекс практических правил перевода_напечатанного произведения (Code des usages pour la traduction d'une œuvre éditée); этот Кодекс обновлялся трижды, в 1993 и в 2012 гг., в сотрудничестве с теми же ассоциациями и некоторыми другими (SFT, SGDL, общество литературных деятелей). Этот кодекс можно найти на сайте ATLF.

В 1986 г. по инициативе ATLF был создан Европейский совет ассоциаций литературных переводчиков (**CEATL**), который защищает права переводчиков в Европе, объединяет все европейские переводческие ассоциации и др.

В 1991 г. вышел первый номер журнала **Translittérature** (литературный журнал, издаваемый дважды в год). Я привезла 3 номера этого журнала, в которых напечатаны, помимо всего прочего, статьи, интервью и т. д. знаменитых перводчиков с русского на французский, таких как Люба Юргенсон, Андрем Маркович, Элен Генри и др.

В 1998 г. благодаря дискуссии ATLF и Национального центра книги **(CNL)** было принято решение о выделении кредитов на перевод текстов, обладающих потенциалом стать культурным достоянием. Как издатели, так и переводчики имеют возможность представить заявку на субсидию.

В 2000 г. ATLF делает первый шаг к информационным технологиям и создаёт интернет-форум Дискуссионный клуб **ATLF-Форум** (**atlf-forum-request@atlf.org**), доступный только членам Ассоциации, — это дружелюбное пространство взаимоподдержки и общения. На форуме можно обсудить любую тему, связанную с переводом, познакомиться, помочь друг другу, подружиться, можно задавать друг другу вопросы, обмениваться мнениями, новостями…

В 2001 г. был создан интернет-сайт ATLF (**http://www.atlf.org**), содержащий информацию и советы как для переводчиков, так и для издателей и прочих участников книжной цепочки. Не буду описывать контент сайта, поскольку он очень богатый и богатеет с каждым годом. Могу только вам посоветовать посетить его.

В 2013 г. под эгидой Национального центра книги (CNL) выходит Руководство по переводу (Guide de la Traduction), созданное при партнёрстве ATLF и Национального издательского профсоюза. Это настоящий путеводитель, полезный как для переводчиков, так и для издателей, призванный помочь переводчику сделать первые шаги в этой профессии. Справочник высылается каждому новому члену организации. Я тоже привезла с собой один экземпляр этого руководства.

В 2018 г. Ассоциация насчитывает 1119 членов, 12 почётных членов и 122 стажёра.

В чем заключается деятельность ATLF?

ATLF участвует в дебатах о переводной литературе и деятельности переводчика в рамках семинаров, фестивалей и выставок, а также в последние годы организует переводческие турниры в рамках подобных мероприятий. Как построен такой турнир? Два переводчика за какое-то время до мероприятия получают неизданный текст в оригинале и переводят его дома. Потом, во время фестиваля, на большом экране над сценой показывают 3 текста: оригинал в середине, а справа и слева — два перевода. На сцене переводчики и ведущий. Каждый переводчик защищает свою версию, ведущий задает вопросы, публика тоже…

Некоторые участники Ассоциации преподают студентам, изучающим перевод в магистратуре, или ведут курсы повышения квалификации в Школе литературного перевода (**ETL**);

Каждый год ATLF публикует анализ переводческих гонораров на основе личного опыта участников, в расчёте на одну машинописную страницу текста из 1500 знаков, или 25 строчек по 60 знаков.

На сайте Ассоциации есть Список членов ATLF, который раз в два года публикуется в виде брошюры и рассылается как членам организации, так и издателям (**Répertoire des Traducteurs Membres de l'ATLF**). В брошюре есть имя переводчика и краткая его библиография. Благодаря этому Сп**и**ску с переводчиками всегда легко связаться заинтересованным лицам. Я тоже привезла один экземпляр этой книжки.

Офис ATLF находится в особняке Масса, в Париже. В организации работают добровольцы, которые отвечают на вопросы переводчиков и издателей, составляют и рассылают документы для профессионального пользования, информируют членов Ассоциации (а также всех заинтересованных лиц) об их правах и дают советы в спорных случаях.

Ассоциация литературных переводчиков Франции постоянно следит за тем, чтобы имя переводчика упоминалось в прессе, на сайтах издательств и книжных магазинов, на обложках книг и т. д., а также работает над тем, чтобы переводу уделялось должное внимание в цепочке книгоиздания.

Каждый год в октябре Ассоциация организует «учебный день» для молодых переводчиков.

В заключение немного практической информации:

Для вступления в Ассоциацию литературных переводчиков Франции необходимо перевести одно литературное произведение, соответствующее положениям Закона об интеллектуальной собственности, и получить за него авторский гонорар;

Для студентов переводческих факультетов и переводчиков, ещё не опубликовавших ни одного произведения, у ATLF существует статус «члена-стажёра». Речь идёт не об учебной «стажировке», а о том, что на протяжении трех лет вы приближены к Ассоциации и обладаете практически всеми привилегиями полноправного участника: имеете доступ к форуму, документам, собраниям, информации. Тем не менее, стажёры не могут голосовать на генеральной ассамблее, и их имен нет в Списке контактов членов Ассоциации. Они могут стать полноправными членами Ассоциации сразу же после публикации своего первого перевода.

Патт, Вероник Мадлен Жозефин (Patte, Véronique Madeleine Joséphine) — переводчик. Родилась в 1951 в Хаутхалене (Бельгия). Училась во Франции (в Тулузе и в Париже), жила в СССР и в Польше, преподавала русский язык в лицее и перевод с русского на французский в Институте восточных языков. Переводит русскую и польскую литературу, прежде всего современную. Живёт в Париже.

Кристина Роткирх (Финляндия)

Перевод на один язык в двух разных странах

Я буду говорить о моей книге «Strykjärn och diamanter. Judiska berättelser i samtida rysk prosa», которая вышла в этом году по-шведски в Финляндии и в Швеции.

По-русски книга называлась бы «Утюги и алмазы. Еврейские рассказы в современной русской прозе».

Это антология текстов на еврейскую тему, которые были опубликованы после перестройки, но написаны зачастую были гораздо раньше. Писателей ровно двадцать, я их быстро перечислю:

Андрей Битов
Гриша Брускин
Дмитрий Быков
Юлия Винер
Лев Воробьев
Борис Геллер
Линор Горалик
Сергей Довлатов
Зиновий Зиник
Александр Кабаков
Давид Маркиш
Александр Мелихов
Дина Рубина
Лев Рубинштейн
Мария Рыбакова
Нина Садур
Александр Снегирев
Леонид Цыпкин
Людмила Улицкая
Маргарита Хемлин

Почти половина этих писателей покинули (или хотели покинуть) Россию и сегодня шесть живут в Израиле.

Я вам напомню: на данный момент около миллиона русскоязычных евреев живет в Израиле. А в России их осталось только около двухсот тысяч.

Но — почему вообще возникла идея такой антологии?

Как Вы знаете, в советское время из-за антисемитизма, бытовавшего на государственном уровне, почти невозможно было писать об особом еврейском опыте.

Ослабление цензуры после перестройки сделало возможным появление множества текстов на еврейскую тему, текстов, которые нередко обладают значительными литературными достоинствами.

И вот что я ещё хотела бы подчеркнуть: взгляд меньшинства часто бывает особенно острым. Поэтому мне кажется, что многие из этих текстов важны для понимания общества в целом, для понимания тех людей, которые составляют большинство.

Еще коротко о выборе текстов для антологии: конечно, решающую роль играл мой личный вкус. Но были и другие критерии. Например, мне хотелось, чтобы выбранные тексты вместе составляли бы некое единое целое. И чтобы они не были бы слишком длинными. Поэтому вы здесь не найдете одного из самых значительных писателей, Асара Эппеля — сколько я ни читала его прозу, ничего подходящего просто не нашла. И вот что еще было важно: эти тексты должны были быть в принципе понятны нашим читателям.

Как я уже сказала, книга вышла и в Финляндии, и в Швеции.

на шведском языке, а значит, в двух северных странах, где культура и языковые правила почти одинаковые, но не совсем.

Для начала, представления о России в Финляндии и в Швеции разные. У нас в Финляндии — самая длинная граница с Россией в Европейском союзе. Мы соседи, и у нас значительный (правда, не во всем позитивный) опыт взаимодействия с Россией. И сейчас у нас в Финляндии около 50 000 русскоязычных жителей, а в Швеции их гораздо меньше, около 20 000.

Кроме того, в Финляндии СМИ гораздо больше говорят о России, чем в Швеции; в Финляндии гораздо лучше развиты туристические и торговые связи с Россией.

Значит, в Финляндии мы вообще знаем о России больше.

А в Швеции больше знают об иудаизме. После войны очень многие еврейские беженцы нашли приют именно в Швеции. Влияние евреев на культурную и общественную жизнь Швеции сегодня очень заметно.

Сама я столкнулась с этими различиями в общении с издательствами, Schildts & Söderströms в Хельсинки и Ersatz в Стокгольме.

Вопросы и комментарии часто были совершенно разными. Вот визуальный пример: обложка! С содержательной точки зрения эти две книги абсолютно идентичны, но выглядят они, как будто появились с разных планет.

Наконец, хочу обратить ваше внимание на одну маленькую, но специфическую трудность перевода на шведский язык.

В повести Андрея Битова «Похороны доктора» слово «тетка» имеет большую важность. По-английски «тетка» было бы «aunt», по-французски «tante», по-фински «täti».

А в шведском есть два варианта: если речь идет о сестре отца, будет «faster», а если это сестра матери, перевод будет «moster».

Таким же образом переводятся и «бабушка» и «дедушка». Во многих языках есть только «grande-mère», «isoäiti», «grossmutter», «grandmother», «бабушка» и так далее, а у нас, если это мать отца, перевод будет «farmor», а если мать матери — «mormor».

В повести Битова неясно, как надо переводить его «тетку» — как «faster» или как «moster». Поэтому мне пришлось ему звонить и узнавать. Мне кажется, что этот звонок даже обрадовал Битова, и мы потом говорили и о других вопросах, связанных с переводом. И оказалось, что история с «теткой» — конечно, не единственное, о чем стоило поговорить. Так что эта особенная черта шведского языка иногда бывает даже полезной.

И я помню слова замечательного английского писателя Кадзуо Исигуро, последнего Лауреата Нобелевской премии по литературе. Исигуро говорит, что он особенно доверяет тем переводчикам, которые у него о чем-то спрашивают.

Роткирх, Кристина (Rotkirch, Kristina) — критик, переводчик. Работает в Хельсинки критиком и переводчиком на шведский язык. Особенный интерес испытывает к современной русской литературе. Переводила Улицкую, Акунина, Цыпкина, Гришковца, Ирину Богатыреву и др. Опубликовала книгу «Contemporary Russian Fiction. A short list. Russian authors interviewed by Kristina Rotkirch» (2008), которая вышла и на русском, под названием «Одиннадцать бесед о современной русской прозе» (2009), и на финском (2010). Книга о Петербурге (2013) вышла на шведском («St Petersburgs pärlor») и на финском («Pietarin helmet») языках. Последняя работа, антология «Strykjärn och diamanter» (2018) о еврейской тематике в современной русской прозе вышла в Финляндии и в Швеции. Живет в Хельсинки.

Денизе Сильвестри (Италия)

О новом итальянском переводе романа «В круге первом» Александра Солженицына: долгий путь в поисках правильного издательства

Несколько лет назад я работала редактором в крупном итальянском издательстве. В 2008 году мой главный редактор предложил мне перевести очень важную русскую книгу на итальянский язык. Это был роман *В круге первом* Александра Солженицына.

Роман *В круге первом* был впервые опубликован на Западе в 1968 году. Он состоял из 87 глав, это была одна из многих редакций, подготовленных писателем с учетом цензуры СССР.

Первый итальянский перевод книги тоже был основан на этой редакции из 87 глав и опубликован в Италии в 1968 году.

Мне предложили перевести редакцию романа из 96 глав. Эта редакция в Италии еще никогда не издавалась.

Я начала переводить эту книгу и одновременно продолжала работать редактором. И каждый день в издательстве мне казалось, что есть более важные дела. У меня не было возможности заниматься только переводом. Прошло время, в издательстве поменялся главный редактор, поменялась редакционная политика и было принято решение не публиковать *В круге первом*.

Но перевод романа был почти готов, я перевела семьсот страниц, осталось перевести последние двести, а моё издательство больше не хотело его издавать.

Я не знаю точно, почему было принято это решение. Я думаю, что основная причина была в том, что, по мнению редактора, во время экономического кризиса книгу о советских лагерях будет продать очень трудно.

Первый перевод романа *В круге первом* был переиздан в Италии 11 раз, но уже более 25 лет найти эту книгу в магазинах невозможно. Единственное место, где ее можно прочитать сейчас — это библиотека. Я решила, что я должна найти другое издательство, которому было бы интересно опубликовать новый перевод *В круге первом.*

Так я начала предлагать проект перевода самым крупным издательствам в Италии, но никто не хотел издавать этот роман. Много лет издательства закрывали дверь перед моим носом.

Почему так происходило?

Солженицын — знаменитый русский писатель. В чём была проблема? И потом я поняла: *В круге первом* — это очень длинная книга, требующая больших инвестиций. Издательства боятся, что эти инвестиции не окупятся!

Но я не прекратила поиски.

В 2016 году я посетила Международный конгресс переводчиков художественной литературы здесь, в Москве, и познакомилась с итальянской коллегой — Николеттой Марчалис (Nicoletta Marcialis). Я ей рассказала историю этого перевода, и она решила мне помочь.

Когда мы вернулись в Италию, она рассказала о моём проекте директору издательства «Воланд» (Voland) Даниеле Ди Сора (Daniela Di Sora).

Через несколько недель Даниела мне позвонила и попросила меня рассказать ей более подробно о проекте перевода. В итоге она решила, что «Воланд» будет издавать эту книгу.

«Воланд» — не очень большое издательство, но публикует много книг русских писателей и его интересует русская культура и литература. Директор Даниела Ди Сора окончила факультет иностранных языков и литературы, была профессором в университете Рима, говорит и читает по-русски, работала переводчицей.

С большим удовольствием я могу сообщить вам, что в Италии в декабре этого года выйдет новое издание романа Солженицына *В круге первом*.

Я очень рада, что это случится именно в 2018 году, в год столетней годовщины со дня рождения Солженицына. А еще прошло десять лет со дня смерти писателя и пятьдесят лет с первой публикации романа *В круге первом*.

Я перевела книгу, и Даниела Ди Сора, директор издательства, занялась редактированием и корректированием перевода вместе со знаменитым профессором Чезаре Демикелис из Университета Рима и знаменитой журналисткой и специалисткой по советологии Анной Завесовой.

Я давно не работала с редактором, который говорит и читает по-русски. И это было великолепно!

Издательство «Воланд» попробовало получить грант в России на издание этой книги, но ему это пока не удалось.

Я очень надеюсь, что грант дадут, потому что такие серьезные и смелые издательства заслуживают полноценной поддержки и помощи.

Десять лет прошло с того дня, когда мне предложили перевести эту книгу. За эти десять лет я перевела книги многих русских писателей, например, книги Владимира Сорокина, Фазиля Искандера, Елены Чижовой, Виктора Пелевина, Владимира Соловьева и других авторов. Одновременно я продолжала переводить роман *В круге первом*, читала и перечитывала перевод, поправляла фразы, продумывала сноски.

Я думаю, что за это время я стала переводить лучше.

Может быть, решение первого издательства не публиковать этот роман, принятое несколько лет назад, в конечном счете сослужило добрую службу и мне, и самой книге.

О последней редакции романа *В круге первом* Солженицын написал: «Впрочем, восстанавливая, я кое-что и усовершил: ведь тогда мне было сорок, а теперь пятьдесят».

Так и я кое-что «усовершила» в своем переводе: ведь в 2008 году мне было тридцать три, а теперь сорок три.

Сильвестри, Денизе (Silvestri, Denise) — литературная переводчица с русского и английского языков на итальянский. С русского языка переводила произведения таких современных авторов, как Чижова, Сорокин, Пелевин, Искандер, Стогов; с английского языка переводила Дж. Мартина и Кэндиса Робба.

Абдулла Хаба (Ирак)

Переводчик и издатель — сотрудничество или антагонизм?

Обходя павильоны издательств на международных книжных ярмарках, которые проходят в арабских странах, я вижу, что здесь представлено множество переводных книг, а фамилии переводчиков — с английского, французского, немецкого, русского — очень часто повторяются. Увидев среди них имена действительно известных авторов и переводчиков, я сразу же задумываюсь: каким же должен быть гонорар, особенно если переводятся такие масштабные труды, как «Война и мир», «Письма Достоевского» или «Дневники» Софьи Андреевны Толстой? И сколько сил нужно затратить переводчику, чтобы переложить литературный текст с языка, обладающего столь яркой спецификой, как русский? Например, я почти целый год сидел над переводом мемуаров С. А. Толстой. При этом пришлось пересмотреть десятки источников по литературе, музыке, религии, истории и географии России, чтобы разгадать заданные писательницей загадки, найти адекватный перевод «режимов» текста, в котором присутствуют как изложение событий, так и комментарии писательницы. Переводчики литературных произведений хорошо знают, как трудно переводить некоторые работы, — такие, например, как пьеса Толстого «Власть тьмы», где персонажи говорят языком крестьян Тульской губернии, или «История одного города» Салтыкова-Щедрина со всем ее языковым своеобразием. Но получает ли переводчик от издателя заслуженную награду за весь этот тяжкий труд и за потраченное время? И в прошлом, и в наши дни вопрос этот стоит весьма остро.

В советское время переводчик получал гонорар согласно установленным государством расценкам. И сейчас российские государственные учреждения выплачивают солидные гонорары переводчику документов и политических текстов с арабского на русский и наоборот. Однако сегодня уже нет издательств «Прогресс», «Радуга», «Мир» и «Наука», которые в советский период выпускали литературные и литературоведческие труды. Во времена СССР переводы на арабский процветали лишь благодаря поддержке со стороны государства. Тогда в арабских библиотеках можно было найти множество произведений Пушкина, Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова, Бунина и целого ряда советских писателей: они переводились на арабский язык, издавались в Москве и Ташкенте, а затем направлялись в зарубежные страны, включая арабские.

Молодые арабские переводчики, живущие сегодня в России, не хотят браться за перевод литературных произведений: работа это трудная, а хороших гонораров не предвидится. Поэтому за нее берется лишь несколько «стариков», которые раньше трудились в советских издательствах. Занимаются они этим как бы по инерции, будучи не в состоянии отказаться от той работы, которая так занимала их прежде. При этом они готовы публиковать свои переводы даже безвозмездно, в интересах арабского издателя, который руководствуется известными коммерческими соображениями. Арабские издатели изощряются, стараясь заплатить переводчику как можно меньше. (Кстати, именно так один из них поступил с автором этих строк. Переводя две книги одного современного автора, я получил русский текст от издателя по электронной почте, набран он был мелким шрифтом, так что на одной странице уместились две стандартные, состоящие из 1800 знаков. Издатель и воспользовался этим, заплатив мне вдвое меньше того, о чем мы

договаривались. Протестовать я не стал и не мог, тем более что я находился в Москве, а он в одной из арабских стран. А один мой московский коллега, переведший двухтомную книгу русского автора, вовсе ничего не получил от издателя, хотя прошел уже почти целый год. То же самое случилось и со мной, когда я перевел роман Булгакова «Белая гвардия».)

Что до профессиональных переводчиков с русского на арабский, разбросанных по арабским и европейским странам, то, хотя их и немного, они все же получают заказы от отдельных арабских издательств. Правда, когда я спрашивал их о гонорарах, они признавались, что соглашаются на любое вознаграждение, так как попросту нет таких издательств, которые выплачивали бы им суммы, подобные тем, что получают их коллеги, скажем, в Германии, Франции или США, где переводчик получает около 30 долларов за страницу. Уж там-то переводчик считается счастливчиком, который может зарабатывать себе на жизнь одними лишь переводами. Арабский рынок заполнен переводами европейских и американских писателей, поскольку такие переводы и их публикация спонсируются правительствами и культурными учреждениями соответствующих стран. Что касается российских авторов, то переводам их произведений после распада Советского Союза не оказывалось достаточной поддержки.

Осознав серьезность ситуации, складывающейся в деле публикации работ российских авторов за рубежом, Федеральное агентство по печати и массовым коммуникациям Российской Федерации решило оказать поддержку издателям, публикующим российскую литературу на языках своих стран. В этих целях в Москве был учрежден Институт перевода, ежегодно предоставляющий спонсорскую поддержку десяткам зарубежных издательств, в том числе и арабским. Что касается арабского мира, то поначалу просьбы издательств о предоставлении грантов касались переводов книг российских авторов с промежуточных языков (в частности, с французского или английского), а не непосредственно с русского. Институт вовремя обратил на это внимание и перестал спонсировать такие переводы с таких языков. Надо сказать, что подобные переводы широко распространены в арабских библиотеках и книжных магазинах, ведь еще с начала XX века русская литература переводилась в основном с языков-посредников, так как профессиональных переводчиков, владеющих русским, попросту не было. Причем эта проблема продолжает существовать и сегодня: на арабском рынке присутствуют произведения Достоевского, Толстого, Чехова, Бунина и других авторов, переведенные с языков-посредников. Так, книги Достоевского, пользующиеся спросом у арабских читателей, уважаемый и весьма достойный переводчик Сами Аль-Друби переводил с французского. Опасность таких переводов состоит в том, что сохраняются ошибки, допущенные французским переводчиком. Так, в своем блестящем переводе лермонтовского «Героя нашего времени» Сами Аль-Друби не усматривает разницы между «княгиней» и «княжной», считает квас алкогольным напитком, полагает, что Царское Село — это два населенных пункта, между которыми проложена железная дорога (в «Идиоте» Достоевского). Один мой коллега обнаружил сотни подобных огрехов в переводах на арабский язык восемнадцати томов Достоевского, осуществленных С. Аль-Друби. Как отметил переводчик Хайри Дамин, «трагедия несчастного Достоевского в арабском переводе усугубляется. Мало того, что его работы переводятся с языков-посредников, они к тому же еще переводятся с русского любителями. Так, „Белые ночи“ переведены с русского людьми, прожившими в России считанные годы, причем специализировались они на естественных науках, а русский язык и литературу учили разве что на подготовительном факультете. Будучи любителями литературы, они решились на переводческую авантюру еще на подготовительном этапе

учебы. От их «творчества» не спасся и Пушкин. Так, филолог д-р Диа Нафи Хасан обнаружил семь переводов стихотворения „Я вас любил…“, причем все они весьма посредственные. Полагаю, что виноваты в этом не столько переводчики, сколько преподаватели русского языка подготовительных факультетов вузов, которые включают в программу, наряду с Паустовским, Тендряковым, Тургеневым и другими представителями изящной русской словесности, данное произведение Пушкина. А увлечение переводом у любителей сильнее, чем у профессионалов».

К этому надо добавить, что французские или английские переводчики изменяют русские имена на латинский манер. Причина возникновения у них этой традиции мне непонятна. Ведь имя придает тексту местный колорит. Такие имена, как Пётр, Мария, Иосиф, Екатерина, Марфа, Елизавета или Павел, написанные в соответствии с русским произношением, обладают специфической окрашенностью в восприятии читателя. А превратившись в Питера, Мари, Джозефа, Кэтрин, Марту, Элизабет и Поля, они попросту разрушают русскую атмосферу текста. То же касается и иных русских слов — таких, как «держиморда», «дача», «станица» и т. д. По всей видимости, большинство подобных ошибок присутствовало в тексте французского перевода. При этом надо отметить, что некоторых арабских издателей не интересует точность и качество перевода. Так, они продолжают переиздавать переводы С. Аль-Друби как лучшие из имеющихся переложений Достоевского, приносящие им наибольшую прибыль. То же можно сказать и о «Полном собрании сочинений» Чехова, переведенном с английского языка Адилем Зуайтаром, — учитывая, что это отнюдь не полное собрание, так как Чеховым написано свыше 900 повестей, рассказов и пьес. Мое внимание привлек также перевод толстовского шедевра «Война и мир» Эдуарда Аль-Харрата: очевидно, что английский переводчик внес в оригинальный текст произвольные коррективы. Я не хочу приуменьшать заслуги этих переводчиков, которые приобрели известность в арабском мире как видные профессионалы и обогатили арабские библиотеки трудами Достоевского и Толстого. Тысяча благодарностей Сами Аль-Друби и Сайяху Аль-Джухейму за их труд. Но переводить с языка-посредника значит лишать текст перевода половины его ценности.

«Переводчики — это почтовые лошади просвещения», — сказано Пушкиным. И сегодня они продолжают выполнять эту благородную миссию, двигая вперед колесницу цивилизации. Но наряду с умелыми переводчиками к этой профессии пристроилось множество чужаков. Кому-то из них кажется, что для того, чтобы переводить русские литературные произведения, достаточно поверхностного знакомства с книгой, учебы в России на стоматологическом факультете и кое-какого знания разговорного русского языка. А издатели буквально охотятся за такими псевдопереводчиками: ведь им можно заказать перевод книги известного или даже получившего международную литературную премию русского писателя и заплатить за работу грошовый гонорар. В результате в свет выходит жалкий перевод, а издатель весьма доволен. Не хочется обвинять всех издателей в отсутствии совести, но надо признать, что явление это сегодня очень распространено на арабском книжном рынке. Так, например, я купил в Каире книгу писателя «Лео Толстого» «Анна Карина», опубликованную каирским издательством «Аль-Хуррия». Очевидно, что роман переведен с английского — отсюда и «Лео» вместо Льва, да и название, согласитесь, странное. В разговоре со мной издатель отказался назвать переводчика, сославшись на то, что переводчиков было несколько. Что касается «Карины» вместо Карениной, то это имя, по его словам, популярно на арабском книжном рынке! Когда же я сказал, что граф Лев Толстой дал роману иное название, издатель заметил: «Это несущественно».

Такова преобладающая ситуация на рынке арабских коммерческих издательств. Что касается государственных издательств — таких, например, как каирский Национальный центр переводов, издательства сирийского и кувейтского министерств культуры, багдадского издательства «Аль-Мамун», то здесь дело обстоит иначе: издаваемые ими переводы оцениваются совсем по иным критериям, не связанным с соображениями коммерческой выгоды. Так, когда сирийским министерством культуры руководила д-р Наджах Аль-Аттар, изданию русской литературы уделялось большое внимание. И в те времена, и сейчас Генеральная организация книгоиздания, которую возглавляет д-р Саир Зенеддин, издавала и издает десятки книг, переведенных с русского. Можно сказать, что сирийское министерство культуры идет впереди всех культурных учреждений арабского мира в области перевода русской литературы. Такими переводами занимается и несколько других арабских издательств — таких как «Аль-Мада», «Ас-Суаль», «Аладдин» и др. При этом взаимоотношения между издателем и переводчиком в них радикально отличаются от тех, что преобладают в коммерческих издательствах. Две стороны взаимодействуют как равноправные партнеры, ставящие перед собой в первую очередь просветительские цели. Пожалуй, единственным негативным аспектом этих взаимоотношений является то, что издательство назначает редактора для того или иного перевода, особенно в советских издательствах. Если говорить об этом коротко, арабский переводчик не всегда встречает понимание у русского редактора. Возможно, так происходит из-за того, что редактор цепляется за словарные значения слов или имеет слабое представление о переводимом тексте и навязывает такое представление переводчику. Порой это приводит к появлению нелепых оборотов в книгах, переводившихся в свое время издательствами «Прогресс» и «Радуга», так что в случае их переиздания требуется провести определенную текстуальную ревизию. Что касается задачи стилиста в арабских издательствах, то здесь дело обстоит значительно хуже: стилисты позволяют себе полностью переиначивать имена, топонимы и даже идеи автора. Мне лично приходилось сталкиваться с тем, что Антона Чехова переименовывали в Антуана, Раису Горбачеву — в Раису Горбачев, город Свердловск — в город Свердлов, Иосифа Сталина — в Джозефа и т. д. Следы колониального культурного влияния все еще наглядно просматриваются в арабском мире. Кстати, в свое время переводчики «Прогресса» договорились о том, чтобы сохранять русские имена и названия в их изначальном виде.

Надо заметить, что переводы с иностранных языков на арабский еще со времен халифа Аль-Мамуна (786–833 гг.) и основанной им в Багдаде Академии («Дар Аль-Хикма») осуществлялись под контролем государства. Власти относились к переводчику с глубоким вниманием и уважением. То же самое можно сказать о коротком периоде арабского культурного возрождения при египетском хедиве Мухаммеде Али, а также о национально-освободительных движениях середины XX века, когда арабские народы стремились самоутвердиться в рамках мировой цивилизации. То были отношения партнерства во имя достижения общей цели. Сегодня, когда страны арабского мира страдают от смут и гражданских войн, все это очень актуально. В наши дни арабский читатель хочет знакомиться с произведениями русской литературы, в которых речь тоже зачастую идет о сложных временах и трагических судьбах.

Как мне представляется, наряду с изданием русских авторов необходимо усилить российское культурное присутствие в арабских странах. В частности, открывать или возрождать культурные центры, предоставляющие посетителям возможность пользоваться библиотеками, смотреть документальные и художественные фильмы, организующие

разнообразные концертные выступления и т. д. Не говорю уже о том, что нужно активнее участвовать в многочисленных международных книжных ярмарках, которые регулярно проводятся в арабских столицах. Следует также усиленно поддерживать издание российских книг на арабском языке в рамках программ, составляемых профессионалами, — коль скоро нет возможностей для учреждения в Москве издательств, специализирующихся на переводах русской литературы на арабский и другие языки. Хорошо бы также приступить к осуществлению проекта «Русская библиотека» на арабском языке — с учетом того, что благодаря аналогичным проектам на английском, китайском и французском удалось многого достичь за последние годы. Этот проект даст возможность публиковать подлинные шедевры русской литературы, а не вульгарную писанину второстепенных авторов, которую сегодня можно встретить на полках библиотек.

Хаба, Абдулла (عبد الله حبه) — переводчик, литературный эксперт. Владеет арабским, английским и русским языками. Родился в 1936 году в Багдаде (Ирак). В 1960 закончил филологический факультет Багдадского университета, в 1964 — аспирантуру в ГИТИС им. А. В. Луначарского. В 1966–2010 работал переводчиком высшей категории в ТАСС и АПН, в издательствах «Мир», «Прогресс», в газете «Моску Анба» («Московские новости»), журналах «Советская женщина», «Военное обозрение». Перевёл с русского на арабский более 55 книг; в основном это научная и художественная литература: А. С. Пушкин, Л. Н. Толстой, А. Н. Толстой, И. Бунин, М. Шолохов, М. Булгаков, Ю. Казаков и другие известные писатели. Автор множества публикаций о культурной жизни в СССР и России; работал корреспондентом крупных арабских газет «Аль-Ватан», «Аль-Дустур», «Аш-Шарк аль-Аусат», информационных агентств WAM (ОАЭ) и SPA (Саудовская Аравия). С 2010 редактор-стилист в арабской редакции Russia Today. Гражданин РФ. Живёт в Москве.

Чжан Цзюньсян (Китай)

О переводах прозы В. Г. Распутина в Китае

В Китае массовый интерес к русской литературе начал формироваться с наступлением XX в. Можно без преувеличения сказать, что русская классическая литература не только стала своего рода учебником для нескольких поколений китайских писателей, но и оказала огромное влияние на историко-культурное развитие китайского общества. С конца 1970-х гг. начался так называемый золотой период перевода русской литературы в Китае. За десять с лишним лет огромное количество произведений русских и советских писателей было переведено на китайский язык. После распада СССР в русской литературе произошли кардинальные изменения. В то же время с развитием информационных технологий и наступлением эпохи Интернета художественная литература в общем потеряла центральное место в социокультурном пространстве современного общества.

Хотя в последние годы в Китае активно переводили и изучали современную русскую литературу (на Конгрессах 2014 и 2016 гг. мы с коллегами обсуждали вопросы, связанные с текущей рецепцией современной русской литературы в Китае в целом, и с переводом произведений нового поколения русских писателей в Китае в частности), по масштабу распространения и силе воздействия она все же уступает русской классической литературе. Кроме литературоведов и критиков, специализирующихся в области изучения современной литературы, в Китае круг ее читателей относительно узок. Среди современных российских авторов, пишущих, как принято говорить, серьезную художественную литературу, мало кто приобрел в Китае всеобщее признание как «популярный автор». На этом фоне стоит выделить произведения Валентина Григорьевича Распутина (1937–2015), с чьим творчеством хорошо знакомы в Китае.

В. Г. Распутин по праву считается одной из знаковых фигур современной русской литературы. Творческий путь писателя включает в себя как последний период истории СССР, так и переходное время современной России. Для него Россия — не просто место на карте, где он родился и прожил всю жизнь, а Родина в самом высоком и глубоком смысле этого слова. Как великий художник слова, Распутин не только прославился внутри своей страны, но и обрел мировую известность. А перевод, как основная форма восприятия творчества любого инонационального писателя, позволяет соотнести художественный опыт В. Г. Распутина с современным мировым литературным процессом в целом, и китайской культурно-языковой средой в частности.

История перевода прозы В. Г. Распутина в Китае

История перевода прозы Распутина на китайский язык началась с конца 70-х гг. XX в. В 1978 году повесть «Живи и помни», написанная писателем в 1974 году, была опубликована на китайском языке в журнале «Зарубежная литература и искусство» (1978, № 2–3, 1979, № 1). Переводчиками были Фэн Иньинь, Чжан Цзисинь, Ян Мэйчжэнь и Ши Шэньвэй. А в 1979 году этот вариант перевода был издан отдельной книгой шанхайским издательством «Ивэнь». Кроме того, в 1978 году повесть «Живи и помни» была издана на китайском языке издательством «Общественные науки Китая». Переводчиками были Ли Ляншу и Жэнь Даэ. В 1979 году в Народном издательстве провинции Цзянсу вышел

еще один вариант перевода этой повести. Ее перевели сотрудники кафедры европейской и американской культуры факультета иностранных языков Нанкинского университета. Как видите, в Китае почти одновременно появились три варианта перевода повести «Живи и помни». 20 лет спустя, в 1997 году в издательстве «Лицзян» выпустили новый перевод этой повести. Ее перевели на китайский язык Ван Найчжо, Ян Дайцинь и У Цзюньчжун. В 2004 году шанхайское издательство «Ивэнь» выпустило пятый перевод. Переводчиками были Хуэй Мэй и Инь Синь. Кстати, самый последний вариант перевода пользуется хорошим спросом в китайских книжных магазинах. В последний раз этот вариант перевода переиздавали в 2017 году.

В 80-е годы XX в. в Китае вышло несколько произведений Распутина. В 1980 году рассказ «Уроки французского» был переведен на китайский язык Тан Цисы и опубликован в журнале «Развитие зарубежного образования». В 1982 году в издательстве «Зарубежная литература» был издан «Сборник повестей В. Г. Распутина», куда вошли «Прощание с Матерой» (переводчики — Ван Найчжо, Шэнь Чжи и Ши Госюн), «Последний срок» (переводчик — Юй Хун) и «Деньги для Марии» (переводчики — Фэн Мися и Ма Чжаоюань). В 1986 году в издательстве «Фу Жун» выпустили повесть «Пожар», переведенную Сюй Чжэнья.

Во второй половине 80-х — первой половине 90-х гг. XX в. по многим причинам Распутин почти не публиковал прозаические произведения, отдавая много времени и сил общественной и публицистической деятельности. В тот период он писал в основном статьи и очерки. Часть этих произведений была переведена на китайский язык. Например, в 1997 году в журнале «Русская литература и искусство» была напечатана статья «Где моя деревня», опубликованная В. Г. Распутиным в 1995 году в журнале «Москва». Переводчик — Ли Линь. Несмотря на это, в Китае продолжали издавать переведенные произведения Распутина. К примеру, в 1999 году издательство «Зарубежная литература» выпустило сборник, включавший в себя повести «Прощание с Матерой» и «Живи и помни», переведенные Дун Ливу и др.

С середины 90-х гг. XX в. Распутин вновь занялся литературным творчеством. Он опубликовал серию рассказов, большинство из которых довольно быстро перевели на китайский. В журнале «Мировая литература» (1996, № 6) был опубликован рассказ «В ту же землю», переведенный Жэнь Гуансюанем. В журнале «Зарубежная литература и искусство» (1997, № 5) был опубликован рассказ «В больнице» в переводе Чэнь Гуанцзю. А в журнале «Русская литература и искусство» (2000, № 1) был опубликован рассказ «Новая профессия», переведенный Жэнь Гуансюанем.

В 2004 году издательством «Народная литература» была выпущена книга «Видение: собрание новых произведений В. Г. Распутина», куда вошли такие рассказы, как «В ту же землю», «Нежданно-негаданно», «Женский разговор», «Изба», «В больнице», «Вечером» и др. Все эти рассказы Распутин написал в 90 гг. XX в. В 2003 году писатель опубликовал повесть «Дочь Ивана, мать Ивана», которую в том же году признали одним из лучших зарубежных прозаических произведений 2003 года. В 2005 году издательством «Народная литература» была выпущена китайская версия этой повести, которую перевел Ши Наньчжэн. В 2006 году по случаю Национального года России в Китае вышло «Собрание рассказов современных российских писателей» (под ред. Чжан Цзяньхуа), куда включили рассказ В. Г. Распутина «В ту же землю». Кроме того, в 2013 году в издательстве «Литература общественных наук» выпустили книгу «Эти двадцать убийственных лет. Беседы с Виктором Кожемяко», в которую включили интервью, взятые у Распутина публицистом В. Кожемяко. Книгу перевели Ван Лие и Ли Чжуньюй.

Особенности перевода прозы Распутина в Китае

В. Г. Распутин относится к тем современным русским писателям, чьи прозаические произведения переведены на китайский язык практически полностью. Китайский читатель имеет возможность познакомиться со всеми его знаменитыми повестями и большей частью рассказов. Стоит отметить, что произведения Распутина перевели не только на китайский язык, но и на языки нацменьшинств Китая. Например, в 1982 году в Национальном издательстве Китая вышла повесть «Живи и помни» на уйгурском языке. Правда, перевод на уйгурский сделан с китайского перевода, а не с оригинала. Переводчики опирались, в основном, на издание шанхайского издательства «Ивэнь» 1979 года.

Что касается хронологии переводов, то большинство произведений В. Г. Распутина перевели на китайский язык сразу после их публикации на родине. Например, повесть «Пожар» вышла в СССР в 1985 году и уже через год в Китае был опубликован ее перевод; перевод повести «Дочь Ивана, мать Ивана» 2003 года был напечатан в КНР уже в 2005 году. Вместе с тем, некоторые произведения были переведены и переиздавались по нескольку раз, например, повесть «Живи и помни». В течение сорока лет в Китае было издано пять вариантов ее перевода, при этом некоторые из них переиздаются и по сегодняшний день.

Говоря о переводе прозы Распутина на китайский язык, стоит обратить особое внимание на профессиональный вклад, сделанный переводчиками. Это целое поколение специалистов, которые вложили много сил и труда в то, чтобы познакомить китайского читателя с его творчеством. Здесь в принципе можно выделить две категории переводчиков. Первая — это люди, которые профессионально изучают русскую литературу. Они работают в Академии общественно-гуманитарных наук Китая и ее филиалах. Вторая категория — это филологи-преподаватели, чья специальность — русский язык и литература. Хотя для всех этих людей художественный перевод представляет собой побочное следствие их исследовательской и преподавательской деятельности, занятие переводом и аналитическая работа над текстами помогли углубить понимание не только произведений В. Г. Распутина, но и личности самого автора. Более того, перевод является одним из основных способов включения творчества того или иного зарубежного писателя (в данной ситуации — Распутина) в литературно-исторический контекст принимающей страны (а данной ситуации — Китая). Можно сказать, что творчество Распутина в глазах китайской читательской аудитории представлено довольно комплексно и адекватно. И в исследовании его творчества китайские русисты тоже добились больших успехов. За полвека выпущено большое количество монографий, диссертаций и статей, посвященных ему. Опираясь на эти работы, переводчики могут глубже проникнуть в специфику миропонимания и идейно-художественное своеобразие писателя и улучшить качество своих переводов.

Причины перевода и распространения прозы Распутина в Китае

Творчество В. Г. Распутина большей частью посвящено проблемам русской глубинки. Его считают наиболее значительным представителем «деревенской прозы», которая представляет собой одно из важнейших художественных явлений русской литературы. Справедливости ради отметим, что со второй половины 90-х гг. XX в. писатель начал

уделять должное внимание городской жизни, показывая в своих произведениях психологическую дисгармонию и внутренние противоречия простых горожан. Широта проблематики его творчества выходит далеко за границы деревни. Несмотря на это, на первый план он все же выводит историю жизни крестьян.

Китайские читатели не могли не откликнуться на реалии крестьянского быта и особенности крестьянско-деревенского менталитета, которые обрисованы в произведениях Распутина, ведь до сих пор больше половины населения Китая проживает в сельской местности, которая традиционно считается колыбелью нации. В настоящее время сельские жители Китая сталкиваются со множеством проблем — это, например, вопросы экологической защиты и экономического развития, ностальгия по родине и душевные муки в чужбине. Все это привлекает к себе внимание общества. А в произведениях Распутина самобытно представлена экологическая проблематика, так или иначе связанная с деревней. Например, повесть «Пожар» представляется очень злободневной, если учитывать современное положения вещей в области экологии. Размышления писателя об отношениях между человеком и окружающей средой демонстрируют исключительное чутье и смелость писателя, вызывая большой интерес в китайской читательской среде.

Художественный мир В. Г. Распутина оказался близок китайскому читателю, потому что тематика его творчества не только отражает национальную специфику русского народа, но и созвучна процессу развития китайского общества, которое переживает глубокие изменения в духовно-культурном плане с конца 70-х гг., т. е. с начала проведения политики реформ и открытости. Именно этим, на наш взгляд, можно объяснить популярность произведений этого автора в Китае. Высокая нравственность его произведений вызывает особый интерес у китайских читателей и находит широкий отклик, так как по мере активного экономического развития Китая в китайском обществе уделяется все больше внимания теме духовного поиска. В. Г. Распутин писал о современном состоянии мира и человека, о незаменимом значении нравственного воспитания, о взаимоотношениях поколений и др. Пророческая тональность и духовная содержательность его прозы близки жизненным проблемам и внутренним переживаниям китайцев, которым легко связать философско-этическую тематику, раскрытую писателем в его работах, с такими актуальными социально-духовными проблемами современного Китая, как утрата идеала, одиночество человека и поиск идентичности, противоречие между охраной общественной нравственности и стремлением к материальному благосостоянию.

Чжан Цзюньсян (张俊翔) — преподаватель, переводчик. Родился в 1974 году в китайской провинции Сычуань, в 2005 закончил аспирантуру факультета журналистики МГУ. Кандидат филологических наук, доцент, декан факультета русского языка Нанкинского университета в Китае. В свободное от преподавательской работы время занимается переводом современной художественной литературы с русского языка на китайский язык. В числе переведенных работ — «Матисс» А. Ильчевского, «2017» О. Славниковой, «Ёлтышевы» Р. Сенчина, «Последний дозор» С. Лукьяненко и др. Живет в Нанкине (Китай).

Научное издание 16+

МИРЫ
ЛИТЕРАТУРНОГО
ПЕРЕВОДА

ТОМ ПЕРВЫЙ
ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПЕРЕВОД:
ОТ ТОЛКОВАНИЯ К ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЮ

Сборник докладов участников
V Международного конгресса
переводчиков художественной литературы

(Москва, 6–9 сентября 2018 г.)

АНО «Институт перевода»
Николоямская ул., д. 4
Россия, 109240, Москва
+7 (495) 915-33-05
congress@institutperevoda.ru

ООО «Центр книги Рудомино»
Николоямская ул., д. 1, Москва, Россия, 109240
Отдел реализации издательства: (495) 915-31-00
e-mail: rudomino@libfl.ru
http://www.facebook.com/CentreBook

Технологическое сопровождение
и допечатная подготовка
ООО «Бослен»
http://www.boslen.ru;
e-mail: info@boslen.ru

Подписано в печать 12.10.2020
Формат 70x100/16
Тираж 500 экз.
Заказ №

ISBN 978-5-00087-184-3

Отпечатано в АО «Первая Образцовая типография»,
Филиал «Чеховский Печатный Двор»
ул. Полиграфистов, д.1, г. Чехов, Россия, 142300
Сайт: www.chpd.ru, e-mail: sales@chpd.ru, т/ф. 8(496) 726-54-10