ИНСТИТУТ ПЕРЕВОДА

AD VERBUM

МИРЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕРЕВОДА

ТОМ ВТОРОЙ

ПЕРЕВОДЧИК: ГИБКОСТЬ ТРАДИЦИИ И УПРЯМСТВО ЭКСПЕРИМЕНТА

Сборник докладов участников
V Международного конгресса
переводчиков художественной
литературы

(Москва, 6–9 сентября 2018 г.)

АНО «ИНСТИТУТ ПЕРЕВОДА»

МИРЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕРЕВОДА

ТОМ ВТОРОЙ

ПЕРЕВОДЧИК: ГИБКОСТЬ ТРАДИЦИИ И УПРЯМСТВО ЭКСПЕРИМЕНТА

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. 2 : Переводчик: гибкость традиции
и упрямство эксперимента. — 416 с.
ISBN 978-5-00087-185-0.

Во вторую 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, переводам с малых и больших языков, общим проблемам художественного перевода, проблемам обучения переводческому искусству. В сборник включены тексты как мэтров перевода, таких как Иоланда Блумен, Надежда Бунтман, Стефано Гардзонио, Павел Грушко, Микел Кабал-Гуарро, Тамара Рекк-Котрикадзе, Павел Нерлер, Кэтрин Янг 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 978-5-00087-185-0 (Т. 2)
ISBN 978-5-00087-192-8

© АНО «Институт перевода», 2020
© Оформление. ООО «Центр книги Рудомино», 2020

МИРЫ ЛИТЕРАТУРНОГО ПЕРЕВОДА

ТОМ ВТОРОЙ

ПЕРЕВОДЧИК: ГИБКОСТЬ ТРАДИЦИИ И УПРЯМСТВО ЭКСПЕРИМЕНТА

СОДЕРЖАНИЕ

СЕКЦИЯ 6. **Вавилонское столпотворение: языки большие и малые**

Заза Абзианидзе *(Грузия)*. Новейшая грузинская проза в русских переводах 11
Иоланда Блумен *(Нидерланды)*. О новом собрании сочинений Даниила Хармса на нидерландском языке и о маленьком хармсовском чуде в Амстердаме 17
Сергей Гетман *(Литва)*. Переводчику переводчиково, или Попытка баланса между традицией и «новаторством»..... 21
Абтин Голкар *(Иран)*. Проблемы перевода персидских экзотизмов в романе А. Волоса «Возвращение в Панджруд» на персидский язык 26
Лияна Деяк *(Словения)*. Переводы произведений Толстого на словенский: библиография..... 29
Микел Кабал-Гуарро *(Испания, Каталония)*. Особенности малого языка: Довлатов на каталонском 35
Саодат Камилова *(Узбекистан)*. Переводческая школа Узбекистана: вчера, сегодня, завтра..... 44
Ивана Купкова *(Словакия)*. О переводе публицистики и незаконченных произведений Л.Н. Толстого на словацкий язык 49
Чечилия Матичук *(Румыния)*. А.И. Солженицын на румынском языке 55
Шант Мкртчян *(Армения)*. Перевод на армянский романа Андрея Волоса «Возвращение в Панджруд»: опыт переводчика и таджико-персидские и армянские литературно-культурные связи..... 58
Ирина Немченок де Ардила *(Панама)*. Переводы русской лирики панамского поэта Педро Корреа Васкеса 61
Павел Нерлер *(Россия)*. Осип Мандельштам — переводчик Тициана Табидзе 66
Антоанета Олтяну (Румыния). Переводы современной русской литературы в Румынии: обзор последних десятилетий 76
Ольга Панькина *(Македония)*. Из практики художественного перевода..... 79
Зорислав Паункович *(Сербия)*. Опыт специализированного литературного (переводческого) журнала, посвященного русской литературе, на сербском языке (на примере белградского журнала «Руски Алманах»)..... 86
Арья Пиккупеура *(Финляндия)*. Пророки в своем отечестве? О проекте «Переводчики — читателям» (Финляндия 2018–2019) 88
Тамара Рекк-Котрикадзе *(Грузия)*. Роман Евгения Водолазкина «Лавр» на грузинском языке — языковая и стилистическая многоплановость текста и сложности перевода 90
Зенфира Рустамова *(Азербайджан)*. О некоторых трудностях перевода фразеологизмов с азербайджанского языка на русский 95
Марта Санчес-Ньевес Фернандес *(Испания)*. Современная русская литература в Испании..... 100
Мария Солдатова *(Россия)*. Перевод свободного стиха с корейского языка на русский (на примере поэзии Пак Кённи)..... 104

Аурора Форнони Бернардини *(Бразилия).* Русская поэтесса Марина Цветаева: очерк о жизни и творчестве 110
Чжан Бин *(Китай).* Почему художественный перевод и переводная литература необходимы? 120

СЕКЦИЯ 7. **Переводческая мастерская: «пиррово поражение»?**

Тахсин Раззак Азиз *(Ирак).* Особенности перевода устаревших слов в романе Евгения Водолазкина «Лавр» на арабский язык 127
Галина Алексеева *(Россия).* Юджин Скайлер — первый переводчик Льва Толстого в Америке 130
Наиля Балде *(Португалия).* Ещё раз о «Мёртвых душах» (комментарии переводчика) 137
Ирина Волевич *(Россия).* Матиас Энар — роман «КОМПАС». Философия автора и трудности перевода 143
Стефано Гардзонио *(Италия).* Русские эмигранты как переводчики русской литературы на итальянский язык 149
Геворг Гиланц *(Армения).* Личность переводчика: язык перевода и перевод «языка» произведения 154
Аким Готов *(Монголия).* Бямбын Ринчен как переводчик русской литературы 157
Павел Грушко *(Россия).* Воссоздание на русском языке барочной формы «Поэмы Уединений» Луиса де Гонгоры-и-Арготе 160
Жэнь Гуансюань *(Китай).* Творчество А. Солженицына глазами китайских читателей 167
Светлана Луйк *(Эстония).* Перевод как «насыщенное описание» 173
Наталья Мавлевич *(Россия).* Насколько оригинален стиль оригинала? 176
Ева Малити *(Словакия).* Проблемы перевода романа «Серебряный голубь» Андрея Белого на словацкий язык 183
Джулия Маркуччи *(Италия).* Автобиографическая проза Л. Петрушевской: заметки на полях переводческой перспективы 187
Сергей Морейно *(Латвия).* Scaena interpretationis — театр перевода 192
Ольга Новицкая *(Россия).* От третьего лица: описание, нарратив и внутренняя речь в художественном переводе 200
Нина Окунева-Герра *(Россия).* Константин Станиславский. Впервые в Португалии. Работа актера над собой. (Перевод Нины и Филипе Герра) 216
Ева Паткош *(Венгрия).* «У меня слишком профетический тон» (Заметки переводчика книги Бердяева «*Дух и реальность*») 220
Нели Пигулева *(Болгария).* Перевод трилогии «Дом, в котором…» Мариам Петросян. Приключение в лабиринте 225
Оливер Реди *(Великобритания).* Памяти Владимира Шарова (1952–2018) 230
Гюзэль Стрелкова *(Россия).* Становление и расцвет перевода литературы хинди на русский язык 235
Франциска Цверг *(Германия).* Да здравствует Автор! *Размышления о взаимоотношениях автора и переводчика* 242

Анатолий Цукерман *(Россия)*. Строительство культурных мостов. Опыт двуязычного перевода 245
Онон Чинбаяр *(Монголия)*. Особенности перевода романа «Чевенгур» А. Платонова на монгольский язык 258
Ян Чуньлэй *(Китай)*. В поисках баланса между художественным духом и научными принципами. О принципах и методах перевода русской литературы Ли Гана 263

СЕКЦИЯ 8. **Школа молодого переводчика: азы профессии**

Рут Альтенхофер *(Австрия)*. Особенности перевода графической литературы 267
Ксения Атарова *(Россия)*. Переводимое — непереводимое (на материале лимериков Эдварда Лира и поэтических вкраплений в сказках Льюиса Кэрролла) 273
Владимир Бабков *(Россия)*. Мастерская переводчика: музей или лаборатория? 281
Венсан Бенет *(Франция)*. Использование компьютерной техники для перевода 284
Надежда Бунтман *(Россия)*. Дельный, деловитый, деловой — трудность перевода (на материале французско-русского и русско-французского параллельного подкорпуса НКРЯ) 296
Татьяна Быстрова *(Россия)*. Реалии и псевдореалии фашистской Италии в романах Энрико Брицци 303
Алексей Вдовичев (Белоруссия). Лингвокультурные аспекты устного и письменного перевода как факторы «мягкой силы» 309
Ирина Вотякова *(Россия)*. Новые вызовы при подготовке переводчиков в региональном вузе 318
Анн Годар, Настасья Даюрон *(Франция)*. Солист в роли дирижёра. Как найти гармонию? 321
Кристина Зейтунян-Белоус *(Франция)*. Когда стоит переводить в рифму? 326
Мехмет Йылмаз *(Турция)*. Сноска или компенсация? 330
Елена Калашникова *(Россия)*. Психология переводчика художественной литературы (на основе цикла бесед с переводчиками) 333
Бегам Караева *(Узбекистан)*. Сложности передачи стилистических приемов при переводе с узбекского языка на русский (на примере перевода произведений классической и современной узбекской литературы) 342
Кристиане Кёрнер *(Германия)*. Начало и продолжение: структуры повышения квалификации переводчиков в Германии 347
Ольга Лысенко *(Россия)*. Научный стиль английского языка: новые тенденции. Проблемы русско-английского научного перевода 351
Ася Петрова *(Россия)*. Верность переводу: психология авторов 358
Майя Петрухина *(Россия)*. Некоторые проблемы авторского стиля и военной лексики в художественном переводе (из опыта перевода романа канадского писателя Т. Финдли «Все эти войны») 362

Александр Полищук *(Россия)*. Особенности перевода иранской военной прозы и публицистики 367
Сону Саини *(Индия)*. Перевод юмористических рассказов М. Зощенко с русского на хинди: сложности и стратегии..... 371
Игорь Сид *(Россия)*. Ксенофилия, мистагогия, аутсайдерство, риски... Антропологический статус и миссия переводчика 377
Даша Сиротинская *(Россия)*. О переводе романа Германа Мелвилла «Mardi: And a Voyage Thither» 383
Ирина Сокологорски *(Франция)*. Объяснение различий между русским языком и французским 391
Реджеп Хида *(Албания)*. История перевода. Искусство перевода и его проблемы..... 394
Юрий Чайников *(Россия)*. Передача в переводе смыслонесущих фонем 401
Анна Ямпольская *(Россия)*. Паоло Соррентино «Не самое главное»: опыт перевода 404
Кэтрин Янг *(США)*. «Исповедь переводчика, или Радикальное предложение: перевод не наука» 409

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ..... 412

СЕКЦИЯ 6

ВАВИЛОНСКОЕ СТОЛПОТВОРЕНИЕ: ЯЗЫКИ БОЛЬШИЕ И МАЛЫЕ

Заза Абзианидзе (Грузия)

Новейшая грузинская проза в русских переводах

«Первое, что следует сохранить в художественном переводе, —
это сила, энергия оригинала. Если хлесткий афоризм, если слова
страсти или скорби будут переданы по-русски вяло, блёкло,
косноязычно, что изменится? Да абсолютно всё!»
Григорий Кружков

Термин «новейшая проза», как правило, требует уточнения. Так, например, для курса новейшей русской литературы, который ведут в Российском гуманитарном университете Дмитрий Бак и Жанна Галиева, отправной точкой считается 1985 год — начало Перестройки. В случае с грузинской литературой эта дата смещена на шесть лет, но тоже символична, поскольку связана с провозглашением независимости Грузии в марте 1991 года.

Несколько лет назад в журнале «Вопросы литературы» были четко обозначены доминантные тенденции этого периода: «Начиная с 90-х годов прошлого века большая часть грузинской литературы вступает в пространство постмодернистского мироощущения. Постмодернистский дискурс как специфичная модель репрезентации во всей полноте реализуется в современной грузинской литературе. Происходит аккумуляция всех значимых для этого литературного направления художественных приемов: будь то симулякр, двойное кодирование, ирония, маска, паранойя, либерализация художественного языка, проникновение жаргона и т.д. При помощи этих знаковых для постмодернизма художественных приемов грузинские писатели успешно разрабатывают общепостмодерные темы, такие как кризисность, недоверие, симуляция, ре[де]конструкция классических текстов с эффектом их пародирования и т.д.» (Ирма Ратиани, «Современный грузинский литературный процесс», «ВЛ», 2015, №2).

Сегодня можно с уверенностью сказать, что русскоязычная литературная среда уже ознакомилась со многими из «знаковых» текстов грузинского постмодерна, — впрочем, так же как и с произведениями авторов, к постмодерну явно равнодушных, но с беспощадным реализмом отразивших реалии тех «новых дней свободы, первая, заглавная буква» которых, по утверждению Велемира Хлебникова, «...так часто пишется кровью». Увы, эти «первые, новые дни» в Грузии растянулись на целых двадцать лет, глубину трагизма которых (не в обиду нашим историкам будет сказано) отразила не грузинская историческая хроника, а новейшая грузинская проза (Более подробно об этом см.: Заза Абзианидзе — «Литература как альтернативная история: постсоветские конфликты в грузинской прозе» в сб. статей «Россия-Грузия после империи», М., изд. «НЛО», 2018г.).

Первой попыткой познакомить русскоязычного читателя с этой ипостасью грузинской прозы была публикация в нашей «Литературной Грузии» (2001 г., №1–6) повести «Спазмы» (в переводе Вл.Кикилашвили), в которой на примере одного семейства показана драма оказавшегося на нравственном перепутье общества. Автором значился некий Зураб Месхи, хотя в литературной среде все уже давно знают, что это псевдоним известной писательницы старшего поколения Наиры Гелашвили.

Один характерный пассаж из повести иллюстрирует повествовательную манеру этого саркастического нарратива: «Значит так, моя мать, вообразите, преподавала грузинский.

И была горда этим, как и всякий грузин, гордый своей гордостью. Сейчас она продает порнографические газеты и журналы на базаре и очень страдает от того, что поступилась «принципами» и предала «идею». Поначалу продавала книги в магазине, те самые книги, которые вбивала в головы своих учеников в течение пятнадцати лет. Но ни один из ее любимых писателей не продавался. Тогда ей вручили порно-продукцию и посадили на рынке...

Над нами живут двое ее бывших учеников — один чекист, другой священник, очевидно тоже чекист в прошлом, мне плевать на него. Чекист более порядочный: мусор выбрасывает из окна в целофановом пакете, священник и его жена — без пакета...

Стоит мне встретить нашего попа на нашей загаженной лестнице, у меня тут же начинается спазм прямо в легком, т.е. я начинаю задыхаться...» (Стр.135).

Тошнотворная «изнанка жизни», «удушливая атмосфера», превратившаяся из метафоры в убийственную реальность — рождает ощущение экзистенциального, «кафкианского» страха, и именно оно становится, пожалуй, наиболее запоминающейся особенностью этого грустного повествования...

Наблюдательному глазу истоки катастрофической девальвации духовных ценностей постосветского грузинского общества в нашей новейшей прозе видятся в «благополучной» брежневской эпохе Застоя. Именно такое видение отличало документальный роман молодого (и очень популярного) грузинского прозаика Дато Турашвили. Этой популярности во многом способствовал роман «Бегство из СССР» («Поколение джинс»), опубликованный в 2008 году, вскоре поставленный на сцене и экранизированный.

В издательской аннотации русского перевода (пер. Ирины Модебадзе, изд. Бакура Сулакаури, Тб., 2011 г.) сказано: «Бестселлер грузинского писателя Дато Турашвили — это кинороман, основанный на реальных фактах. 18 ноября 1983 года несколько молодых людей попытались угнать самолёт из Советского Союза в Турцию. Среди похитителей были студенты тбилисских вузов, что и повлияло на трагический исход этого события. Несмотря на угрозы, лётчики отказались исполнить требование террористов и самолёт посадили опять в аэропорту города Тбилиси. Перестрелка началась в самолёте после приземления и продожалась в течение 14 часов.

Арестованных расстреляли через год по приговору суда, но суд оставил без ответа многие вопросы, которые до сих пор волнуют людей не только в Грузии...»

Как было отмечено, Дато Турашвили «часто работает на грани художественной прозы и публицистики, что и составляет индивидуальность его творческого почерка». Вот, к примеру, одна из многих точных «публицистических зарисовок»: «Это было время, когда запрещалось «самовольное строительство»: даже простую стену никто не мог сложить, ни в своем доме, ни во дворе. Но на кладбище советская власть ничему не препятствовала: на могиле можно было хоть дворец возвести, никто и слова не сказал бы, потому что земля была землей освобождения, и могила была единственным местом в Советской Грузии, на которое не распространялась советская власть» (стр. 6). Встречаются и интересные пророчества: «...Если правительство выбирает сам народ, то он за него и отвечает, а не какой-нибудь мертвый или живой вождь. А может случится и наоборот, и это избранное правительство станет преследовать не верующих, как сейчас, а атеистов» (стр.39).

Сегодня, спустя десять лет после публикации романа, можно сказать: даже если эта авторская «публицистичность» стала четкой реакцией на преступные решения властей, все же истокам того преступного легкомыслия, жертвы которого столь бездумно расплатились за него своими и чужими жизнями, она практически не дала объяснения.

Теперь несколько слов о самом переводе, который можно назвать «добросовестным», хотя сама Ирина Модебадзе, как истинный и самокритичный профессионал, не относит его к числу лучших своих работ. Независимо от того, совпадут ли мои субъективные замечания с тем, как переводчица работает сегодня, попытаюсь проиллюстрировать их. К примеру, наглядная тавтология: «...Маленькая Эка еще несколько раз помахала рукой оставшемуся стоять у монастырских ворот *любимому* отцу и послала воздушный поцелуй человеку, которого *любила* больше всех на свете...» (стр.43). В грузинском оригинале эта фраза не оставляет такого ощущения слащавости, как в русском переводе. На той же странице переводческая традиция требует элементарной сноски, чтобы читатель, не искушенный в терминологии грузинского застолья, уяснил, что «канци» — это не разновидность бокала, а рог для вина. Иногда, как это нередко бывает, пиетет перед автором подавляет в переводчике редактора, притупляет литературный слух. Сомневаюсь, что при критическом отношении к оригиналу в переводе остался бы такой пассаж: «— Спасибо, — сказала Тина, но милиционеры её не слышали — их мотоцикл был уже далеко, и на пустынной улице раздавался лишь шум *советского* двигателя...» (стр.47). Какой советскостью отдает эта антисоветская по замыслу инвектива...

Ровно 20 лет тому назад на московских книжных прилавках появилась скромная по объему и оформлению книга под названием «Цитадель» — сборник прозы грузинских писателей. (М.: Издательство Международного сообщества писательских союзов, 1998). Отмечу, что повесть «Больной город» Шоты Иаташвили и рассказ «Контрабандисты» Бесо Соломонашвили стали знаменательной вехой в становлении новейшей грузинской прозы.

В своей обстоятельной монографии «Политика и литературная традиция: русско-грузинские литературные связи после Перестройки» (М., НЛО, 2018) Елена Чхаидзе писала: «На мой взгляд, повесть очень схожа по сюжету с нашумевшим российским фильмом 2014 года «Левиафан». В ней тоже показано прогнившее общество, тоже упоминается Левиафан, уничтоживший и разложивший мир слабой человеческой морали...» (стр. 225).

«Больной город» (в переводе Ал. Эбаноидзе) познакомил русскоязычного читателя с ярким образцом грузинского постмодерна, своеобразной антитезой советского мифа о всеобщем духовном и телесном здоровье: «...В этом городе больны все поголовно, но у одних покамест болезнь протекает в легкой форме, другие поражены основательно, а третьи и вовсе неизлечимы. Внешне отличить их почти невозможно, впрочем, я-то научился их различать. Для этого надо заглянуть человеку в глаза. Если болезнь в начальной стадии, в зрачках больного можно разглядеть свое отражение. Чем сильнее болезнь, тем мутнее взгляд и тем труднее разглядеть что-либо в зрачках» (стр. 72). Подобные метафоры и детали, вроде длиннющей очереди за мышиными консервами из «жанрового арсенала» антиутопии для грузинского читателя в конце прошлого столетия, воспринимались как художественная условность, но в целом панорама изуродованного города, полного испуганных и ожесточенных людей — это лишь безжалостно правдивое отражение вчерашнего дня — времени гражданской войны и того всеобщего умопомрачения, отзвуки которого каждому из нас слышатся по сей день...

О переводческом мастерстве Александра Эбаноидзе было сказано много теплых слов два года назад, на предыдущем нашем Конгрессе (в связи с его переводами двух последних романов Отара Чиладзе — «Годори» и «Авелум»). Не буду повторяться. Отмечу только его поразительную способность находить точнейшие соответствия для эмоциональных полутонов, что, видимо, помимо переводческого дара, дается безупречным владением обеими языковыми стихиями.

Бесо Соломонашвили после «Контрабандистов» — своего памятного литературного дебюта — разрывался между новеллистикой, киносцераниями и режиссерскими работами на телевидении. Его востребованности могли бы позавидовать многие его коллеги. И, тем не менее, его имя по сей день ассоциируется именно с тем полным мелких бытовых деталей деревенской жизни «бесхитростным» нарративом, который своим горьким «послевкусием» наводит на мысль, что болен не только иаташвилевский город, но больна и деревня, в которой все, от мала до велика, ценой страданий, боли и унижения стараются выжить в беспощадном и враждебном мире.

Редакторское тщеславие подсказывает, что первая публикация перевода «Контрабандистов» появилась в журнале «Литературная Грузия» (№1–6, 1997 г.) под рубрикой «Новое имя». В своем небольшом предисловии к этому дебюту «маэстро» Тамаз Чиладзе писал: «Этот рассказ почему-то напомнил мне фильм боснийского кинорежиссера Кустурицы о цыганах. И здесь та же удивительная, поразительно ёмкая непосредственность, те же бесконечные одиночество или боль, которые так роднят представителей рода человеческого. ...Всё происходит словно во сне или на другой планете, куда переселился наш народ после постигшего его огромного несчастья: словно этот народ и здесь, ничего нового не придумав, живет по старинке, следуя своим нравам и обычаям, но главное — живет, что и является основной мыслью этого, на первый взгляд, бесстрастного рассказа» (стр. 33).

Отдельно хочу отметить мастерский перевод Лианы Татишвили, поскольку видел собственными глазами, насколько тщательно работала переводчица над текстом, что и помогло ей сохранить в новом, иноязычном тексте тончайшие оттенки оригинала.

Кстати, в этом же номере журнала была опубликована блестящая аналитическая статья социопсихолога Георгия (Гаги) Нижарадзе «Мы — Грузины». Статья эта в какой-то мере объясняет метаморфозу этноса, который мечется между больным городом и деревней и который совершенно дезориентирован хаосом гражданской войны после вполне благополучных застойных времён: «Хочу быть правильно понятым, — пишет Гага Нижарадзе. — Стремление к независимости — благородное чувство, иного мнения быть не может. Однако осуществление этого стремления возможно только после выработки соответствующего умения и нахождения адекватных средств. В нашем же случае обстановка была другой. Грузия выработала собственную модель приспособления к советскому режиму. Но это было специализированное приспособление к совершенно уникальным, «неестественным» условиям. Эта модель действовала, когда страна находилась в ранге зависимой политической единицы, когда централная власть хорошо ли, плохо ли наладила такие важнейшие сферы, как безопасность, правопорядок, хозяйство, энергетика, транспорт и т.д. Именно в такой ситуации можно было жить так, так мы и жили. Но когда сеть знакомых-родственников является главным социальным регулятором, когда горизонт времени узок, когда малые группы центрируют, когда не уважается честь и собственность, когда должность рассматривается как источник дохода, — тогда построение нормального независимого государства невозможно» (стр. 201).

К своей чести, лучшие представители нового поколения грузинской прозы описали отмеченный невосполнимыми потерями путь к независимости с той же нравственной бескомпромиссностью, с какой сделал это и их сотоварищ и единомышленник в области социальной психологии.

К уже упомянутым здесь произведениям обязательно надо присовокупить рассказ Бесо Хведелидзе «Мышиный вкус» (2009 г.), в 2011 году опубликованный в прекрасном русском переводе Анны Григ. «Мышиный привкус» навязчиво ощущает герой рассказа,

которого журналистская судьба занесла в зону грузино-абхазского конфликта. Этот «мышиный вкус», конечно же — аллегория смерти и разложения. Чуть не обезумевший от кошмара войны польский журналист пишет об этом в своем дневнике/неотправленном письме к матери. Нарочитая недосказанность рассказа предполагает, что в конце-концов исстрадавшийся поляк все-таки возвратится в свою спокойную страну. Но каждый раз, ощущая этот злосчастный мышиный привкус, он будет вспоминать погибших на его глазах людей, непогребенных мертвецов, взорванные дома, скошенные деревья и возвращаться к сакраментальному вопросу: какая дьявольская сила заставляет людей устраивать сущий ад в том благодатном раю, в котором они родились?!

Тема грузино-абхазской драмы — доминанта романов и повестей Гурама Одишария. Большинство из них переведены на русский язык. В 2016 году издательство «Культурная революция» выпустило его прозаический сборник, включаюший автобиографический роман «Возвращение в Сухуми», пронизанную теплом и юмором биографическую повесть — «Кот президента», посвященную абхазскому лидеру советских времен, колоритнейшему Михаилу Тимуровичу Бгажба. Все эти произведения, плюс позднее написанная повесть «Очкастая бомба» переведены на русский язык Тамарой Гайдаровой, любовно вникшей во все бытовые, слэнговые, этнографические оттенки текста и с завидным мастерством сумевшей воссоздать душевность грузинского текста в русском переводе.

Не могу не вспомнить прекрасный рассказ Гурама Одишария «Племянник». Кстати, я сам заказал русский перевод покойной Инессе Микадзе для публикации в «Литературной Грузии». Затем, в 1999 году, мы издали этот рассказ отдельной книжечкой, короткое послесловие к которой, думаю, характеризует все творчество Гурама Одишария: «...В основе „Племянника“ лежит достоверный случай. При всей невероятности происходящего на фоне беспредельной, даже для войны, жестокости, читатель „Племянника“ интуитивно ощущает невыдуманность всей этой истории и с комком в горле дочитывает последние страницы рассказа.

Два рассорившихся человека, в конце концов, могут разойтись и прожить свой век вдалеке друг от друга. Для двух народов, живущих на одной земле, этот путь невозможен — невозможно на трагедии изгнанных выстроить безмятежную жизнь „победителей“. Единственная победа, мыслимая в подобном конфликте, — победа здравого смысла над жаждой мщения. Жаждой, понятной в каждом частном случае, но в масштабах целого народа — гибельной.

Автор рассказа — человек, испытавший на себе горечь и обиду поражения, отлученный от родного очага, потерявший многое и многих, но не потерявший надежды, что в будущем реальным прототипам „Племянника“ не придется смотреть друг на друга через прорезь автоматного прицела».

Всё это — в вообразимом будущем, но и в по-прежнему не пережитом прошлом, воплощенном в литературной реальности, поскольку ровесники одишариевского героя друг на друга только через автоматный прицел и смотрят. Самые запоминающиеся образы этого поколения — в страшной повести еще одного ветерана грузино-абхазского конфликта Гелы Чкванава «Гладиаторы» (2006) в экспрессивном переводе Георгия Гвинчидзе.

Московское издательство Ad Marginem особенно благосклонно к творчеству Зазы Бурчуладзе: в 2008 году выходят его романы «Минеральный джаз» и «Растворимый Кафка», в 2011-м — «моделированная хроника» под названием «Adibas», в 2015-м — «Надувной ангел».

В Газете.ру от 11 ноября 2008 года Вл. Цыбульский иронизировал по поводу издания «Минерального джаза»: «С первым сборником „Минеральный джаз“ издатели явно перебрали. Не следовало начинать знакомство с препаратом таким мощным ударом, как повесть „Минеральный джаз“. Непривычных от этого коктейля из „Старосветских помещиков“, Хармса, Пиросмани, Венечки Ерофеева и Дали ведет с первых же страниц. А очнувшись и преодолев ломку, они, может, к Зазе больше и не прикоснутся. В „Растворимом Кафке“ составители были куда осторожнее. И начинали с того, с чего и нужно. С косячка, давшего название сборнику. Кайф от него легкий и приятный. С послевкусием благожелательной мизантропии». Кстати, рецензии в самой Грузии были еще и похлеще. Однако прошло целое десятилетие после литературного дебюта этого «возмутителя спокойствия», и стало ясно, что Заза Бурчуладзе с его литературным эпатажем совершенно определенно сыграл ту же роль в грузинской литературе, что и Генри Миллер — в американской, и оставил свою просеку в вековой чащобе «литературных табу». Отрадно, что у него нашлась своя читательская аудитория в России, поскольку эта молодёжная солидарность, невзирая на политические препоны или морализаторство старших, всегда напоминает об объединяющей миссии литературы.

Абзианидзе, Заза Георгиевич (აბზიანიძე, ზაზა) — историк литературы и эссеист, детский писатель, доктор филологии, профессор. Родился в 1940 году в семье литераторов. В 1963 окончил филологический факультет Тбилисского государственного университета. С 1997 — главный редактор журнала «Литературная Грузия», главный научный сотрудник Института грузинской литературы им. Шота Руставели Тбилисского государственного университета. Автор 20 книг и многочисленных статей в области литературоведения и культурологии. С самого начала своей литературной деятельности, продолжая семейную традицию, уделяет пристальное внимание русско-грузинским литературным связям, переводам грузинской литературы на русский язык и популяризации русской культуры в Грузии. Пишет сказки и стихи для детей, которые сам же иллюстрирует. Номинант международной премии Астрид Линдгрен 2014 года.

Иоланда Блумен (Нидерланды)

О новом собрании сочинений Даниила Хармса на нидерландском языке и о маленьком хармсовском чуде в Амстердаме

«Ненавижу людей, которые способны проговорить более 7 минут подряд», — писал в своем дневнике Д.И. Хармс. Сам он (во всяком случае, в своих рассказах, сценках, записках), избегал лишних слов. Я тоже постараюсь говорить не слишком долго. С большим удовольствием я хочу рассказать вам немного о Хармсе, об истории издания его трудов в Нидерландах и об особенной связи, которая существует по сей день между ним и этой страной.

Хармс написал когда-то текст о том, как он дважды родился. Между тем, в Нидерландах писатель Д.И. Хармс «появлялся на свет» бесчисленное количество раз: в виде новых переводов, новых книг, театральных постановок по его пьесам.

Впервые произведения Хармса, переведенные на нидерландский язык, были изданы в 1978 году. С тех пор его сочинения на нидерландском языке появляются в самых разных по объему и жанровому содержанию изданиях.

Показ первого спектакля по пьесе Хармса «Елизавета Бам» состоялся в Нидерландах в 1990 году. А самый недавний спектакль по этой же пьесе прошел в 2015 году. В этом спектакле, представленном амстердамской театральной труппой «Де Варме Винкел» (De Warme Winkel, в пер. «Горячий Магазин»), наряду с текстами Хармса были использованы также тексты Александра Введенского. Весёлый бунтарский характер этого спекакля был полностью созвучен духу тех пёстрых, полных абсурда и лишенных всякой логики театральных вечеров, которые устраивал Хармс вместе со своими друзьями-авангардистами из ОБЭРИУ.

Из сказанного можно сделать вывод, что возникший в Нидерландах в восьмидесятых годах огромный интерес к Хармсу нисколько не ослабевает. Хармса продолжают высоко ценить за его оригинальнность, за его нонкомформизм, и самое главное, о чем не стоит забывать, — за его юмор. А сам Хармс, пожалуй, смело добавил бы от себя: за гениальность. В тексте «Как я родился» он писал: «Теперь я расскажу о том, как я родился, как я рос и как обнаружились во мне первые признаки гения».

Вот и сегодня в Нидерландах готовится к выходу новое большое собрание сочинений Д.И. Хармса. Это большое издание будет выпущено в престижной серии «Русская Библиотека» в издательстве «Van Oorschot» («Ван Орсхот») в начале 2019 года. Серия «Русская Библиотека» является самой значимой из тех серий, в рамках которых публикуются произведения русской литературы на нидерландском языке. В этой серии издают сочинения великих русских писателей, все произведения русской классики.

В новом сборнике будут представлены все жанры литературного творчества Д.И. Хармса: проза, поэзия, драма, детская литература, автобиографическая проза, письма. Из написанного Хармсом многое уже было переведено, однако в готовящемся издании появятся новые тексты. Например, наряду с впервые переведёнными на нидерландский язык стихами, в настоящий сборник войдут также первые переводы *Комедии города Петербург и* произведения для детей *Цирк Шардам.*

Работать над переводами текстов Хармса к новому изданию — огромная радость для меня. Конечно же, осведомленность в том, как складывалась жизнь самого Хармса, не может не омрачать эту радость. Горько читать строки из дневников Хармса, в которых он в определенной степени предугадал свою тяжелую судьбу и раннюю смерть. Вот что он пишет в 1926 году: «По всей вероятности, вся моя жизнь пройдёт в страшной бедности и хорошо жить я буду только пока я дома, а потом, может быть, если доживу лет до 35–40».

Жизнь, что и говорить, и вправду была сурова к Хармсу. В 1937 и 1938 годах нередки были дни и недели, когда они с женой жестоко голодали. Хармс был арестован в 1941 году и умер в 36 лет.

Но что же все-таки может приносить радость переводчику Хармса? Это и интонация, совершенно уникальная хармсовская интонация, благодаря которой ты с таким увлечением погружаешься в его тексты. Это и непринужденность, с которой он сочинял свои вещи: известно, что у Хармса была привычка писать каждый день и почти не редактировать свои тексты. Благодаря этой непринужденности, свойственной и его текстам, и ему самому, у тебя появляется ощущение прямой связи с Хармсом — писателем и человеком, которого ты, как тебе кажется, хорошо знаешь, со всеми его талантами, мыслями, эмоциями. Со всеми его предпочтениями и интересами.

Я приведу пример. Вот одна примечательная запись из его дневника. Хармс пишет (это лишь короткая выдержка из оставленного им длинного списка):

«Меня интересуют:

Чудо. Фокусы (без аппаратов). Человеческие, частные взаимоотношения. […] Курение (трубки и сигары). Что делают люди наедине с собой. Сон. Записные книжки. Писание на бумаге чернилами или карандашом. […]. Ежедневная запись событий. Запись погоды. Фазы луны. […] Муравейник. […] Женщины, но только моего любимого типа».

Какой восхитительный перечень! По-моему, такой писатель никогда не перестанет удивлять и поражать, по крайней мере, меня — точно не перестанет.

Не только потому, что ему нравится, кроме всего прочего, показывать фокусы и писать карандашом (как, кстати, и мне), или потому, что он соединяет совершенно не связанные друг с другом вещи (Муравейник — Женщины), а ещё и потому, что он противоречит самому себе. Если в вышеупомянутой записи он пишет, что ему интересны сны, то уже в другом месте читаешь: «Ничто не может раздражать так, как человек, рассказывающий о своих снах».

Обратите внимание: перед нами — человек с самыми разнообразными интересами, человек, который противоречит самому себе. Одним словом — обычный живой человек. Именно эта прямота, эта естественность Хармса не дают соскучиться, когда читаешь или переводишь его тексты.

Удивление, восторг, влюбленность, отчаяние — вот лишь некоторые из тех многообразных душевных переживаний писателя, о которых мы узнаем из его дневников. О политике в своих дневниках он не писал. Она была ему неинтересна. Его не интересовали ни достижения Пролеткульта, ни провозглашение НЭПа. И хотя Хармс не интересовался политикой, политика интересовалась им, а для ареста, как нам всем хорошо известно, требуется, к сожалению, не так много. В первый раз Хармс был задержан для дачи объяснений за публичное прочтение стихотворений Николая Степановича Гумилева, который

за свои монархические взгляды был расстрелян как враг народа в 1921 году, незадолго до этого чтения.

Нет, не о политике предпочитал размышлять Хармс, он предпочитал размышлять об устройстве мира и о «чистоте» первоначального сознания. Он верил в чудо, и одновременно с этим сомневался в том, что оно возможно в этом мире. Верить в чудо, верить в собственные силы, не сомневаться в них, он мог только в светлые моменты своей жизни. «Я — творец мира», — писал он в 1933 году в одном из своих великолепных писем к актрисе Клавдии Пугачевой.

На закате русского авангарда, вращаясь в литературных и художественных кругах, Хармс познакомился с Казимиром Малевичем, «председателем пространства», как тот себя называл. Мировоззрения Хармса и Малевича во многом совпадали. Они умели находить общий язык, часто общались, к тому же Хармс восхищался работами Малевича. Он видел в них ту же «чистоту», ту же потребность в установлении того же собственного «миропорядка», которую испытывал сам. Когда в 1935 году умер Малевич, Хармс написал стихотворение, которое сам читал на похоронах и которое потом было положено в гроб художника... Это стихотворение начинается следующими строками:

«Памяти разорвав струю,
Ты глядишь кругом, гордостью сокрушив лицо.
Имя тебе — Казимир».

И вот теперь, после того как прозвучали эти строки, самое время рассказать о той связующей нити, которая протянулась между писателем и современными Нидерландами.

Дело в том, что Музей современного искусства в Амстердаме, или Городской музей, как его еще называют, приобрел в 90-х годах весьма значительную коллекцию живописи. Это была коллекция одного хорошего друга Хармса — историка литературы и коллекционера Николая Харджиева. Харджиев переехал в 1993 году в Нидерланды и привез с собой огромную часть своей коллекции и архива. Он умер в Амстердаме в 1996 году. Принадлежавшая ему коллекция произведений искусства включала в себя, среди всего прочего, коллекцию картин и рисунков Малевича, значительная часть которой попала в Городской музей Амстердама. Таким образом этот нидерландский музей оказался владельцем самой большой коллекцией картин Малевича за пределами России.

В этом музее Амстердама работы Малевича расположены наилучшим образом: его картины выставлены рядом с произведениями живописи, относящимися к родственным Западно-Европейскому и Нидерландскому течениям изобразительного искусства. Из этого ясно видно, насколько тесно соприкасаются художественные традиции русского авангарда и западноевропейской живописи XX века.

Не так давно я побывала в Городском музее Амстердама, так как хотела еще раз посмотреть картины Малевича. Картин Малевича теперь меньше, чем прежде (это отдельная и в какой-то мере печальная история), но они по-прежнему прекрасны. Рядом висят полотна нидерландского художника Мондриана и картины группы художников нидерландского авангарда «Де Стяйл» (De Stijl, пер. «Стиль»).

Посмотрев картины Малевича, я подошла к невысокому стенду, где были выставлены рукописи, книжицы, брошюры, принадлежавшие этой нидерландской группе художников. Журналы, в которых они излагали свои художественные взгляды. Как и многие

другие художники того времени, художники-авангардисты из группы «Стиль» были заняты поиском «чистого сознания» и новых форм выражения реальности, и в этом, по-моему, можно обнаружить перекличку между ними и художником и писателем из России. И тут, у стенда, мой взгляд случайно остановился на одном имени.

Буквально в двух шагах от картин Малевича, в непосредственной близости от них, неожиданно оно предстало моему взору. На обложке нидерландского издания, датированного революционным 1917 годом и подготовленного теми самыми художниками из Стиля, я вдруг увидела пять букв латинского алфавита**: Harms.**

Разве сам Хармс не увидел бы в этом маленькое чудо? Спустя столько десятилетий в Амстердаме Малевич и Хармс встретили друг друга снова!

И, оказавшись в полушаге друг от друга, перекликнулись:
«Имя тебе — Казимир!»
«Имя тебе — Даниил!»

Блумен, Иоланда Корнелине Адриана Маргарета (Bloemen, Yolanda Corneline Adriana Margaretha) — переводчик. Родилась в 1955 году в Гааге (Королевство Нидерланды). Русский язык и русскую литературу изучала в Лейденском Университете. Вторым иностранным языком для Блумен является итальянский. Начиная с 1980 года занимается переводами художественных текстов как с русского, так и с итальянского языков. Среди многочисленных произведений, переведенных на нидерландский язык, — роман «Война и Мир» Л.Н. Толстого, пьесы А.П. Чехова, рассказы И.С. Тургенева, стихи О. Мандельштама. На нидерландский язык ею были переведены «Колымские рассказы» В. Шаламова, сочинения В. Гроссмана, Г. Газданова, Л. Петрушевской, Н. Берберовой, В.В. Розанова. В настоящее время работает над подготовкой нидерландского издания большого собрания сочинений Д. Хармса. В сборнике будут представлены переводы самых разных жанров литературного творчества писателя, а также фрагменты его дневников и писем.

Сергей Гетман (Литва)

Переводчику переводчиково, или Попытка баланса между традицией и «новаторством»[1]

В наше время упорно пытаются пропихнуть в художественный перевод некий т.н. «баланс» между традицией и «новаторством». В определённых окололитературных (к стыду сказать, иной раз даже в совершенно литературных) кругах упорно ведётся «поиск» некоей «золотой середины». Читателя стараются убедить, что существуют всевозможные «научные» (на поверку — псевдонаучные) методики и методики эти работают. И не просто работают, а работают замечательно. И уже вроде бы всеми признаны. При этом даже утверждается, что плохой перевод, дескать, всё равно лучше, чем никакого. И знание языка оригинала также необязательно: подстрочник может «оказаться» весьма изящным. И неважно, идёт ли речь о мейнстриме или о произведениях литературы классической... Пропихивается всё это чаще всего людьми следующих категорий:

а) шарлатанами от литературы, в том числе неразборчивыми заказчиками, редакторами, издателями, спонсорами etc.;

б) плохими и/или средними авторами;

в) просто желающими быстро и без особого труда — чаще всего, однократно — заработать.

Такому подходу следует категорически возразить и, окунувшись в не столь отдалённую историю художественного перевода, разобрать на конкретных примерах, к чему приводят подобные попытки сбалансировать то, что никакому балансу не поддаётся по сути.

Да, постройка Вавилонской башни принесла немало хлопот человечеству — усложнились не только отношения с Создателем, но и отношения людей друг с другом. Зато появилась одна из благороднейших профессий — переводчик. Давайте уж, коллеги, не будем жертвовать этим первозданным благородством, создавая левый перевод — тем более какого-нибудь хорошего произведения!

В наши дни становится очень популярным мнение, согласно которому можно выполнить ЛЮБОЙ по качеству перевод, с ЛЮБОГО языка, при использовании ЛЮБЫХ методов; особенно это касается переводов с т.н. малых языков. Вот тут-то и начинается, простите за каламбур, истинно Вавилонское столпотворение… Сторонники означенной позиции хватаются за всё, что только подворачивается под руку: от перевода не с языка оригинала до перевода по подстрочнику (с согласия автора произведения или без оного, что, впрочем, ничегошеньки не меняет). Словом, в ход идёт любой принцип, а это по сути абсолютно беспринципно. Причины, объясняющие появление подобной макулатуры на полках книжных магазинов, будут озвучены чуть ниже.

Попробуем разобрать этот «феномен» на примерах, несомненно, имеющих место в любой стране; лично я могу обращаться к пратике Литовской Республики, Российской

[1] Материал изначально задумывался по просьбе и для молодых переводчиков — студентов кафедры славистики Клайпедского университета, поэтому большая часть примеров основана на литовском опыте автора. Сам материал — даже частично — нигде не использовался и не публиковался. Переработан и предоставлен для V Международного Конгресса переводчиков художественной литературы (Москва, 2018 г.) в сокращённом варианте (прим. авт.).

Федерации и ещё некоторых европейских государств. Впрочем, таких филькиных грамот (по языковым литературным стандартам, равно и по уровню выполненного перевода) немало в любой стране мира. Связано это как с частными, так и с международными литературными проектами.

Уже не в первый раз обращаюсь к опыту маэстро Е.К. Витковского, утверждающего, что у переводчика должно быть много профессий. Для того, чтобы выполнить хороший перевод, надо либо самому являться специалистом, либо обращаться к таковому — и чем чаще, тем лучше. Естественно, в оригинале может идти речь о таких диковинных вещах, какие переводчику и не снились. И чтобы не халтурить, необходимо запастись как неограниченным терпением, так и достойными консультантами. Однако, в первую очередь, переводчик должен обладать даром чистой совести. «Единая заповедь да будет тебе: будь чист», писал великий мыслитель Ф. Ницше. Полагаю, что к профессии переводчика эти слова относятся самым непосредственным образом.

Итак, попробуем охватить всю парадигму «новаторского» подхода к художественному переводу. Откровенно говоря, не хотелось бы высказываться плохо ни об уже ушедших, ни о ещё здравствующих, тем более что с последними приходится сталкиваться так или иначе по роду занятий. Поэтому имён предпочитаю не называть и заменю их вымышленными.

Вспоминаю многочисленные случаи на родине, когда оказывалось, что коллеги, полагающие себя достойными переводчиками, на деле мало чем отличаются от непробиваемых сектантов. Некто — назовём его коллегой Антанасом — публиковал в республиканском литературном издании собственные переводы современной японской поэзии, не зная, кстати, ни слова по-японски. Когда я указал ему на эту очевидную странность, он здорово разобиделся, возразив, что у него есть прекрасный перевод этой самой поэзии на русском языке — а русским профессиональным переводам-де можно верить… Потому он, ничуть не заморачиваясь, делал «переводы» японской литературы с русского, указывая при этом без зазрения совести, что выполнен-то перевод с японского! Я предложил коллеге компромисс: приписывать, например, что-то наподобие англоязычного «According to» или французского «Selon», которое добавляется обычно к имени автора. Тоже мимо… Словом, доказать коллеге, что он занимается халтурой и самой настоящей разводкой читателя, не было ни малейшей возможности: Антанас, хоть до сих пор со мной не общается, продолжает считать себя непогрешимым, высоконравственным человеком. И, естественно, великолепным переводчиком «с японского».

Другой маэстро — скажем, Йонас — таким же образом «переводил» для литературных изданий с арабского, китайского, хинди и ещё около полусотни языков; мне было превосходно известно, что владеет он русским и притом слабенько понимает по-английски. Странно то, что издатели ничуть не сомневались в его полиглотстве — и публиковали его шедевры в течение нескольких лет, пока вся эта история не выплыла каким-то образом на поверхность. Впрочем, даже последовавший за этим скандал не особо повлиял на репутацию коллеги. Если его и пожурили те или иные собратья по перу за мошенничество, то, как говорится, «пипл всё схавает»...

Аналогичное знакомство было у меня и в России. Мой старший коллега Юрий — великолепный поэт, но совершенно без переводческого опыта. Издательство по какому-то поводу пожелало издать большую подборку немецких поэтов периода Первой-Второй мировых войн (немецкого языка, кстати, коллега Юрий тоже не знал, работал по подстрочнику), однако поручило перевод не замечательной германистке и знатоку указан-

ного периода истории, а именно ему — по простоте душевной полагая, что достаточно быть хорошим поэтом, чтобы быть хорошим переводчиком. Конечно, идея оказалось провальной: книга-то вышла в наилучшем виде, но автор перевода положенную порцию критики получает до сих пор.

Некий мой ереванский товарищ Евгений переводил востребованную английскую прозу с итальянского (поскольку языком оригинала не владел), похваляясь, что получает при этом незабываемый «переводческий опыт». Сколько я ни силился, сколько ни уточнял и переспрашивал, никак не мог понять, в чём же этот опыт заключается… Неужели в том, что уши коллеги торчали не из-за ушей англоязычного автора, а из-за ушей его итальянского переводчика?!

В Республике Беларусь мне доводилось слышать в приватных беседах, что перевод с подстрочника вполне приемлем для публикации, лишь бы автор произведения был знаком с языком, на который выполняется перевод. Ужасно даже не то, что высказываются такие утверждения, но то, что их автор при подобном подходе к переводу сам является довольно значимой фигурой современной белорусской литературы!

Словом, подобных ситуаций — множество, но до сих пор речь шла только о желании схалтурить или просто обмануть читателя. Теперь разберёмся, как было сказано выше, с процессами, которые некоторым образом провоцируют как халтуру, так и заведомый обман.

Оговорюсь сразу: я ни в коей мере не против переводчиков, редакторов, издателей, спонсоров, но я всегда — на стороне читателя. Поскольку именно последний — в зависимости от обстоятельств издательского процесса — может оказаться жертвой того, что скрывается под очередной привлекательной обложкой.

Как видно из сказанного выше, не только откровенный шарлатан несёт ответственность перед читателем, это может произойти и в силу иных обстоятельств — даже с весьма достойными людьми. Например, один из наиболее распространенных случаев — торопит издатель (или — по тем или иным причинам — спонсор, редактор etc.). Также не всегда к переводу привлекаются именно переводчики (выше указывалось, что могут пригласить поэта или прозаика с добрым именем), плюс к тому — не всегда издательство желает тратить лишние средства на дорогостоящие консультации. Конечно, это влечет за собой недоработки, которые весьма тяжело впоследствии исправить. Или, к сожалению, уже невозможно исправить вообще. Помнится, в переводе первой литовской поэмы «Времена года» Д. Бродского (издание 1946 г.) из-за отсутствия консультантов — специалистов по литовскому фольклору все крепостные крестьяне Восточной Пруссии с лёгкой руки переводчика получили латышские имена! И этот казус кочевал из одного переиздания поэмы в другое (всего их было девять) на протяжении, ни много ни мало, 59 лет… И смех, и грех. Но это так, к слову…

Вообще, работа в команде — вещь нелёгкая: издатель недоволен сроками, переводчик — текстом, дизайнер — оформлением… Ну и естественно, если произведение переведено да издано впервые — это ведь вопрос престижа для издательства! Словом, никто не собирается отнестись к работе как следует: начинается всеобщая спешка да игра в салочки, что сказывается на всём процессе… А хуже всего случаи, когда издательская команда просто осваивает тот или иной грант — частный или государственный, тогда уж совершенно неважно, какой товар появится на прилавке. Главное, чтобы в срок! Таким образом — увы! — репутация некоторых издательств оказывается подмоченной.

Лично я согласен с афоризмом, что рукописи не горят. Это значит, что настоящий автор всегда дождётся своего настоящего переводчика, пусть хоть через тысячу лет. Т.е. нечего спешить выдать абы какой перевод (что с подстрочника, что через язык-посредник), лучше как следует выучить язык — и сделать перевод изначально хорошим! Читатель вполне может подождать…

Ещё нюанс: издательская гонка. Возникает разумный вопрос: зачем соревноваться за первенство? Да затем, что издание книг — это конкуренция, это бизнес. Но переводческая деятельность никогда и рядом не стояла! Озолотиться, занимаясь переводом, просто невозможно... Переводчики могут состязаться исключительно в силе собственного дарования, на оттачивание коего уходит время. И переводчика никто не должен торопить, хотя издатель часто руководствуется исключительно собственным мнением. В таком случае мы получим перевод Корана И. Крачковского, в издании к которому прямо говорится, что перевод — незаконченный. Зачем, спрашивается, издавать подобный перевод?! Будет ли переводчик за такое благодарен издателю?! Тем более, что уже более сотни лет назад в Российской Империи был издан перевод Корана Г. Саблукова.[2] Практически то же самое можно сказать о немецких переводах А. Хургинаса: нет бы отшлифовать их, а не издавать сырыми донельзя. Перевод должен полежать в столе, настояться, как вино… Если приводить пример из собственной практики, то могу вспомнить полное собрание трудов зачинателя литовской художественной литературы К. Донелайтиса, на перевод которого у меня ушло более восьми лет. Мне просто несказанно повезло: у меня заранее были заключены договоры и с литовскими, и с российскими издательствами, но меня никто не подгонял, за что всем им — отдельное спасибо! Помнится, я предупредил издателей, что пока не получу подробное, исчерпывающее заключение специалистов и учёных из Государственного института литуанистики Литовской Республики, Российского государственного университета им. И. Канта и Берлинского государственного университета о своём переводе творчества великого поэта, внесённого в список Всемирного наследия ЮНЕСКО, рукопись никто не увидит. И издатели ждали, понимая и принимая такое отношение к нашей совместной работе.

Добавлю, что перевод не с языка оригинала (а с языка-посредника или с подстрочника), на мой взгляд, — это попросту проявление неуважения переводчика к автору, дурной тон in se; а уж этические градации подобного отношения можно обсуждать бесконечно долго…

Подведём итоги.

Выход из ситуации у переводчика только один: учить малые — и не только малые — языки! Просто стиснуть зубы — и учить. Никакого другого метода нет и быть не может… ну, если только не загружать текстовый блок в автопереводчик Google, а после — придирчиво (или не очень) «обрабатывать». Сходу приведу замечательный пример еще из советской истории перевода: множество поэтов и писателей разных — больших и малых — народов договорились между собой, и принялись на совесть изучать языки друг друга: для того, чтобы каждый из них обогатил собственную культуру первоклассными переводами произведений своих ближних или дальних соседей. Если мне не изменяет память, расцвет подобных лингвистических состязаний пришёлся на период с 60-х и продолжался до середины 80-х годов прошлого столетия, продлившись до самой Перестройки.

---

[2] Тему разрешения или запрета алимов (т.е. шариатских учёных) на тафсир (т.е. толкования и перевод толкований Корана на другие языки) в данной статье я сознательно опускаю (прим. авт.).

Таким образом, сама история художественного перевода учит нас, что никаких «новаторских» методов просто не существует, никаких новых способов перевода ещё никто не изобрёл. Согласитесь, что юридическому переводу (которым занимается любое коммерческое лингвобюро) художественность не требуется… Перевод — это искусство, это мастерство, оттачиваемое десятилетиями, упорный труд, за который, возможно, человеку когда-нибудь воздастся. А потому предпринимаемая ловкачами всех мастей попытка найти какой-то там «чудесный» баланс между традицией и «новаторством» является *изначально провальной*!

Гетман, Сергей Викторович (Getman, Sergej) — писатель, переводчик, сценарист. Родился в 1973 году в Клайпеде (Латвия). Окончил школу им. М. Горького, специальные курсы английского языка в Литовском христианском колледже, изучал философию в Вильнюсской семинарии для католических священников, христианское богословие (Сен-Жодар, Франция), исламское право и шариат в Джинаньском университете (Ливан, Триполи). Около 8 лет был монахом католических Орденов — доминиканского и францисканского. Два года проработал в Центре воспитания слабоумных детей в Вильнюсе, ещё два — преподавал Закон Божий католическим гимназистам г. Кретинги. Вернувшись в мир, работал редактором отдела культуры городской газеты «Клайпеда» (2004), главным редактором литературно-художественной газеты «Слово» (2005), главным редактором еженедельника «Причал — Клайпеда» (2008). Активный корреспондент и сотрудник литовских, европейских и российских изданий и издательств (прибалтийские: «Nemunas», «Baltija» и др., российские: «Балтика», «Параллели»). Живет в Клайпеде.

Абтин Голкар (Иран)

Проблемы перевода персидских экзотизмов в романе А. Волоса «Возвращение в Панджруд» на персидский язык

Материалы настоящего доклада основаны на практике перевода двух романов Андрея Волоса на персидский язык. А. Волос принадлежит к тем писателям, оригинальность произведений которых в значительной мере обусловлена языковым исполнением, стилистическими особенностями текста. Нередко в его произведениях язык становится не просто инструментом выражения мыслей и чувств, а самым воплощением содержания текста, его сутью, своеобразным «сказом» автора. В таких случаях переводчику приходится самому «творить» подходящий стиль в языке перевода. Этот стиль должен быть способен передать, в первую очередь, формальную специфику русского текста.

В качестве примера можно упомянуть разговор чиновников-бандитов в романе «Из жизни одноглавого» (2014), где формальная характеристика речи героев вытесняет содержание разговора:

— Ага, дудок в мязге ломать за чавку, три креста накипь, — возразил Валерий Семенович. Как и прежде, ни одна мышца не дрогнула на его мертвой физиономии, внешне ничем не отличавшейся от серой глины. — А иначе горчавь матюшки попусту. Келдыш наварит тугой курдюк, бары кубачков даром не нахряпаешь. Келдыш маяком хрена ли рубить, сто рублей не вафли. Трусоногов куда охрястьями кречетал, туда и горку гонит. А поверху он не кум, поверху сам зырит.

— Прямо уж так и сам, — вроде как усомнился Милосадов.

— Хрипань за уркан, в натуре сам! — отрезал Валерий Семенович.

— Ну лады, кладень, — вздохнул Милосадов, будто в чем-то уступая, и тут же широко оскалил кипенно-белые с фиолетовым отливом зубы. — Хоры мостить — не урлу собачить. Ума роспись пузиком гречу приямит. Куколь хоть и прижух, а все равно на вороту грюндит... (2, 124–127)

Или сумбурная речь критика Карацупы из того же романа:

— Так называемые стихи Сереброва не выдерживают критики даже того взыскательного читателя, для которого синкретические мысли есть всего лишь продукт использования процесса понимания так называемой классики в личных целях, — мастерски говорил Карацупа.

[...] — Синкретическое искусство не может опираться на так называемую символику вчерашнего дня, которая торгует собой на перекрестках путей словесности, забыв о насущной пахоте жизни...

[...] — Ибо попытки усилить попытки синкретичности попыток так называемого творчества так называемого поэта Сереброва... (2, 141–142)

Легко убедиться в том, что буквальный перевод слов и предложений в вышеуказанных эпизодах ни к чему не приведет, так как главное здесь не смысл отдельных фраз, а сам факт «искалеченности» языка. Поэтому переводчик должен воссоздать на языке перевода своеобразный жаргон, в котором был бы ярко выражен подобный же языковой дефект.

В романе «Возвращение в Панджруд», посвященном художественной биографии персидского поэта XI-X ст. Рудаки и опубликованном в 2014 году, А. Волос обращается

к совершенно другой стилистике. Этот роман написан образцовым, торжественным поэтическим языком, насыщен восточным колоритом, обусловленным, в первую очередь, изобилием таджикско-персидских экзотизмов. Автору пришлось, как это в свое время сделал Н.В. Гоголь в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», в сносках давать толкование этим незнакомым для русского читателя словам и выражениям.

Существует множество общеизвестных способов переводить экзотизмы на другие языки, но как перевести их на тот самый язык, из которого они были позаимствованы? Это вызывает дополнительные сложности. Возникли они и при переводе романа А. Волоса на персидский язык.

Первая проблема связана с тем, что многие персидские экзотизмы используются в романе не совсем в том значении, в котором они используются в персидском языке. Возьмем в качестве примера слово «кишлак», которое из языков Средней Азии вошло в русский язык в значении «селение оседлых жителей» (3, «кишлак»). Однако одновременно с тем это слово в персидском языке обладает почти противоположной семантикой и означает «зимовка; место, где зимуют кочевники». Или слово «зиндан», которое в книге А. Волоса определено как «помещение, в котором содержатся заключенные. Как правило, представляет собой глубокую яму с узким отверстием-входом» (1, 31), в то время как в персидском языке это слово означает просто «тюрьму», а для описанной Волосом разновидности тюрьмы в форме ямы существует более точный эквивалент «сяхчал» (букв. «черная яма»). Иначе говоря, получается курьезная ситуация, когда при переводе с русского языка на персидский приходится еще раз «переводить» персидские же слова.

Нелегко переводчику и в тех случаях, когда автор использует тот или иной языковой элемент в качестве речевой характеристики персоговорящих, хотя на самом деле этот элемент в персидском языке вообще отсутствует. Ярким примером является обращение «уважаемый» без добавления имени. Такая форма обращения является типичной речевой характеристикой населения Кавказа, однако она не имеет никакого коррелята в персидском языке. Трудность перевода этого клише раскрывается в эпизоде, когда великий поэт ругает своего юного поводыря Шеравкана как раз за такую манеру обращаться:

— Ну ладно, — хмуро, но все же примирительно сказал Шеравкан, делая шаг к нему. — Простите меня, уважаемый. Просто вы...

— Уважаемый! — передразнил слепец, поднимая голову. — Многоуважаемый! Почитаемый! Высокочтимый!.. Болван! Джафаром меня зови! Понял? (1, 50)

Значит, переводчик здесь должен найти такой эквивалент, который, с одной стороны, является достаточно вежливой формой обращения к старшим, а с другой стороны, выглядит слегка экзотичным, не совсем типичным, потому и вызывает раздражение у слепого поэта. Самый подходящий эквивалент в персидском языке — это, пожалуй, такие обращения, как «ага» («господин») или «Горбан» («сударь»), однако они тоже представляют собой вполне распространенные языковые формулы, так что ярость поэта не будет в данном случае так же понятна и убедительна, как в русском оригинале.

Еще одну проблему составляют персидские экзотизмы, которые в своем же значении употребляются в современном русском языке. Таковы, например, слова «лакаб» («кличка»), «ман» (мера веса), «гулямы» («рабы»), «мазар» («могила святого») и т.п. Их, конечно, можно просто оставить в тексте, и они всем будут понятны, но тогда пропадет столь важный для русского оригинала стилистический элемент — экзотичность текста, так как эти лексические единицы принадлежат в русском языке к пассивному словарному запасу. Благодаря им русский читатель на каждой странице романа встречает необычную

лексику, экзотичную или архаичную, которая одновременно и воссоздает местный колорит, и стилистически «возвышает» произведение. А между тем в персидском языке эти лексические единицы входят в активный словарный запас, выглядят в тексте перевода совершенно обычными, ничем не отличающимися от других слов и выражений, и текст перевода таким образом теряет очень яркую стилистическую черту оригинала.

Нам кажется весьма многообещающим следующий подход к решению этой проблемы. Чтобы сохранить эффект экзотики в тексте перевода, в некоторых случаях вместо персидских заимствований мы использовали таджикские корреляты, которые более или менее понятны для иранских читателей, но вместе с тем и необычны для них. Такие слова воссоздают эффект «языкового шока», неожиданности, странности, который ощущается при чтении русского оригинала. Иначе говоря, опять-таки мы имеем дело с весьма курьезной ситуацией, когда при переводе с русского языка на персидский персидские же слова переводятся с помощью таджикского языка! Причем следует отметить, что такое решение нельзя применить по отношению ко всем экзотизмам. Тут необязательно переводить любой экзотизм или архаизм соответствующим экзотизмом или архаизмом в языке перевода. Можно в качестве эквивалента для того или иного экзотизма или архаизма использовать обычное, стилистически нейтральное персидское слово, а в другом месте — для перевода обычного русского слова прибегать к стилистически окрашенному эквиваленту, будь то персидский архаизм, таджикский экзотизм или другие лексические единицы из пассивного словарного запаса персидского языка.

Подытоживая вышесказанное, можно констатировать, что для перевода экзотизмов на язык, из которого эти экзотизмы позаимствованы, нужен творческий подход. Эти элементы играют весьма важную стилистическую роль, придают тексту стилистическую возвышенность, создают своеобразный колорит. Все усилия переводчика тут должны быть устремлены, на наш взгляд, к воссозданию авторского стиля в языке перевода на уровне всего текста в целом, а не к механическому поиску соответствий на уровне конкретных слов и выражений. Ради такой цели переводчик может позволить себе переводить единицы пассивного словарного запаса оригинального текста с помощью единиц активного словарного запаса языка перевода и наоборот.

Источники:

1. Волос А.Г. *Возвращение в Панджруд*. — М.: ОГИ, 2014.
2. Волос А.Г. *Из жизни одноглавого: роман с попугаем*. — М.: ОГИ, 2014.
3. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. *Толковый словарь русского языка*. М.: ИТИ Технологии, 2006.

Голкар, Абтин (آبتین گلکار) — переводчик с русского языка на персидский, преподаватель. Родился в Тегеране в 1977 году. Кандидат филологических наук, специальность «русская литература» (2007, Киевский национальный университет им. Т.Г. Шевченко). Старший преподаватель кафедры русского языка Университета Тарбиат Модарес. В числе его переводов: «Мандат» Н. Эрдмана, «Трибунал» и «Иванкиада» В. Войновича, «Ревизор» и «Женитьба» Н. Гоголя, «Живой труп» Л. Толстого, «Маленькие трагедии» и «Борис Годунов» А. Пушкина, «Жизнь человека» и «Царь-Голод» Л. Андреева, «Кто виноват?» А. Герцена, «Месяц в деревне» и «Дворянское гнездо» И. Тургенева, «Собачье сердце» и «Записки юного врача» М. Булгакова, «Палата №6» и «Скучная история» А.П. Чехова, «Сталин» Э.С. Радзинского и др. Живет в Тегеране.

Лияна Деяк (Словения)

Переводы произведений Толстого на словенский: библиография

В моём докладе будет представлен обзор переводов произведений Л.Н. Толстого в Словении, изданных в период с конца XIX века по сегодняшний день. Отсчёт этой библиографического перечня начинается с 1889 года, когда вышел первый перевод Толстого в Словении, это был роман «Семейное счастье».

Ранние переводы Л.Н. Толстого:

1889 — «Семейное счастье», роман [*Rodbinska sreča*];
1890 — «Кавказский пленник», рассказ/повесть [*Kavkaški ujetnik*];
1894 — «Три смерти», рассказ [*Tri smrti*];
1894 — «Где любовь, там и Бог», рассказ [*Kjer je ljubezen, tam je Bog*];
1900 — «Народные рассказы» (в сборнике «Венец славянских повестей») [Venec slovanskih povestij, *Narodne pripovedke* Leva Tolstega];

Интересно, что ранние переводы произведений Л.Н. Толстого на словенский (90-е годы XIX века и начало XX-го) в основном издавались не в столице, а на самом западе Словении, в городах Гориция и Триест, которые сегодня входят в состав Италии.

1901 — «Два гусара», повесть (в сборнике «Венец славянских повестей») [Venec slovanskih povestij, *Dva huzarja];*
1901 — «Воскресение», роман [*Vstajenje];*
1906 — «Анна Каренина», роман [*Ana Karenina];*
1907 — Три повести графа Льва Толстого: «Кавказский пленник», «Два старика», «Много ли человеку земли нужно» [Tri povesti grofa Leva Tolstega (*Jetnik v Kavkazu*, *Starca*, *Koliko zemlje potrebuje človek*?];

1908 — «Казаки», повесть [*Kazaki: kavkaška povest*];
1913 — «Два брата и золото», рассказ [*Dva brata in zlato*];
1913 — «Где любовь, там и бог», пьеса в одном действии по повести Л.Н. Толстого [*Kjer ljubezen, tam Bog*];
1913 — «Народные рассказы» [*Ljudske pripovedke*];

В Любляне начали издавать Толстого в 20-е годы — в первую очередь его избранные философские произведения (1922 г.), потом некоторые повести и рассказы, а в 1928 году выходит роман «Анна Каренина» в переводе Владимира Левстика.

Между первой и второй мировыми войнами:

1922 — «Избранные философские произведения», том 1, «Исповедь» [*Izbrana filozofska dela*. Zv. 1, *Spoved*];

1923 — «Хаджи-Мурат», роман [*Hadži-Murat*];
1924 — «Крейцерова соната», повесть [*Kreutzerjeva sonata*];
1927 — «Семейное счастье», роман [*Rodbinska sreča*];
1928 — «Анна Каренина», роман [*Ana Karenina*];

В 30-е годы Владимир Левстик переводит два других великих романа Толстого — «Воскресение» и «Войну и мир».

1931 — «Воскресение», роман [*Vstajenje*: roman v treh delih];
1932–1934 гг. — «Война и мир», роман-эпопея [*Vojna in mir*];
1933 — «Отец Сергий», повесть; «После бала», рассказ, [*Oče Sergij; Po plesu*];
1933 — «Смерть Ивана Ильича», повесть [*Smrt Ivana Iljiča*]

После Второй мировой войны Л.Н. Толстого много переводят и издают в разных словенских издательствах, в журналах печатаются рассказы, в том числе и детские. Одновременно с этим переиздаются и его ранее переведенные произведения.

С конца Второй мировой войны до распада Югославии:

1946 — «Анна Каренина», роман [*Ana Karenina*];
1947 — «Кавказские повести» («Набег», «Рубка леса», «Разжалованный», «Казаки», «Кавказский пленник», «Хаджи-Мурат»), сборник [*Kavkaške povesti* (*Nalet*; *Sečnja gozda*; *Degradiranec*; *Kozaki*; *Kavkaški ujetnik*; *Hadži-Murat*)];
1950 — «Маленькие рассказы» («Косточка», «Котёнок», «Старый дед и внучек», «Подкидыш», «Филипок», «Девочка и грибы») [*Drobne pripovedke* (*Koščica*, *Mačica*, *Stari ded in vnuček*, *Najdenček*, *Filipek*, *Deklica in gobe*)];

1950 — «Поликушка» и другие повести («Поликушка», «Рубка леса», «Метель», «Три смерти», «Кавказский пленник», «Много ли человеку земли нужно») [*Polikuška in druge povesti* (*Polikuška*, *Sečnja gozda*, *Metež*, *Tri smrti*, *Kavkaški ujetnik*, *Koliko zemlje človek potrebuje*)];
1951 — «Кавказский пленник», рассказ/повесть [*Kavkaški ujetnik*];
1951 — «Детство», «Отрочество», «Юность», автобиографическая трилогия [*Spomini na mladost*];
1951 — «Война и мир», роман-эпопея [*Vojna in mir*];

1952 — «За что»: новеллы» (рассказы «Люцерн», «Альберт», повесть «Холстомер», рассказы «После бала», «За что») [*Čemu: novele*];
1952 — «Два брата», сказка [*Dva brata*];
1952 — «Хозяин и работник», рассказ «Севастопольские рассказы» [*Gospodar in hlapec*; *Sevastopolske povesti*];
1954 — «Осел в львиной шкуре» и другие басни [*Osel v levji koži in druge basni*];
1955 — «Казаки»; «Хаджи-Мурат», повести [*Kozaki*; *Hadži-Murat*];
1957 — «Воскресение», роман [*Vstajenje*];

1962 — «Анна Каренина», роман [*Ana Karenina*];
1963 — «Война и мир», роман [*Vojna in mir*];

1964 — «Анна Каренина» [*Ana Karenina*];

1965 — «Детство», «Отрочество», первые две части автобиографической трилогии [*Spomini na otroška leta*];

1965 — «Воскресение», роман [*Vstajenje*];

1966 — «Анна Каренина» [*Ana Karenina*];

В 60-е годы государственное издательство («Državna založba Slovenije») берёт на себя издание избранных произведений Л.Н. Толстого в 12 томах. Вышло, однако, только 10 томов; многие из них впоследствии переиздаются уже без номера.

В книжной серии «Избранные произведения» уже в 1966 году выходят следующие:

1966 — «Избранные произведения Льва Николаевича Толстого в двенадцати томах» [Izbrana dela Leva N. Tolstoja v dvanajstih knjigah]:

Том 1: «Детство», «Отрочество», «Юность», автобиографическая трилогия; [*Detinstvo*; *Deštvo*; *Mladost*];

Том 2: «Севастопольские рассказы»; «Казаки», повесть; «Хаджи-Мурат», роман [*Sevastopol*; *Kozaki*, *Hadži-Murat*];

Тома 3, 4, 5, 6: «Война и мир», роман-эпопея [*Vojna in mir*];

Тома 7, 8: «Анна Каренина», роман [*Ana Karenina*];

Том 9: «Повести» («Семейное счастье»; «Поликушка»; «Хозяин и работник»; «Смерть Ивана Ильича»; «Отец Сергий»; «Крейцерова соната») [*Povesti* (*Rodbinska sreča*; *Polikuška*; *Gospodar in hlapec*; *Smrt Ivana Iljiča*; *Oče Sergej*; *Kreutzerjeva sonata*)];

Том 10: «Воскресение», роман [*Vstajenje*]

1967 — Избранные произведения: «Воскресение», роман [*Vstajenje*];

1967 — Детские рассказы Л.Н. Толстого [*Pri nas doma*];

1968 — «Анна Каренина», роман [*Ana Karenina*];

1968 — «Война и мир», роман-эпопея [*Vojna in mir*];

Разные издательства продолжают издавать и переиздавать Толстого …

1969 — «Анна Каренина», роман [*Ana Karenina*];

1970 — «Сказки Толстого» [*Tolstojeve povestice*];

1972 — «История вчерашнего дня» («Три смерти», «Холстомер», «Смерть Ивана Ильича», «Отец Сергий», «После бала», «История вчерашнего дня»), рассказы и повести [*Povest včerajšnjega dne: izbor kratke proze*];

1974 — «Хаджи-Мурат», роман [*Hadži-Murat*];

1975 — «Анна Каренина» [*Ana Karenina*];

1975 — Сказки Л.Н. Толстого [*Povestice*];

В 1978 году выходят еще 7 томов серии «Избранные произведения» — все это уже ранее переведенные и изданные тексты.

1977 — «Война и мир», роман-эпопея [*Vojna in mir*];

1978 — Избранные произведения: «Анна Каренина», роман [*Ana Karenina*];

1978 — «Анна Каренина», роман [*Ana Karenina*];

1978 — Избранные произведения: «Детство», «Отрочество», «Юность», автобиографическая трилогия [*Detinstvo — otroštvo — mladost*];

1978 — Избранные произведения: «Хозяин и работник» и другие повести/рассказы [*Gospodar in hlapec in druge povesti*];

1978 — Избранные произведения: «Кавказские повести» («Рубка леса», «Разжалованный», «Набег», «Кавказский пленник», «Казаки», «Хаджи-Мурат»), сборник [*Kavkaške povesti* (*Sečnja gozda*; *Degradiranec; Naskok*; *Kavkaški ujetnik; Kozaki*; *Hadži-Murat*)];

1978 — Избранные произведения: «Семейное счастье», «Крейцерова соната», повести [*Rodbinska sreča*, *Kreutzerjeva sonata*];

1978 — Избранные произведения: «Война и мир», роман-эпопея [*Vojna in mir*];

1978 — Избранные произведения: «Воскресение», роман [*Vstajenje*];

В следующем 1979 году в этой же серии выходят пьесы Л.Н. Толстого …

1979 — Избранные произведения: «Пьесы» («Первый винокур, или Как чертенок краюшку заслужил»; «Власть тьмы, или Коготок увяз, всей птичке пропасть»; «Плоды просвещения»; «И свет во тьме светит»; «Живой труп»; «От ней все качества») [*Drame* (*Prvi žganjekuh ali kako je vragec zaslužil krajec kruha*; *Moč teme ali «le prst mu pokaži, pa te za vso roko zgrabi»*; *Sadovi omike*; *In luč sveti v temi*; *Živi mrlič*; *Ona je vsega kriva*)];

1979 — Избранные произведения: «Поликушка» и другие повести [*Polikuška in druge povesti*];

1979 — «Война и мир», роман-эпопея [*Vojna in mir*];

… а в 1980 году — его теоретические тексты под названием «Об искусстве и обществе».

1980 — Избранные произведения: «Об искусстве и обществе», теоретические тексты [*O umetnosti in družbi*];

1983 — «Кавказский пленник», комикс [*Kavkaški ujetnik*];

1984 — «Самые короткие рассказы», детские рассказы [*Najkrajše zgodbe*];

1986 — «Воскресенье», роман [*Vstajenje*];

1987 — «Война и мир», роман-эпопея [*Vojna in mir*];

1990 — «Где любовь, там и Бог», рассказ [*Kjer je ljubezen, je Bog*];

1990 — «Медведь и мужик», сказка [*Medved in kmet*];

После 1990 года в независимой Словении переводы Л.Н. Толстого издаются несколько реже, зато появляется много теоретических трудов, а также дипломных работ и диссертаций, посвященных Л.Н. Толстому и его творчеству.

Переводы Л.Н. Толстого в независимой Словении:

1992 — «Умный слепой», рассказ [*Pametni slepec*];

1995 — «Война и мир», роман-эпопея, [*Vojna in mir*];

1997 — «Два брата», сказка [*Dva brata*];

1998 — «Птичка», рассказ [*Čižek*];

1998 — «Старый дед и внучек», рассказ [*Dedek in vnuček*];

1999 — «Анна Каренина», роман, [*Ana Karenina*];

2000 — «О том, что называют искусством», запись в дневнике, [*O tem, čemur pravijo umetnost*];

2006 — «Анна Каренина», драматизация романа, [*Ana Karenina*];

В нулевые годы появляется новое поколение переводчиков, которые переводят не только современных авторов, но и возвращаются к классике. Среди представителей этого

поколения следует упомянуть Борута Крашевца, переведшего сборник рассказов под общим названием «Исповедь»…

2007 — «Исповедь» («Записки сумасшедшего», «Смерть Ивана Ильича», «Отец Сергий», «Хозяин и работник», «Исповедь»), сборник рассказов [*Izpoved* (*Zapiski blazneža*, *Smrt Ivana Iljiča*, *Oče Sergij*, *Gospodar in hlapec*, *Izpoved*)];

2007 — Сборник 24 рождественских стихотворений, сказок и загадок разных авторов [*Zlato srečo nosimo, vsem ljudem jo trosimo*];

2008 — «Самые короткие рассказы» — 4 рассказа [*Najkrajše zgodbe*];

2009 — «Крейцерова соната», драматизация повести [*Kreutzerjeva sonata*];

2009 — «Самые короткие рассказы» — 5 рассказов [*Najkrajše zgodbe*];

… а также повести «Дьявол» и «Крейцерова соната».

2011 — «Война и мир» — аудиокнига [*Vojna in mir* — zvočna knjiga];

2014 — «Война и мир» — отрывки, электронная книга [*Vojna in mir* — elektronska knjiga (odlomki)];

2015 — «Анна Каренина», роман [*Ana Karenina*];

2015 — «Дьявол» («Дьявол», «Крейцерова соната»), повести [Hudič (Hudič, Kreutzerjeva sonata)];

2016 — «Анна Каренина,» драматизация романа [*Ana Karenina*];

2016 — 4 детских рассказа [Zgodbe];

2017 — детские рассказы [Zgodbe];

Здесь коротко представлено, как у нас переводились и издавались три основных романа Толстого:

«Анна Каренина» — три перевода, 15 изданий:

1906; 1928; 1946 (2 издания); 1962; 1964; 1966 (три издания); 1968; 1969; 1975; 1978; 1999; 2015

«Война и мир» — один перевод; 12 изданий: 1932–1934 гг.; 1951; 1963; 1966; 1968; 1977; 1978; 1979; 1987; 1995 (сокращенное издание); 2011 (аудиокнига); 2014 (электронная книга — избранные отрывки)

«Воскресение» — два перевода; 9 изданий:

1901; 1931; 1957; 1965; 1966; 1967; 1978 (два издания); 1986

А вот обзор постановок пьес Толстого и инсценировок его романов в Словении. Судя по всему, наиболее популярной из его пьес была «Власть тьмы»: ее ставили на сцене 8 раз, впервые уже в 1905 году, еще при жизни Толстого.

Постановки произведений Л.Н. Толстого в словенских театрах:

1905, 1909, 1919, 1920, 1924, 1925, 1951, 1970 гг. — «Власть тьмы», пьеса; [*Moč teme*];

1911, 1912, 1922, 1930, 1936, 1939 гг. — «Живой труп» [*Živi mrtvec*];

1926 — «Плоды просвещения» [Sadovi prosvete];

1931 — «От ней все качества» [*On je vsega kriv*];

2009 — «Крейцерова соната» [Kreutzerjeva sonata];

1958, 2006, 2016 гг. — «Анна Каренина» [*Ana Karenina*];

2017 — «Война и мир» [Vojna in mir].

Пик интереса к Л.Н. Толстому пришелся на 60-е годы прошлого века, а в 2017 году, когда в люблянском «Доме культуры имени Ивана Цанкара» проводился масштабный

фестиваль «Лев Николаевич Толстой, искатель истины», популярность русского классика снова чрезвычайно возросла. В рамках фестиваля прошли следующие мероприятия: выставка о жизни писателя с фотографиями, картинами и короткими документальными фильмами; презентация биографии «Лев Толстой. Бегство из рая» ее автором Павлом Басинским (биографию на словенский перевел Борут Крашевец); упомянутый выше спектакль «Война и мир»; цикл лекций о романе-эпопее «Война и мир», а также детские мероприятия, посвященные знакомству с творчеством Л.Н. Толстого. Во время фестиваля сотрудники музея-усадьбы «Ясная Поляна» (Галина Алексеева и Юлия Вронская) рассказали о самом музее и его деятельности.

Уже с 1889 года словенские читатели имеют возможность знакомиться с творчеством Л.Н. Толстого, и в этом заслуга многих словенских переводчиков. Здесь я перечислю только основных: Владимир Левстик; Йосип Видмар; Северин Шали; Янко Модер; Вера Брнчич; Гитица Якопин; Борут Крашевец.

Среди словенских переводчиков Л.Н. Толстого особенно выделяется Владимир Левстик, который перевел три его великих романа: «Война и мир» (1932–1934), «Анна Каренина» (1928), «Воскресение» (1931), а также множество других его произведений, в том числе роман «Хаджи-Мурат» (1923), сборник «Кавказские повести» (1947) и др. Владимир Левстик (1886–1957) был писателем, поэтом и журналистом, но особой известностью он пользуется как переводчик с русского, а также с французского и английского языков. Благодаря ему словенцы получили блестящие переводы русской классики. Переводил он также произведения Гоголя, Достоевского, Горького, Леонида Андреева, Пушкина и Алексея Толстого.

А теперь я сама готовлю новый перевод романа-эпопеи «Война и мир», который, предположительно, выйдет в свет в конце следующего года. Между старым, левстиковским переводом и новым — целых 85 лет. Обычно новые переводы классических произведений у нас появляются через сорок — пятьдесят лет.

Старый перевод обладает высоким качеством, но он на редкость архаичен. В нем, например, славянофил Левстик употреблял некоторые слова и словосочетания из других славянских языков, которые впоследствии в словенском языке не прижились. То, что перевод был архаизирован намеренно, видно уже при сопоставлении его с другими текстами самого Левстика.

Из данного обзора переводов Л.Н. Толстого на словенский язык можно сделать вывод, что его произведения в Словении, как и в других странах, никогда не теряют актуальности.

Источник: словенская национальная библиотека и база данных «COBISS+».

Деяк, Лияна (Dejak, Lijana) — переводчик, преподаватель. Родилась в 1960 году в Любляне, Словения. В 1989 году окончила философский факультет в Любляне, получила профессию преподавателя русского и английского языков. С тех пор работает в качестве переводчика-фрилансера. В конце 1990-х годов, получив опыт перевода технических текстов и работы переводчиком-синхронистом, начала переводить гуманитарные и художественные тексты, в основном современную русскую литературу. С 2000 года является членом Ассоциации литературных переводчиков Словении. Перевела произведения таких авторов, как Б. Акунин, А. Афанасьев (русские народные сказки), С. Довлатов, А. Геласимов, Вик. Ерофеев, Алексей Иванов, А. Курков, В. Маканин, В. Пелевин, В. Пропп, В. Сорокин, Вл. Топоров, Ю. Трифонов, Л. Улицкая, В. Шаламов. Живет в Любляне.

Микел Кабал-Гуарро (Испания, Каталония)

Особенности малого языка: Довлатов на каталонском

— …Что тебя удерживает? Эрмитаж, Нева, березы?
— Березы меня совершенно не волнуют.
— Так что же?
— Язык. На чужом языке мы теряем восемьдесят процентов своей личности. Мы утрачиваем способность шутить, иронизировать.
Одно это меня в ужас приводит.

Сергей Довлатов, Заповедник[1]

Будучи малым (или, скорее, средним) языком, каталанский язык обладает рядом особенностей, не характерных для большинства больших языков. Из них наиболее интересными и трудными можно назвать разговорную лексику, вульгаризмы и некоторые социолекты и сленги. Всё это появилось в результате различных социолингвистических процессов, которые обусловили развитие каталанского языка с середины XVII в. и сократили его использование в определенных сферах. Сергей Довлатов — автор, умело играющий различными стилями речи в русском языке и постоянно использующий богатые возможности разговорных и вульгарных речевых вариантов. При переводе довлатовского творчества на каталанский язык необходимо найти механизмы, которые отражали бы эту игру таким образом, чтобы полученный текст не терял оттенков оригинала, и чтобы стиль (и язык!) этого уникального автора оставались узнаваемыми. Возможные решения этой задачи будут проанализированы в данном докладе.

Каталанский язык: краткая историческая справка

Каталанский язык — язык романской группы, занимающий переходную позицию между ибероромaнской веткой (испанский, арагонский языки) и галлороманской веткой (французский, окситанский языки).

Каталанский язык располагает давней и развитой письменной традицией. Первые письменные документы на этом языке появились еще в одиннадцатом веке, а первые литературные тексты — в тринадцатом.

Эпоха расцвета каталанского языка длилась до XV века, когда указы испаноязычного королевского двора стали постепенно вытеснять его из культурной сферы. Упадок официального и литературного каталанского языка пришелся на начало XVIII века, когда указами под названием «Декреты Нова-Планта» и другими королевскими распоряжениями язык был устранен из публичной и официальной сферы, и строго запрещен. Все эти меры привели к диглоссии, продлившейся до последней трети XIX века. Но к тому времени, главным образом благодаря идеям европейского романтизма, каталанский язык вновь стал отвоевывать утерянные позиции, а в начале XX века произошла стандартизация и нормативизация каталанского языка. Первая треть XX века была вторым историческим периодом, когда язык функционировал нормально и играл ведущую роль во всех социальных сферах.

[1] Довлатов, С. Собр. соч., том 3, стр. 276.

Победа Франко в Гражданской войне в Испании ознаменовалась очередным запретом на использование каталанского языка во всех сферах, включая средства массовой информации, образование и какие бы то ни было официальные учреждения. Так каталанский язык вновь был обречен сделаться языком исключительно домашнего пользования. Тем не менее, первая и вторая волна эмиграции, прибывшей главным образом с Юга Испании между 1920 и 1950 годами, достигла интеграции именно на каталанском языке. Только после смерти Франко официальные учреждения и каталонские школы смогли вновь использовать свой язык открыто.

В настоящий момент этот язык является более или менее официальным на территории Каталонии, Валенсийского автономного округа, Балеарских Островов, Арагона (Испания), а также в Андорре, в Русильоне (Франция) и в городе Альге на острове Сардиния (Италия).

В общей сложности по-каталански говорит около 10 миллионов человек, и почти половина из них считают каталанский своим основным языком.

Исторические периоды, когда использование каталанского языка было запрещено или ограничено, обернулись для него некоторыми дефектами или аномалиями социолингвистического характера. В этом небольшом исследовании нас больше всего интересует идеологическое сведение каталанского языка исключительно к стандартному, нейтральному регистру, и вытекающее из этого обеднение всех остальных регистров (Фрекко, 2009:72). Это было и остается препятствием для появления тех или иных неформальных регистров, т.к. язык ассоциируется исключительно с формальными и крайне формальными регистрами.

Само собой разумеется, норма стандартного каталанского письменного языка отвергает разговорные и грубые формы, особенно кальки и заимствования из испанского языка. Тем не менее, принимая во внимание необходимость учитывать существующие варианты, официальная грамматика заявляет:

…Есть определенные дискурсы, свойственные художественному вымыслу, и они оправдывают использование персонажами литературных произведений или сценариев неформальных регистров, в которых наблюдаются черты, не свойственные основной норме языка; также может потребоваться использование выражений, не входящих в каталанский язык и не допустимых в других контекстах.[2]

Итак, в литературном творчестве можно (и, наверное, нужно) использовать неформальные языковые элементы, неприемлемые в других контекстах и не используемые, как правило, в письменной речи.

Довлатов на каталанском

Сергей Довлатов впервые появился на каталонском книжном рынке на испанском языке в конце девяностых. Как и во многих других случаях, испаноязычная литература обязана знакомством с этим великим автором замечательному переводчику и литературоведу Рикарду Санвисенте. Тем не менее, из-за ненадежности издателей, частой смены переводчиков и т.д. довлатовское творчество не получило должного распространения и оставалось в тени. В 2009-ом году появилась первая книга Довлатова на каталанском — *Зона*. Благодаря независимому издательству, сделавшему мощную ставку на этого автора, и горячему участию переводчика, на данный момент уже семь книг Довлатова переведено

[2] Gramàtica de la llengua catalana, p. XXVI.

на каталанский язык, и в течение ближайших нескольких лет их количество должно увеличиться до десяти.

Хронологический список переводов Довлатова, напечатанных в Испании и доступных в каталонских книжных магазинах, таков:

На каталанском языке, 7 книг, 1 переводчик:

Зона [*La zona*], LaBreu Edicions (2009), перевод: Miquel Cabal Guarro

Чемодан [*La maleta*], LaBreu Edicions (2010), перевод: Miquel Cabal Guarro

Компромисс [*El compromís*], LaBreu Edicions (2011), перевод: Miquel Cabal Guarro

Наши [*Els nostres*], LaBreu Edicions (2014), перевод: Miquel Cabal Guarro

Филиал [*La filial*], LaBreu Edicions (2016), перевод: Miquel Cabal Guarro

Заповедник [*El parc*], LaBreu Edicions (2017), перевод: Miquel Cabal Guarro

Ремесло [*L'ofici*], LaBreu Edicions (2018), перевод: Miquel Cabal Guarro

На испанском языке, 7 книг, 6 переводчиков:

Иностранка [*La extranjera*], Galaxia Gutenberg (1996), Ikusager Ediciones (2008), перевод: Ricardo San Vicente

Наши [*Los nuestros*], Ediciones Áltera (1999, 2008), перевод: Ricardo San Vicente

Чемодан [*La maleta*], Metáfora Ediciones (2002), RBA Libros (2012), перевод: Justo E. Vasco

Компромисс [*El compromiso*], Ikusager Ediciones (2005), перевод: Anna Alcorta и Moisés Ramírez

Зона [*La zona*], Ikusager Ediciones (2009), перевод: Anna Alcorta и Moisés Ramírez

Заповедник [*Retiro*], Fulgencio Pimentel (2017), перевод: Tania Mikhelson и Alfonso Martínez Galilea

Ремесло [*Oficio*], Fulgencio Pimentel (2017), перевод: Tania Mikhelson и Alfonso Martínez Galilea

На баскском языке, 2 книги, 2 переводчика:

Чемодан [*Maleta*], Erein Argitaletxea (2015), перевод: Amaia Apalauza

Филиал [*Filiala*], Katakrak (2017), перевод: Amaia Apalauza и Aroa Uharte

Каталонская публика очень хорошо принимает Довлатова. Проводится много мероприятий, посвященных его творчеству: читательские клубы, тематические вечера, презентации книг для многочисленных читателей по всей каталаноязычной территории; книги Довлатова также занимают видное место в каталоге публичных каталонских библиотек. Что касается продаж книг Довлатова на каталанском, мы сгруппировали их по названиям.[3]

Чтобы дать представление о каталонском книжном рынке, мы приведем некоторые статистические данные 2016 года (данные 2017-го еще не опубликованы). Из 11343 книг, изданных в Каталонии на каталанском (в общей сложности издано 30 000 книг), 1800 являются переводами с других языков на каталанский. Лидируют переводы с английского (31 %), затем следует испанский язык (20 %) и французский (15 %). Следующий — итальянский (10 %). Остальные языки занимают меньше 5 %. В 2016-ом году было переведено только 4 произведения художественной литературы с русского на каталанский. Продажи книг на каталанском языке составляют 25 % от общего числа книжных продаж в Каталонии.[4]

[3] Данные в сентябре 2018-ого года.

[4] Данные от Ассоциации издателей на каталанском языке (https://editors.cat/2017/09/06/creix-mercat-llibre-catala-2/)

Лингвистические особенности Довлатова

Как отмечали Арьев, Бродский, Сальмон и Сухих, для Сергея Довлатова язык был важнейшим элементом столпом как творчества, так и всей жизни. Вот как об этом пишет блестящая итальянская переводчица Лаура Сальмон в послесловии к каталанскому изданию «Ремесла»: «Для Довлатова язык был не просто рабочим инструментом, но и экзистенциальной целью, и великой любовью всей его жизни».[5]

Об этом говорил и он сам: в беседах с другими, в своих рассказах, в письмах и заметках, и часто его слова носят характерную юмористическую окраску: с одной стороны, так проявлялся защитный рефлекс, а с другой — это позволяло ему снизить пафос глубоких идей и размышлений, составлявших подтекст его творчества.

На самом деле, можно перевести все, что угодно, но с одним условием: нужно настроиться на одну и ту же этико-эстетическую волну с автором и текстом. В случае с Довлатовым этого трудно достичь, не слыша голосов его персонажей и не имея четкого звукового представления о его причудливом мире, чарующем, разочаровывающем и оставляющем незабываемый привкус веселой грусти.[6]

Довлатов был способен работать часами над одной фразой. Арьев утверждает, что вся довлатовская проза выросла из его ранних стихов, что чтение вслух и изучение ритма были основой его литературного искусства.[7] Это очевидно для любого, кто читал Довлатова, и особенно ясно видно из построения диалогов. Но литературное искусство Довлатова проявляется не только в этих чертах: писатель постоянно использует средства, которые ставят перед переводчиком крайне трудные задачи.

Речь идет совсем не о заимствованиях из других языков, и не о социокультурных или исторических элементах, трудных для понимания. Такого рода препятствия могут встретиться при переводе любого автора, и их можно решить тем или иным способом, каждый из которых имеет сторонников и противников в мире переводоведения. Речь идет об огромном количестве словесных игр, каламбуров, а также разговорных и даже грубых выражений, которыми изобилует проза Довлатова, стремившегося наполнить свои тексты свежестью повседневности, достоверностью и достичь выразительности, которой едва ли можно достичь иначе.

В этом состоят основные трудности, с которыми сталкивается переводчик Довлатова. В случае с каталанским языком, как мы уже говорили, недостаток литературной традиции в реализации разговорных и вульгарных регистров языка еще больше усложняет задачу.

Во второй части *Ремесла*, в связи со своей первой встречей с Анн Фридман, замечательной переводчицей на английский язык, Довлатов пишет:

Откровенно говоря, я не питал иллюзий. Вряд ли перевод окажется хорошим. Ведь герои моих рассказов — зэки, фарцовщики, спившаяся богема. Все они разговаривают на диком жаргоне. Большую часть всего этого даже моя жена не понимает. Так что же говорить о юной американке? Как, например, можно перевести такие выражения: «Игруля с Пердиловки...» Или «Бздиловатой конь породы...» Или, допустим: «Все люди как люди, а ты — как хрен на блюде...» И так далее.[8]

Мы видим, что автор всецело сознавал, что его переводчики столкнутся с трудностями, которые казались ему практически непреодолимыми.

---

[5] Salmon (2018), стр. 216.

[6] Salmon (2009), стр. 168–169.

[7] Арьев, Андрей. Стр. 288.

[8] Довлатов, С. Собр. соч., том 3, стр. 152–153.

Теперь мы знаем, что Довлатов состоял в постоянной и напряженной переписке со своими американскими переводчицами. Переписка между Довлатовым и Анн Фридман, например, изобилует объяснениями, размышлениями и советами по поводу определенных выражений и «темных мест», бросающих вызов переводчику.[9] В одном из этих неизданных писем, хранящихся в архиве семьи писателя, Довлатов утверждает:

Все мои умные друзья говорят, что мой самый крупный успех в Штатах заключается в том, что удалось найти хорошую переводчицу. И это действительно очень важно.[10]

Довлатов прекрасно знал, каковы достоинства его прозы, и также прекрасно понимал, какие задачи она ставит перед переводчиками, которых он очень ценил и открыто заявлял об этом. В небольшом цикле заметок *Переводные картинки* он ясно излагает эту мысль, подкрепляя ее примерами из профессиональной практики.

Предлагаемые варианты перевода

Рассмотрим несколько примеров тех трудностей оригинала, о которых упоминает сам автор, а заодно и решения, найденные при переводе на каталанский язык. В первую очередь, воспользовавшись вызовом самого автора, мы расскажем о том, как мы перевели те выражения из «Ремесла», которые Довлатов считал непереводимыми. Хотя такого рода трудности имеют эпизодическое значение, эти конкретные примеры позволят нам убедиться в том, насколько непросто передать в переводе неформальный регистр языка.

Что касается *Игрули с Пердиловки*, мы воссоздали это выражение в переводе, опираясь на два элемента, с которыми оно ассоциируется: а именно на игровой и скатологический. Так как для каталанского языка более харатерны глаголы действия, чем существительные-агенсы, вариант перевода, к которому мы пришли, звучит так: «fer trumfos a cop de llufa» (‘козырять пуканьем’), и в нем можно узнать два компонента исходного выражения: trumfos, козыри, ассоциируются с игрой (карточной, в данном случае), а скатологическая часть не нуждается в комментариях. Мы поступили так же с выражением *Бздиловатой конь породы.* Мы постарались сохранить намек на породу, на чистокровное происхождение, сохранить анималистическую тему и при этом не утратить ни вульгарного тона ни, главное, смысла всего выражения, применяемого к трусливому человеку. Грубый и явно пренебрежительный тон (быть может, в силу своей детскости), достигается словом *caguetes* (существительное для действующего лица от глагола *cagar*, ‘какать’). Целиком переведенное выражение звучит так: «ser un caguetes de pura sang» (быть чистокровным *caguetes*). Ну, и наконец решение для *Все люди как люди, а ты — как хрен на блюде* было найдено аналогичным способом, хотя здесь имелась дополнительная трудность: рифма. Цель рифмы — создать эффект мнимой народной мудрости, насмешливой авторитетности высказывания. Поэтому было необходимо сохранить рифму. Чтобы усилить этот эффект, каталанскую фразу мы снабдили размером, свойственным пословицам. Итак, в результате всех этих усилий получилось нечто вроде рифмованной поговорки, в которой сохранены два оригинальных элемента: намек на мужской половой член и общий абсурдный тон фразы. Решение таково: «una persona és una persona, però tu ets un cap de fava rodona» (‘*Все люди как люди, а ты — как бобовая круглая голова*’, кстати, *бобовая голова* насмешливо употребляется для обозначения мужского полового органа).

---

[9] Young (2009), pp. 49–53.

[10] Оригинал письма на русском языке не издан. Мы приблизительно воссоздали его в соответствии с английским переводом, опубликованным в Young (2009), стр. 48.

Рассмотрим также некоторые примеры разговорного и грубого тона. В *Заповеднике* в эпизоде первой встречи Довлатова с хозяином избы, когда они уже договорились о том, сколько литров спиртного и сколько пакетов Беломорканала в месяц будет платить писатель, хозяин рассказывает о своей жене в таких жестоких выражениях:

— Не говори, — согласился Михал Иваныч, — я ведь и руками задушу, если надо... Зимой ее встречаю, то да се, по-хорошему... Кричит: «Ой, Мишенька, не буду, ой, пусти...» Майор Джафаров вызывает и говорит: «Твоя фамилия?» А я ему: **«Манда кобылья...»** Пятнадцать суток дали, **без курева**, без ничего... **А нам-то хули?**.. Сидеть — не работать... Лизка бумагу прокурору написала, сажайте, мол, а то убьет... **Чего ее убивать-то**?..

— **Визгу не оберешься**, — согласился Толик.

Передать этот откровенно грубый языковой стиль по-каталански практически невозможно. Чтобы сохранить правдоподобность текста и одновременно показать персонажа недалеким и неотесаным, как в оригинале, нужно найти компенсаторное решение. Мы пришли к выводу, что один из возможных вариантов — постараться выйти за пределы обычного синтаксиса и фразеологии, вместо того чтобы искать лексические аналоги, — их, увы, не существует. И в самом деле, за исключением нескольких конкретных слов, особенности языка этого персонажа связаны скорее с синтаксисом и фразеологией.

— Calla, calla — li donava la raó en Mikhaïl Ivànovitx. — L'escanyaré amb les meves mans, si cal… **A l'hivern que me la trobo**, que si això, que si allò, tot molt bé… I es posa a bramar: «Ai, Mixa, no en tinc ganes, deixa'm…» El comandant Djafàrov em crida i em diu: «El teu cognom, ara!», i jo que li dic: **«El cony de ta mare!»**. Em van caure quinze dies, sense tabac **ni hòsties**… A mi **se me'n refotia!** Tancat, sense treballar… La Liza va escriure un paper al fiscal, que si m'havien de tancar, que si no la mataria… **Què collons** l'havia de voler matar?

Una bronca **que no te l'acabes** — va fer en Tólik.

Как видно, здесь есть сугубо разговорные выражения (*a l'hivern que me la trobo*), грубые рифмы (*el cony de ta mare*) и компенсаторные решения, заключающиеся в нарочитой фразеологии: *ni hòsties* вместо *no res*, *se me'n refotia*, *què collons*, *que no te l'acabes*.

Многое из того, что, как говорит Довлатов, не поняла бы даже его жена, написано по фене, т.е. на уголовном и тюремном жаргоне, который является настоящим тайным языком. Как правильно замечает Дарья Филлипова:

В силу своей тематики текст «Зоны» располагает большим количеством сугубо лагерной лексики, понять смысл которой даже в оригинале на русском языке, отметим, требует определённых усилий и часто — обращений к словарям воровского жаргона, иногда значение терминов блатного языка выводимо лишь из контекста. Внезапно употребляющиеся ругательства и другие элементы лагерного языка на фоне нормативной лексики и всем привычного языка могут генерировать юмористический подтекст.[11]

Получается, что здесь переводчику нужно было бы придумать целый ряд слов, которых читатели никогда бы не поняли. Тут потребовалось альтернативное решение. Необходимо было найти более или менее разговорные эквиваленты, которые имели бы какое-то отношение к преступности или маргинальности. Рассмотрим один пример:

— *Перевоплощение*, это когда *ссученные воры* идут на *кумовьев* работать. Или, допустим, *заигранный фрайер,* а *гоношится*, как *урка*...[12]

Вся фраза пронизана блатной феней, и нужно так или иначе это передать. Найдено следующее решение:

---

[11] Филиппова, стр. 54.

[12] Довлатов, С. Собр. Соч., том 2, стр. 159–160.

— *Ficar-se en el personatge* és quan *un legal* es ven i es fot a treballar *pels guardes*. O, posem per cas, quan hi ha *un passerell absolut* que *fa el xulo* com si fos *un criminal*…[13]

Здесь мы прибегли к нескольким переводоведческим стратегиям, в том числе к расширению (*un criminal* вместо *урка*; *кумовьев* вместо *guardes*), поиску практически прямого соответствия (*заигранный фрайер* вместо *un passerell absolut*; *гоношится* вместо *fa el xulo*, выражение, не допустимое вне литературного контекста) и фунциональному воссозданию при помощи синонима оригинального слова (*ссученные воры* per *un legal*, хотя в оригинале не сказано *воры в законе*, что каталонский читатель мог бы понять).

Наконец, рассмотрим яркий диалог из «Компромисса», разыгрывающийся между Довлатовым и фотографом, который отправляется вместе с ним в эстонскую деревню, чтобы сделать репортаж о доярке-стахановке, побившей рекорд по удою. Это — один из наиболее характерных примеров довлатовского диалога: короткие и обрывочные фразы, динамично перемещающиеся из одного языкового регистра в другой и постоянно как бы встряхивающие чувство юмора читателя. Безусловно, это одна из «фирменных» особенностей авторского стиля, которые труднее всего передать на другом языке. Очевидно также, что исторические и социокультурные аллюзии затрудняют понимание текста при первом прочтении. Мы стараемся устранить их с помощью переводческих методов, с тем чтобы в переводе текст читался почти так же легко, как в оригинале.

— Серж, куда **это** мы попали?

— А что? Просто идем в гору.

— В каком смысле?

— Получили ответственное задание.

— Ты обратил внимание, какие **девки**? Потрясающие девки! Я таких даже в ГУМе не видел. Тебе какая больше нравится?

— Обе ничего...

— А может, это провокация?

— То есть?

— Ты ее, понимаешь, **хоп**...

— Ну.

— А тебя за это дело в **ментовку**!

— **Зачем же сразу — хоп**. Отдыхай, беседуй...

— Что значит — беседуй?

— Беседа — это когда разговаривают.

— А-а, — сказал Жбанков.[14]

В очередной раз мы видим, что некоторые выражения имеют ключевое значение в определении регистра, но в данном случае этому также способствуют незаконченные и грамматически неправильные фразы. При переводе на каталанский язык были найдены те или иные компенсаторные решения.

— Serioja, on ens **hem fotut**?

— Què dius? Ens han ascendit i prou.

— En quin sentit?

— Ens han fet un encàrrec de responsabilitat.

— Has vist quines **ties**? **Acollonants**! D'aquestes, no n'he vist ni al GUM. [сноска о ГУМе] Quina t'agrada més?

[13] *La zona*, стр. 192.

[14] Довлатов, С. Собр. Соч., том 1, стр. 343–344.

— Totes dues estan prou bé…
— Que ens volen provocar, potser?
— Què vols dir?
— Doncs que l'agafes i, ja m'entens, **nyac**…
— I…
— Que acaben **fotent-te** al calabós!
— **Per què nyac tan de seguida**? Repòs, conversa…
— Què vol dir *conversa*?
— Una conversa és quan la gent parla.
— Aaah — va fer l'Jbànkov.[15]

В начальной реплике слово *это*, усиливающее эффект устной и доверительной речи, превратилось в разговорный глагол *fotre*, который можно использовать только в аналогичных ситуациях. «Потрясающие девки» превратились в *acollonants*. Ни одно из этих слов не допустимо вне литературного контекста и соответствующего ему неформального регистра. Мы хотели сохранить авторское междометие и передать его смысл. Так как мы поняли, что слово *хоп* содержит в себе туманный намек на половой акт, по-каталански мы решили заменить его на междометие *nyac*, использующееся часто в том же смысле. Разговорная окраска слова *ментовка* в очередной раз перешла к глаголу *fotre*, а ломаный синтаксис во фразе *зачем же сразу — хоп* мы постарались воспроизвести как можно ближе к оригиналу.

Заключение

Десять лет я работаю с переводчиками. Хотя всю жизнь мечтал о сольном пении. И вот на старости лет пою дуэтом.

Что бы я ни сочинял, вечно думаю о переводе. Даже в этих, например, записках, избегаю трудных слов. Вы заметили?

Сергей Довлатов, «От сольного пения — к дуэту»[16]

Мы увидели, что Довлатов работал с тщательностью ювелира и прекрасно осознавал, какие затруднения мог вызвать неформальный тон его прозы у переводчиков. Недостаток разговорных и грубых форм на современном каталанском языке препятствует полному и прямому воссозданию оригинального довлатовского тона.

Создание неформального регистра на литературном каталанском языке влечет за собой дозволенность форм и выражений, которые могут быть недопустимыми в других контекстах. Оно также делает неизбежным рискованный труд придумывания и распространения этих форм, — а ведь они могут оказаться в той или иной мере спорными, так что последствия этого труда непредсказуемы. Дело профессионалов языка (в данном случае, литературных переводчиков) — авторитетно заявлять о новых тенденциях развития языка на всех его уровнях.

В связи со всем этим я как переводчик должен признать, что огромный труд, сопряженный с воссозданием довлатовского голоса на каталанском языке, открыл мне целый мир лингвистических экспериментов и исследований, обогативший и по-прежнему обогащающий меня, а также снабдил меня рабочими инструментами, которые я использую теперь во всех своих переводах.

---

[15] *El compromís*, p. 88.

[16] *Переводные картинки*, в *Собр. соч.*, том 4-й, стр. 415.

Источники:

1. Benet, J. Catalunya sota el règim franquista. Informe sobre la persecució de la llengua i la cultura de Catalunya pel règim del general Franco (1a part). Barcelona: Editorial Blume, 1978.
2. Benet, J. *L'intent franquista de genocidi cultural contra Catalunya*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.
3. Dovlàtov, Serguei. *La zona*. Barcelona: LaBreu Edicions, 2009.
4. Dovlàtov, Serguei. *El compromís*. Barcelona: LaBreu Edicions, 2011.
5. Dovlàtov, Serguei. *El parc*. Barcelona: LaBreu Edicions, 2017.
6. Dovlàtov, Serguei. *L'ofici*. Barcelona: LaBreu Edicions, 2018.
7. Ferrer i Gironés, Francesc. *La persecució política de la llengua catalana*. Barcelona: Edicions 62, 1985.
8. Ferrer i Gironés, Francesc. «La repressió de la llengua catalana», article publicat originàriament a Serra d'Or, novembre de 2002, pp. 18–21.
9. Frekko, Susan E. «"Normal" in Catalonia: Standard language, enregisterment and the imagination of a national public», *Language in Society*, 38 (2009), 71–93. doi:10.1017/S0047404508090040
10. *Gramàtica de la llengua catalana*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2016.
11. Salmon, Laura. «Il paradiso che non c'è», a Dovlatov, Sergej, *Il libro invisibile*. Palermo: Sellerio Editore, 2009.
12. Salmon, Laura. «Serguei Dovlàtov, l'*ars* literària» (traducció al català d'Ignasi Pàmies Arza). Epíleg a Serguei Dovlàtov, *L'ofici*. Barcelona: LaBreu Edicions, 2018.
13. Solé i Sabaté, Josep; Villarroya, Joan. *Cronologia de la repressió de la llengua i la cultura catalanes 1936–1975*. Barcelona: Curial, 1994.
14. Young, Jekaterina. *Sergei Dovlatov and his Narrative Masks*. Evanston: Northwestern University Press, 2009.
15. Арьев, Андрей. «Синеглазая мишень. (Сергей Довлатов: человек как артист)», в С. Довлатов. *...Последняя книга...* СПб: Азбука, 2011.
16. Бродский, Иосиф. «О Сереже Довлатове», в С. Довлатов. *...Последняя книга...* СПб: Азбука, 2011.
17. Довлатов, Сергей Д. *Собрание сочинений в 4-х томах*, СПб: Азбука, 2006.
18. Сухих, Игорь. *Сергей Довлатов: время, место, судьба*. СПб: Азбука, 2010.
19. Филиппова, Дарья А. *Проблемы перевода прозы С. Довлатова на испанский и каталанский языки (на материале цикла рассказов «Зона»)*, дипломная работа, науч. рук. Е.С. Зернова. Санкт-Петербург: СПбУ, 2011. [Неопубликованная работа]

Кабал-Гуарро, Микел (Cabal Guarro, Miquel) — переводчик, литературовед. Кандидат филологических наук в Университете Барселоны, Каталония. Работает литературным переводчиком и исследователем в области социолингвистики. Среди его переводов на каталанский язык — романы и пьесы известных русских писателей, таких как Достоевский, Толстой, Цветаева, Довлатов, Платонов, Чехов. В настоящее время сотрудничает с Исследовательским центром социолингвистики и коммуникации (CUSC) и Группой по изучению исчезающих языков (GELA) в Университете Барселоны.

Саодат Камилова (Узбекистан)

Переводческая школа Узбекистана: вчера, сегодня, завтра

Переводческая деятельность в Узбекистане имеет богатую историю. Если учесть тот факт, что образованные люди на Востоке, в том числе и поэты, были, как правило, зулисонайнами, т.е. двуязычными, а многие и полиязычными (владели фарси как языком культуры и науки, а также другими языками, в том числе и местными), то собственно первые опыты переводов художественных произведений на узбекский язык ученые относят к XVIII веку, связывая их с именами Муниса Хорезми, Мухаммада Ризы Агахи. Хорезмская школа переводчиков дала первые образцы так называемого одноступенчатого перевода. Будучи билингвами, узбекские переводчики переводили тексты с языка оригинала. Главным правилом перевода являлось строгое следование формальным признакам оригинального текста с учетом его содержательной стороны. Как правило, это были произведения исторического или дидактического характера. С течением времени активизируется процесс создания художественных переводов как на узбекский язык, так и на другие языки мира. В рамках данной статьи мы рассмотрим развитие школы перевода художественной литературы с русского на узбекский и с узбекского на русский.

Целесообразнее разграничить два аспекта этой темы и говорить собственно о переводах произведений русской литературы на узбекский и о переводах узбекских художественных текстов на русский.

Что касается переводов произведений русской литературы на узбекский язык, то пальму первенства следует отдать джадидам — литераторам, чья роль в популяризации русской классической литературы на родном языке бесспорна. Помимо этого, как утверждает профессор Н. Владимирова, «первые сведения о русской литературе и первые переводы произведений русских и мировых писателей можно обнаружить в номерах «Туркистон вилоятининг газети» («Туркестанские ведомости») еще за 1883 год, когда на ее страницах появлялись краткие сообщения о писателях и поэтах, чаще всего печатавшихся в связи с теми или иными датами, относящимися к их творчеству и жизни. Такие сообщения составляли один из разделов газеты и печатались под заголовком «Хартурлик хабарлар» («Различные новости»)[1]. Фактически переводы русской классической литературы начались с переводов произведений Пушкина и Крылова. В связи с юбилеем А.С. Пушкина «Туркистон вилоятининг газети» напечатала большую статью о жизни и творчестве поэта и предложила вниманию своих читателей переводы «Сказки о рыбаке и рыбке», отрывка из «Бахчисарайского фонтана», стихотворений «Поэт», «Поэту». Сказка была напечатана в прозаическом переводе, а затем и в стихотворном. Остальные же произведения были переведены прозой. Два стихотворения «Поэт» («Пока не требует поэта…») и «Поэту» («Поэт, не дорожи любовию народной») идут подряд, одно за другим, без указания на то, что это различные стихотворения. Имя переводчика нигде не указано. Следует отметить, что перевод сказки напоминает больше стилизацию. Что касается творчества Крылова, то первые переводы его басен появились еще в 1875 году. Это были вольные прозаические переводы. В газете «Туркистон вилоятининг газети» были опубликованы

[1] Владимирова Н.В. Развитие узбекской прозы XX века и вопросы художественного перевода. — Т.: Фан, 2011. — С. 191.

басни Крылова в прозе и стихах: «Мартышка и очки», «Ворона и лисица», «Слон и моська», «Лев на ловле» и др.

Как уже отмечалось, в переводе и популяризации произведений мировой классики принимала участие передовая интеллигенция того времени — Фитрат, Саттархон, Ибрат, Мулла Абдулла. Саттархон с 1883 по 1890 годы был официальным переводчиком «Туркистон вилоятининг газети» и за это время успел перевести стихи Фета, рассказы Льва Толстого[2]. Вслед за Саттархоном официальным переводчиком и литсотрудником этой газеты был Мулло Олим (с 1890 по 1917 годы). Он принимал участие в переводе пушкинских стихов и сказок. Али Аскар ибн Байрам али Калинин и Серикбай Акаев переводили произведения Пушкина и Льва Толстого. Они были составителями хрестоматий и сборников и включали в них свои переводы. Об авторстве переводов упоминается в предисловиях к хрестоматиям. Так, в хрестоматию были включены произведения Л. Толстого «Царь и рубашка», «Садовник», «Отец и его дети», «Два снайпера» в переводе Серикбая Акаева, а Абдулла Авлони включил в сборник «Миллий шеърлар» («Национальные стихотворения») свои переводы басен Крылова. Следует отметить, что из наследия Л. Толстого первым был переведен рассказ «Чем люди живы», напечатанный на страницах «Туркистон вилоятининг газети».

Таким образом, именно «Туркистон вилоятининг газети» стала для узбекских читателей одним из основных способов познакомиться с произведениями русской литературы.

С появлением типографий и литографий в Туркестане работа над переводами оживилась. Широкий размах получает художественный перевод благодаря новым газетам и журналам. Так, в журнале «Маориф ва уқитувчи» был опубликован небольшой отрывок из произведения Гоголя «Украинская ночь». Появляются новые переводческие имена: А. Аюб, Остон Хошимов, С. Сиддик, Саидгани Валиев.

20-е — 30-е годы XX века можно назвать «десятилетием перевода». А. Кадыри, Чулпан, Г. Гулям, Х. Алимджан, Сайид Азимов и другие активно занимаются художественным переводом. Самыми популярными у переводчиков русскими писателями были А.П. Чехов, Н.В. Гоголь и И. Тургенев. Писатели-переводчики в процессе перевода русских произведений учились не только мастерству создания образа, но и адекватной реализации смысловой конструкции оригинала. К 1920-м годам относится и перевод стихотворения А. Блока «Человек и птица», выполненный Чулпаном. Это первый опыт перевода поэзии Блока. В этот период активно переводят поэзию Пушкина, Лермонтова, Маяковского, переведена «Песня о Соколе» М. Горького и др. Интересно и то, что в это же время начинают появляться оригинальные произведения с пометой: «сюжет из русского произведения», «сюжет из «Крокодила»», «подражание Чехову», а также отзывы о переводах — первые попытки исследовать и оценить художественный перевод.

Как пишут некоторые исследователи переводческого процесса 20-х — 30-х годов XX века, в тот период наиболее распространенными были ошибки в понимании и толковании смысла оригинала. Это происходило из-за недостаточности опыта и мастерства. Нередкими были такие явления, как упрощение, калькирование или неверный выбор художественных средств. Зачастую переводчики пропускали целые фрагменты, были невнимательны к национальным приметам и диалектизмам. Перевод как бы приспосабливался к восприятию читателя. Сильна была тенденция упрощения текста в переводе. Следует отметить, что сами переводчики трезво оценивали свои силы, и поэтому зачас-

[2] Здесь и далее информация о переводчиках взята из книги Владимирова Н.В. Развитие узбекской прозы XX века и вопросы художественного перевода. — Т.: Фан, 2011.

тую переводчик именовался как «ўзбеклаштирувчи, татойиқ қилувчи, табдил қилувчи, ўзгартирувчи», т.е. пересказчик, толкователь на узбекском, интерпретатор и только в очень редких случаях «таржимон» — собственно «переводчик».

С 30-х по 80-е годы XX века школа перевода русских произведений на узбекский язык стала предметом национальной гордости. Чулпан, Усман Насыр, Айбек, Абдулла Каххар, Шейхзаде, Миртемир, Х. Алимджан, Г. Гулям — вот неполный перечень мастеров поэтических и прозаических переводов. За этот период было переведена большая часть произведений русской и мировой классики. Переводам той поры свойственны глубокое проникновение в оригинал, точность передачи не только мысли, содержания и особенностей выразительности, но и всего того, что называется подтекстом, «посланием между строк». В этот период окончательно сформировалась научная школа переводоведения, которая основывалась на глубоких и серьезных исследованиях таких ученых-филологов, как Н. Владимирова, Ж. Шарипов, М. Расули, Г. Саломов, Ю. Пулатов, Ж. Буранов, К. Мусаев, Г. Гафурова, Н. Комилов и др., и стала незаменимым помощником для переводчиков.

В период Независимости в силу многих обстоятельств интерес к русской литературе несколько угас; активнее стали переводить произведения писателей Западной Европы и центрально-азиатского региона. Журнал «Жахон адабиёти» на своих страницах опубликовал переводы драм Шекспира, Теодора Драйзера, Джеймса Джойса, Джейн Остен, Орхана Памука, Мо Яня и других. Конечно, нельзя сказать, что работа над переводами русской литературы остановилась совсем: были переведены «Подражание Корану» Пушкина, «Бесы» Достоевского, «Пожар» В. Распутина. Но все это классические произведения. На наш взгляд, назрела необходимость перевода современных русских произведений, которые, к сожалению, пока практически не переводятся.

Что касается переводов узбекской литературы на русский язык, то следует отметить, что XX век был в этом смысле плодотворным. Если в конце XIX века в основном переводились исторические и этнографические труды, то к 20–30-м годам XX века писательские бригады из России, организованные Горьким, стали активно изучать и переводить узбекскую литературу. Узбекские писатели, поэты и филологи с энтузиазмом включились в этот процесс. Они готовили подстрочники, разъясняли специфику узбекских художественных произведений, подбирали тексты. Для этого периода характерна так называемая двуступенчатая форма перевода, т.е. сначала носители узбекского языка делали подстрочник, а затем русские поэты и писатели превращали его в окончательный художественный перевод узбекского произведения. Так, Николай Ивашев перевел несколько стихов и пьес Хамзы, роман Айбека «Священная кровь», повесть Г. Гуляма «Озорник», пьесу К. Яшена «Хамза»; Л. Бать и В. Смирнова перевели роман А. Кадыри «Минувшие дни». Сергей Николаевич Иванов — автор большей части переводов узбекской классической поэзии. «Переводческая деятельность С.Н. Иванова, как считают специалисты, не имела и не имеет себе равных ни в мировой тюркологии, ни в русской науке и культуре. Своей задачей как поэта-переводчика С.Н. Иванов считал воспроизведение средствами русского языка духа, формы и содержания восточной классической и новой поэзии — сложных образов и технических приемов, сравнений и игры слов»[3]. Русские поэты и писатели — Н. Тихонов, С. Маршак, В. Луговской, И. Ушаков, Л. Пеньковский, С. Липкин, К. Симонов, С. Сомова и другие являются авторами переводов большей части произведений узбекской литературы 30–80-х годов XX века.

[3] Шарипов Ж. Художественный перевод и переводчики-мастера. — Т., 1972. — С. 178.

Узбекскую литературу второй половины XX века на русский язык переводили Н. Владимирова и З. Туманова. Их переводческое подвижничество позволило русскоязычному читателю познакомиться с узбекскими писателями. Так, профессор Владимирова перевела две антологии узбекского рассказа «Гранат» и «Тысяча и одна жизнь», а также занималась исследованиями переводческого мастерства Чулпана, Каххара и др.

В конце XX — начале XXI веков в Узбекистане ситуация с переводами коренным образом изменилась. Переводы узбекской литературы на русский язык практически исчезли с прилавков книжных магазинов, институт редактуры, можно сказать, исчез на глазах. Именно на энтузиазме отдельных переводчиков, таких как Н. Ильин, З. Касымова, С. Афлатуни, В. Муратханов, Ф. Низамов, Р. Азимова и др. держится художественный перевод сегодня. На сегодняшний день благодаря усилиям этих переводчиков русскоязычный читатель может познакомиться с творчеством Тогай Мурода, Назара Эшонкула, Хуршида Дустмухаммада, Улугбека Хамдама, Абдукаюма Юлдашева, Исажона Султана, Саломат Вафо, Бегойим. Журнал «Звезда Востока» — единственный печатный орган в республике, который пытался и пытается хоть как-то выправить ситуацию. Именно на страницах единственного русскоязычного журнала «Звезда Востока» сегодня публикуются переводы на русский язык современных узбекских писателей и поэтов, а также статьи по теории перевода. Редакция журнала всячески поддерживает первые опыты начинающих переводчиков, однако усилий одного журнала недостаточно. Необходимо возрождение профессии переводчика, государственная поддержка в области профессиональной подготовки переводчиков художественной литературы. Ни в одном высшем учебном заведении нашей страны не готовят профессиональных переводчиков художественной литературы, даже на уровне магистерских программ. Только в том случае, если будет получена поддержка от государства, возможно, удастся реанимировать былую славу переводческой школы Узбекистана.

В качестве заключения хотелось бы процитировать М. Холбекова: «Международная федерация переводчиков установила за твёрдое правило, что перевод должен осуществляться только носителем языка, т.е. на английский должен переводить англичанин, на французский — француз, на японский — японец, на русский — русский. На Западе такая практика очень широко распространена. Если узбекский переводчик, каким бы маститым он ни был, изъявил бы желание выйти на международный рынок и заявил бы о том, что осуществляет переводы на иностранный язык, за границей его, мягко говоря, не поняли бы. В нашей стране ситуация развивается несколько иначе. Никто, конечно же, не будет спорить, что носитель языка, несомненно, лучше чувствует все тонкости, языковые нюансы и эмоциональные оттенки языка, но, к сожалению, реалии современной жизни таковы, что в Узбекистане нет достаточного количества переводчиков-носителей того или иного иностранного языка. Если же обращаться за переводом к переводчикам, проживающим за границей, то это займёт много времени и окажется затратным в финансовом плане. Во многих случаях оптимальный вариант — выполнение перевода узбекским переводчиком и последующее редактирование текста носителем языка. В этом узбекско-русском сотрудничестве узбекский переводчик будет отвечать за точность перевода, иностранный — за адаптацию художественного перевода, за точность стилистической и эмоциональной окраски. Естественно, носитель языка исправит и возможные грамматические, пунктуационные и другого рода ошибки, которые могут быть допущены узбекским переводчиком»[4].

---

[4] М. Холбеков Перевод как форма взаимосвязей. Сборник научных трудов. — Т., 2009. — С. 45.

Возможен и другой путь — перевод осуществляется билингвом, который, зная свой родной язык в совершенстве, владеет и русским, и ему под силу сделать адекватный перевод художественного произведения. Пример тому — деятельность вышеназванных переводчиков-билингвов, которые сегодня представляют узбекскую литературу на русском языке.

Камилова, Саодат Эргашевна (Kamilova, Saodat) — доктор филологических наук, доцент, литературовед, переводчик. Область научных интересов — переводоведение, сравнительное литературоведение, литературные взаимосвязи. Количество научных публикаций — 75. Переводчик на русский язык художественных произведений — Антология современного узбекского рассказа «Река души моей», тетралогия Мухаммада Али «Амир Темур великий» (1, 2 том), сборник рассказов и повестей Улугбека Хамдама «Забытые мелодии ная», более 35 рассказов, переводы которых опубликованы в журналах «Дружба народов», «Звезда» (Россия), «Звезда Востока» (Узбекистан). В 2013 году получила премию Союза писателей Узбекистана как лучший переводчик художественной литературы («Река души моей»). Активный участник Международной школы молодых переводчиков художественной литературы стран СНГ и ШОС (проводит мастер-классы), международных конференций по переводу.

Ивана Купкова (Словакия)

О переводе публицистики и незаконченных произведений Л.Н. Толстого на словацкий язык

По словам чешского теоретика Иржи Левого, перевод — это «процесс выбора решений» [Levy, 1967; ср. также: Левый, 1974, с. 359], причём выбор решений связан не только с языковыми проблемами в самом тексте перевода, но и с внетекстовыми факторами. Одним из таких факторов, влияющих на выбор, является читатель и принимающая среда в целом. Переводчик всегда имеет читателя в виду: он должен иметь представление о том, что знает читатель перевода, чего он не знает, и что нужно, чтобы удовлетворить его читательские потребности. В случае, когда произведение такого известного писателя, каковым является Лев Николаевич Толстой, переводится, например, на словацкий язык, переводчик знает, что у читателя уже есть представление об этом писателе — о Толстом ему рассказывали в школе, и он, возможно, знаком с некоторыми из переводов его произведений на словацкий (или чешский, который большинство словаков без проблем понимают, многие словаки читают по-чешски). То есть речь идет о писателе, уже занявшем определенное место в принимающей культуре.

В представлении словацких читателей Л.Н. Толстой — писатель-гуманист, носитель великих общечеловеческих идей, а о его духовном перевороте конца 1870-х годов знают немногие. Он известен прежде всего как автор романов «Анна Каренина» и «Война и мир» или повести «Крейцерова соната». Кроме того, важное место не только в словацкой культуре, но и в словацко-русских культурных отношениях занимает перевод романа «Воскресение», выполненный словацким врачом и писателем Альбертом Шкарваном в 1899 году[1] и ставший, таким образом, одним «из наиболее ранних иностранных изданий романа, в котором он был напечатан полностью, без купюр» [Богатырёв, 1965, с. 122]. В отличие от толстовцев Шкарвана и его друга Душана Маковицкого, личного врача семьи Толстых, представители передовой словацкой интеллигенции конца XIX — начала XX века Толстого хотя и признавали, но с оговорками. Это относится в том числе к видному представителю словацкого национального движения рубежа XX века Светозару Гурбану-Ваянскому (1847–1916), для которого существовали два Толстых — Толстой-художник и Толстой-нигилист, «наш Толстой» и «не наш Толстой»: «*наш* Толстой исполнен света, добра, тепла, всё вокруг него дышит искренней, пульсирующей жизнью, красотой, милосердием, любовью и радушием [...], а этот другой Толстой, *не наш*, любимец всех [...] врагов и ненавистников нашего племени [...], встаёт перед нашими глазами, как тёмная туча, полная смертельных молний [...], как безапелляционный судья, осуждающий, отвергающий и истинное зло, [...] и великие добродетели, институты, дела, жертвы, и невинные, Богом и религией разрешённые [...] человеческие деяния» (курсив автора; перевод мой — И.К.) [Hurban Vajanský, 1957 (1902)]. По мнению Гурбана-Ваянского, Толстой — творческий гений и «гигант державы художественных образов и чувств» [Hurban Vajanský, 1957 (1908)] и «Война и мир» — «самое великое художественное произведение

[1] Tolstoj, L.N. Vzkriesenie. / L.N. Tolstoj ; пер. Альберта Шкарвана. Žilina : Dušan Makovický, 1899.

славянского мира» [Hurban Vajanský, 1957 (1891)], но сам писатель невольно стал оружием врагов и дураков и «*разрушителем всего, чем жил славянский мир.* [...] *Туман, густой, плотный туман напустил он на духовное царство нашей славянской мысли и чувств*» (курсив автора; перевод мой — И.К.) [Hurban Vajanský, 1957 (1908)]. И даже в настоящее время в определённых (прежде всего традиционно и славянофильски ориентированных) кругах словацкой интеллигенции можно встретиться с подобным мнением о Толстом. Возможно, по этой причине на словацкий язык переводилась лишь художественная проза Толстого и со времени А. Шкарвана и Д. Маковицкого не издавались переводы его публицистики (за исключением статей об искусстве[2]).

Таковы обстоятельства, в которых готовилась к изданию книга до сих пор не переведённых на словацкий язык статей и текстов Л.Н. Толстого «Proti... štátu, bohatstvu, vlastenectvu, násiliu, vojne a cirkvi» (Против... государства, богатства, патриотизма, насилия, войны и церкви) [Tolstoj, 2018]. В состав книги вошли именно те произведения, с которыми словацкий читатель не был знаком — публицистика и другие тексты, связанные с духовным кризисом Толстого. Источником текстов для перевода стало Полное собрание сочинений Л.Н. Толстого в 90 томах [Толстой, 1928–1958]. Первую часть книги составляет незаконченный рассказ «Записки сумасшедшего», своего рода художественное описание собственного духовного перерождения, вторая редакция неопубликованного рассказа «Сон» и записки Толстого, возникшие задолго до его духовного переворота, но уже предугадывавшие его: философские наброски «О характере мышления в молодости и старости», «О насилии» и «О религии». Всё это были рукописные тексты. Рассказ «Записки сумасшедшего» возник, по-видимому, в 1884–1886 годах и «[н]адо полагать, что в 1890-ых годах Толстой хотел вернуться к старому наброску и использовать его для большой вещи (запись в Дневнике от 5 января 1891 г.) или написать под тем же заглавием новую вещь» [Эйхенбаум, 1936, с. 854], но не сделал этого. Впервые рассказ вышел в 1912 г. Рассказ «Сон» Толстой начал писать в 1857 году. Он вернулся к рассказу в 1863 году и попытался опубликовать его от имени своей знакомой Натальи Петровны Охотницкой (рассказ был подписан буквами Н.О.) в газете «День», но издатель газеты И.С. Аксаков отказался его напечатать из-за того, что рассказ «слишком загадочен для публики, его содержание слишком неопределенно, и может быть вполне понятен только самому автору. Для первого литературного опыта слог по моему мнению недурен, но сила вся не в слоге, а в содержании» [цит. по Мендельсон, 1936, с. 362]. Позже Толстой хотел использовать рассказ для романа «1805 год», а после этого для романа «Война и мир», но ни в один текст рассказ не вошёл [см. Мендельсон, 1936, с. 362]. Об этом рассказе Толстой в дневнике записал: «Никто не согласен, а я знаю, что хорошо!» [цит. по Мендельсон, 1936, с. 361]. Рукописные заметки «О характере мышления в молодости и старости» (1862–1863), «О насилии» (конец 1850-х гг.) и «О религии» (1865) впервые были напечатаны в 1936 году в 7-м томе ПСС Л.Н. Толстого [см. Саводник, 1936, с. 364–366].

Вторая часть книги состоит из публицистических статей Толстого против: государства — «Время пришло» (1908), богатства — «О голоде» (1892), патриотизма — «Христианство и патриотизм» (1894), насилия — «Стыдно» (1895), войны — «Две войны»

[2] Tolstoj, L.N. Čo je umenie. / L.N. Tolstoj ; transl. by Z. Jesenská, H. Turcerová-Devečková (размышления, статьи, заметки), Ľ. Feldek (стихи). Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1957. Benján, M. L.N. Tolstoj a jeho životné otázky : Viera a umenie. / ed. and transl. by M. Benján. Sliač : M. B., 2000.

(1898) и церкви — «Церковь и государство» (1891). Общей чертой этих статей — кроме того, что все они «против» — является то, что все они (кроме статьи «Время пришло», которая вышла уже после смерти Толстого, в 1917 году) впервые были опубликованы за границей и только потом в России (главным образом, из-за цензуры [ср. Опульская, 1984; Горбачёв, 1954; Гусев, 1957]).

Все эти тексты представляют собой переводческую проблему, связанную именно с принимающей средой, с восприятием текста читателем перевода, причём у этой проблемы две стороны. Во-первых, следует учитывать внетекстовый, идеологический фактор: словацкий читатель может просто не принять такого Толстого — «не нашего», осуждающего, разрушающего, нивелирующего устоявшиеся ценности (такие, в особенности, как патриотизм и церковь).

Во-вторых, нельзя упускать из виду и фактор «собственно переводческий», внутритекстовый, стилистический. В процессе перевода переводчик должен сформировать переводческую концепцию, на основе которой он сможет передать все стилистические особенности оригинала. Все названные тексты Толстого отличаются высокой эмоциональностью, в них чувствуется сильная взволнованность автора, которую, конечно, необходимо передать в переводе. Все публицистические тексты возникали очень быстро, потому что Толстой хотел непосредственно отреагировать на волнующие его события. Например, о статье «Время пришло» личный секретарь Толстого написал: «Вчера он не отрываясь написал (частью продиктовал мне) 17 страничек новой статьи — воззвания против государства» [цит. по Спиридонов, 1956, с. 469]. А Н.Я. Грот, издатель журнала «Вопросы философии и психологии», в котором должна была выйти статья «О голоде», упрекнул Толстого: «Ваши письма всё-таки полны раздражения, злобы и презрения к богачам... Вы... когда пишете, то не спокойны вполне и даёте направо и налево пощёчины» [цит. по Опульская, 1984, с. 271–272]. Потому-то в этих текстах встречаются скучные места (напр. статья «О голоде» — своего рода отчёт о ситуации в стране и содержит много данных, цифр) и разного рода «стилистические погрешности», например, повторы, иногда намеренные, но иногда кажущиеся ненамеренными (напр. в статье «Время пришло»: «не сказав вам, всем людям, милым братьям моим, то, чем вы губите себя, чем губите не только свои тела, свои души, но и своих детей. [...] За что губите себя, своих детей, свои тела и души? [...] ... чтобы избавиться от того зла, которым мы губим свои души и души близких нам и детей наших. [...] ... не могут уже больше сознательно губить свои жизни, свои души, и жизни и души своих детей» [Толстой, 1956, с. 365, 367, 367, 368]).

Проблема «стилистической неряшливости» в этих произведениях связана также с тем, что в большинстве случаев это тексты или вообще неотредактированные, или недостаточно отредактированные — это или записки (причём те, которые до издания в ПСС не публиковались, приводятся в дореволюционной орфографии), не предназначенные для издания, или произведения, к которым Толстой хотел ещё вернуться (рассказы), или тексты, которыми у него не было времени больше заниматься (публицистика). Например, о статье «Церковь и государство» Толстой написал: «„Церковь и государство“ есть мысли некоторые, набросанные мною. Переписчик озаглавил их и пустил в ход. [...] Я не думал её издавать и ни разу не перечёл её и ни слова не поправил в ней» [Гусев, 1957, с. 565], но Толстой забыл, что он исправлял статью [см. там же, с. 566].

Перед переводчиком здесь встает вопрос: что и как сохранить в переводе? Переводчику понятно, что хотя он и стремится передать читателю перевода такое же впечатление

от произведения, какое получает от подлинника русскоязычный читатель, не всё можно и надо сохранить. Например, нельзя найти ключ к передаче таких явлений, как орфографические или грамматические ошибки или авторские особенности синтаксиса, и не надо его искать. Но необходимо сохранить всё, что можно сохранить от стиля автора: все повторы в тексте (даже ненамеренные), иронию, взволнованность языка и т.д., хотя в данном случае переводчика могут обвинить в том, что он искажает речь классика. Словацкие читатели знают Л.Н. Толстого как превосходного стилиста, автора великих произведений мировой литературы, и они могут не поверить, что тот же писатель мог писать и по-другому. Например, статью «О голоде» Толстой написал, потому что, по его мнению, надо было «написать то, что тронуло бы сердца богатых» [цит. по Опульская, 1984, с. 270], но сама статья написана довольно простым языком, как будто она предназначена для народа. Этот-то простой язык в данном случае — и есть стиль Толстого, и его необходимо передать в переводе, каковы бы ни были вкусы читателя и его устоявшиеся представления об авторе.

Такие проблемы не возникали бы, если бы не издавались и не переводились тексты, не предназначенные для публикации. 25 августа 1909 года Толстой в дневнике записал: «Оч[ень] важное. Хотя это и оч[ень] нескромно, но не могу не записать того, что оч[ень] прошу моих друзей, собирающих мои записки, письма, записывающих мои слова, не приписывать никакого значения тому, что мною сознательно не отдано в печать» [Толстой, 1952, с. 123]. Если бы жена Л.Н. Толстого Софья Андреевна, его дочь Александра и его друг и биограф П.И. Бирюков руководствовались этой просьбой писателя, мы никогда бы о ней не узнали, так же, как не узнали бы мы и многого другого о Толстом и его творчестве. Иногда в таких незаконченных, неотредактированных текстах мысли высказаны непосредственнее и яснее, в них больше чувствуются эмоции, энергия. Хоть мы и не должны соглашаться со всеми идеями Толстого, но мы обязаны найти решение переводческих проблем, чтобы передать на других языках его мысли, актуальные, к сожалению, и в наше время, и энергию его ищущего духа. Ведь они того стоят.

Источники:

1. Богатырёв, П.Г. Глазами словацкого друга : Дневники и воспоминания Альберта Шкарвана [Электронный ресурс]. / П.Г. Богатырёв // Толстой и зарубежный мир, кн. 2 / АН СССР. Институт мировой литературы им. А.М. Горького ; под ред. С.А. Макашина [и др.]. (Литературное наследство. / под ред. И.И. Анисимова [и др.]; т. 75, кн. 2). Москва : Наука, 1965. С. 121–132. Режим доступа: http://old.old.imli.ru/litnasledstvo/Tom 75-2/Том 75-2-4_Глазами.pdf
2. Горбачёв, Н.В. Стыдно : История писания и печатания. / Н.В. Горбачёв. // Полное собрание сочинений. Т. 31 : Произведения 1890–1900 г. / Л.Н. Толстой ; Государственная редакционная комиссия. Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1954. С. 276–277. Режим доступа: http://tolstoy.ru/online/90/31/
3. Гусев, Н.Н. «Церковь и государство» : История писания и печатания. / Н.Н. Гусев. // Полное собрание сочинений. Т. 23 : Произведения 1879–1884 г. / Л.Н. Толстой ;

Государственная редакционная комиссия. Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1957. С. 564–567. Режим доступа: http://tolstoy.ru/online/90/23/#h000011005

4. Левый, И. Искусство перевода. / И. Левый ; пер. с чеш. В. Россельса. М. : Прогресс, 1974. 397 с.
5. Мендельсон, Н.М. «Сон» [Электронный ресурс]. / Н.М. Мендельсон. // Полное собрание сочинений. Т. 7 : Произведения 1856–1869 г. / Л.Н. Толстой ; под ред. В.Г. Черткова. Москва : Государственное издательство «Художественная литература», 1936. С. 361–363. Режим доступа: http://tolstoy.ru/online/90/07/#h000013003001
6. Опульская, Л.Д. Комментарии : Л.Н. Толстой : О голоде [Электронный ресурс]. / Л.Д. Опульская. // Собрание сочинений в 22 томах. Т. 17. / Л.Н. Толстой. Москва : Художественная литература, 1984. С. 269–273. Режим доступа: https://rvb.ru/tolstoy/02comm/0351.htm
7. Спиридонов, В.С. «Время пришло» : История писания и печатания. / В.С. Спиридонов. // Полное собрание сочинений. Т. 37 : Произведения 1906 — 1910 г. / Л.Н. Толстой ; Государственная редакционная комиссия. Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1956. С. 467. Режим доступа: http://tolstoy.ru/online/90/37/#h000010029002
8. Толстой, Л.Н. Время пришло. / Л.Н. Толстой. // Полное собрание сочинений. Т. 37 : Произведения 1906–1910 г. / Л.Н. Толстой ; Государственная редакционная комиссия. Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1956. С. 365–371. Режим доступа: http://tolstoy.ru/online/90/37/
9. Толстой, Л.Н. Полное собрание сочинений [Электронный ресурс]. / Л.Н. Толстой ; под ред. В.Г. Черткова. М. : Гослитиздат, 1928–1958. Режим доступа: http://tolstoy.ru/creativity/90-volume-collection-of-the-works/
10. Толстой, Л.Н. Полное собрание сочинений. Т. 57 : Дневники и записные книжки : 1909 [Электронный ресурс]. / Л.Н. Толстой ; Государственная редакционная комиссия. Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1952. Режим доступа: http://tolstoy.ru/online/90/57/
11. Эйхенбаум, Б.М. Записки сумасшедшего [Электронный ресурс]. / Б.М. Эйхенбаум // Полное собрание сочинений. Т. 26 : Произведения 1886–1889 г. / Л.Н. Толстой ; под ред. В.Г. Черткова. Москва : Государственное издательство «Художественная литература», 1936. С. 853–854. Режим доступа: http://tolstoy.ru/online/90/26/#backn426
12. Hurban Vajanský, S. „Vojna a mier“ : Epos Leva Nikolajeviča Tolstého : Časť prvá [Электронный ресурс]. / S. Hurban Vajanský. // State o svetovej literatúre 2. Bratislava : SVKL, 1957 [1891]. Режим доступа: https://zlatyfond.sme.sk/dielo/1630/Vajansky_State-o-svetovej-literature-2/37
13. Hurban Vajanský, S. Polstoleté jubileum L.N. Tolstého [Электронный ресурс]. / S. Hurban Vajanský. // State o svetovej literatúre 2. Bratislava : SVKL, 1957 [1902]. Режим доступа: https://zlatyfond.sme.sk/dielo/1630/Vajansky_State-o-svetovej-literature-2/34#ftn.d56e5305
14. Hurban Vajanský, S. Lev Nikolajevič Tolstoj I [Электронный ресурс]. / S. Hurban Vajanský. // State o svetovej literatúre 2. Bratislava : SVKL, 1957 [1908]. Режим доступа: https://zlatyfond.sme.sk/dielo/1630/Vajansky_State-o-svetovej-literature-2/35

15. Levy, J. Translation as a decision process. / J. Levy // To Honor Roman Jakobson : Essays on the Occasion of His Seventieth Birthday II. / ed. by J. Levy. The Hague : Mouton, 1967. P. 1171–1182.
16. Tolstoj, L.N. Proti... : ... štátu, bohatstvu, vlastenectvu, násiliu, vojne a cirkvi. / L.N. Tolstoj ; ed. by V. Kupka ; transl. by I. Kupková. Bratislava : Európa, 2018. 160 p.

Купкова, Ивана (Kupková, Ivana) — преподаватель философского факультета Прешовского университета (Словакия), ведёт занятия по фонетике русского языка, истории русской музыки и театра и теории и практике литературного перевода. Литературным переводом занимается с 1997 года, переводит главным образом с русского языка (С. Довлатов: «Чья-то смерть», совместно с В. Купко, 2002; П. Крусанов: «Укус ангела», 2004; И. Ильф: «Записные книжки», 2004; В. Пелевин: «Шлем ужаса», 2005; А.П. Чехов: «В сумерках», 2008; Ф.М. Достоевский: «Россия и Европа. Из «Дневника писателя», 2010; Л. Петрушевская: «В доме кто-то есть», совместно с В. Купко, 2011; М. Булгаков: «Записки юного врача», 2013; «Записки на манжетах», 2014; Г. Одишариа: «Кот президента», 2015; и др.; журнальные переводы: А. Введенский, В. Хлебников, современные русские, грузинские и армянские прозаики и др.). Автор статей по критике перевода, автор научной монографии «Перевод как битва со смыслами» («Preklad ako boj so zmyslami», 2010).

Чечилия Матичук (Румыния)

А.И. Солженицын на румынском языке

Александр Солженицын давно завоевал мировую известность, его уже считают классическим писателем, но в Румынии его книги были запрещены до 1990 года. И всё-таки румынские читатели, которые всегда относились к русской литературе восторженно, нашли способы познакомиться с творчеством Солженицына. Румынская интеллигенция заинтересовалась Солженицыным сразу после того, как во Франции был опубликован рассказ «Один день Ивана Денисовича». Румынские читатели ознакомились с его произведениями через французские или английские переводы. Те, кто возвращался из заграничных поездок, часто привозили запрещенные книги. В архивах румынских цензурных инстанций сохранились документы, которые это доказывают. В 1975 г. на таможне у румынского писателя Аугустина Бузуры конфисковали 12 книг на французском языке, в том числе *Les droits de l'écrivain* и *L'archipel du Goulag* Александра Солженицына (4 экземпляра), *Lolita* Владимира Набокова, *Le docteur Jivago* и *Essai d'autobiographie* Бориса Пастернака, *Contre tout espoir* Надежды Мандельштам.

Русская литература производит огромное впечатление на румынских писателей, которым хорошо известны русские классики XIX в., писатели Серебряного века, прозаики XX в. и многие современные писатели. Некоторые из румынских писателей, например, Николае Штейнхард и Паул Гома, вдохновлялись творчеством и гражданской позицией Солженицына.

Николае Штейнхард, в будущем монах, провел в тюрьме пять лет (с 1959 по 1964 г.). Здесь он стал верующим и принял православие. В своём «Дневнике счастья» (о. Николае сочинял «Дневник» в 70-х годах, но он был опубликован только после его смерти в начале 90-х) он отмечает, что выход из любого концентрационного мира возможен лишь путём веры, и при этом ссылается на три разных типа духовного освобождения (три способа выживания в условиях тоталитаризма), предложенные Александром Солженицыным, Александром Зиновьевым и, соответственно, У. Черчиллем и Владимиром Буковским. Из этого следует, что румынский писатель был хорошо знаком с книгами «В круге первом» и «Архипелаг ГУЛАГ» Солженицына.

Паул Гома (1935–2020) — писатель румынской эмиграции, живший в Париже. Пробыл два года в тюрьме (с 1957 по 1958), потом шесть лет в ссылке, до 1964 г. Эмигрировал в 1977 г. Мужественное сопротивление Гома румынскому правительству и, конечно, «лагерная» тематика его произведений давали критикам повод называть его «румынским Солженицыным». Но у него другая писательская манера. Для румынского писателя Солженицын прежде всего — пример гражданской и писательской смелости, честности и ответственности. Вот что Паул Гома говорил в 1978 г. на круглом столе журнала «Континент» в Париже (тема обсуждения была такая: «Что значит Солженицын для каждого из нас?», и в нем приняли участие такие писатели, как Владимир Максимов, Наталья Горбаневская, Жорж Нива, Филипп Соллерс, Жак Бруайель, Бернар Футрийе): «Для меня он, во-первых, — подтверждение правильности выбранного мною пути. Во-вторых, прорыв, сделанный им в сознании живущих на Западе, чрезвычаен, и я принадлежу к тем людям, к тем писателям, которые воспользовались этим прорывом. […] друзья ли, недруги ли Солженицына — мы все его должники».

О Солженицыне писала Моника Ловинеску, румынский литературный критик, которая до своей смерти в 2008 году жила в Париже. В 60–70-х годах она работала радиожурналистом в сфере культуры на радиостанции «Свободная Европа». Моника Ловинеску размышляла о тоталитаризме, прекрасно знала содержание книг Солженицына (как и работ таких авторов, как Ханна Арендт и Раймон Арон) и говорила о необходимости сохранения памяти, о моральной ответственности. Она читала книги Солженицына, переведенные на французский язык, и писала о них: в 1963 г. — о рассказе «Один день Ивана Денисовича», в 1968 — о романе «В круге первом», в 1973 — об «Архипелаге ГУЛАГе» и т.д. Также она писала о поэзии Анны Ахматовой, Иосифа Бродского и о мемуарах Надежды Мандельштам, выказывая интерес к русской литературе.

Как я уже говорила ранее, книги Солженицына в Румынии начали издавать в 1991 году, после того как рухнул коммунистический режим. В этих условиях большой интерес вызывали публицистические эссе «Как нам обустроить Россию» (*Căderea imperiului comunist sau Cum să reîntemeiem Rusia,* 1991) и ««Русский вопрос» к концу XX века» (*Chestiunea rusă la sfârșit de secol XX,* 1995), переведенные на румынский сразу после их опубликования в России.

За последние почти тридцать лет были опубликованы переводы главных произведений Солженицына, и особенно в этом преуспели два главных наших издательства — Humanitas и Univers. Румыния была единственной восточноевропейской страной, кроме Албании, где рассказ «Один день Ивана Денисовича» не был переведён сразу после его публикации в «Новом мире». Перевод этого рассказа вышел в 1991 г. (*O zi din viața lui Ivan Denisovici*), а в 2000 г. был опубликован новый перевод Нины Григореску, который переиздавался два раза — в 2008 г. и в 2013 г. Появились также переводы романов «Раковый корпус» (*Pavilionul canceroșilor*, перевод Марии Динеску и Эуджена Урикару, 1997; 2009), «В круге первом» (*Primul cerc*, перевод с французского, 2009) и «Люби революцию!» (*Iubește revoluția!,* 2009; 2012), книги «Архипелаг ГУЛАГ» (*Arhipelagul Gulag*, перевод Николая Илиеску и Иона Ковач, 1997–1998; 2008), мемуаров — «Бодался телёнок с дубом» (*Viețelul și stejarul*, перевод Иона Настасии и Марии Настасии, 2002) и «Угодило зёрнышко промеж двух жерновов» (*Ca bobul între pietrele de moară*, перевод Николая Врублевски, 2006) и книги «Двести лет вместе» (*Două secole împreună*, перевод с французского, 2004). Но до сих пор не были переведены на румынский стихи, драматургия и роман «Красное колесо».

Недавно были опубликованы два сборника рассказов, которые перевела я: «Двучастные рассказы» под заглавием «Абрикосовое варенье» (*Dulceața de caise*, 2015) и «Крохотки» 60-х и 90-х годов (*Povestiri și miniaturi*, 2017). Я взялась за эти переводы по заказу издательства Univers; одна из авторских серий издательства — серия книг Солженицына. Это первые переводы данных рассказов на румынский. Для меня переводить эти произведения было радостью, но вместе с тем я понимала, как велика ответственность, тем более что творчество Солженицына — тема моей докторской диссертации, которая вышла в виде монографии под заглавием «Проза А.И. Солженицына. Художественный документ ГУЛАГа» (2014). Работая над переводом, я сталкивалась со множеством трудностей; это, прежде всего, трудности лексические. Как известно, Солженицын занимался русским языком ежедневно, т.е. читал «Толковый словарь живого великорусского языка» Владимира Даля, кроме того, он сам сочинил «Русский словарь языкового расширения». Так, он употребляет слова, с помощью которых пытался «оживить» русский язык — архаизмы, регионализмы и слова просторечные. Иначе говоря, слова устарели, но автор

даёт им новую жизнь. Поэтому иногда мне приходилось сначала переводить с русского на русский, и только потом искать адекватные аналоги на румынском. Конечно, есть ещё и трудности, связанные со стилистическими особенностями подлинника. Переводя малую прозу Солженицына (в частности, «Крохотки»), я постоянно помнила о характерных чертах, определяющих авторский мир: о лиризме, глубине, тонкости, простоте, ясности, стремлении к предельному лаконизму. Я старалась сохранить дух оригинала, т.е. передать атмосферу, ритм, вообще голос писателя, перевести так, чтобы текст перевода воздействовал на своих читателей так, как воздействует текст оригинала на русскоязычных читателей. Вот пример лаконизма и ритмичности из крохотки «Озеро Сегден»: «Замкнутая вода. Замкнутый лес. Озеро в небо смотрит, небо — в озеро. И есть ли еще что на земле — неведомо, поверх леса — не видно. А если что и есть — оно сюда не нужно, лишнее».

Мне кажется, что в Румынии книги Солженицына пользуются успехом. Здесь я имею в виду рецензии на переводы «Двучастных рассказов» и «Крохоток», которые вышли в последние годы. Авторы рецензий говорят о том, что эти книги дают возможность познакомиться с «другим», более лирическим Солженицыным, до того остававшимся малоизвестным.

Когда я работала над переводом, я поняла, что необходимо использовать многочисленные сноски с описаниями реалий советской действительности, в том числе предметов одежды, национальных блюд; с пояснениями аббревиатур, географических названий. В рассказах упоминаются некоторые факты, связанные с жизнью самого автора, с историческими личностями, с другими писателями и т.д. Нужно всё это пояснять, особенно для молодых читателей. В 60-е и 70-е годы читатели смотрели на Солженицына как на борца или героя, некоторые читали его книги втайне. Естественно, с тех пор «горизонт ожидания» читателя изменился. Как мы относимся сегодня к произведениям Солженицына? На этот вопрос можно ответить по-разному. В специальном номере румынского культурного журнала «Dilema», посвященном Солженицыну (апрель 2018 г.), опубликованы ответы студентов филологического факультета Клужского университета на этот вопрос. Я думаю, что всегда интересно узнать мнение молодых читателей. Кто-то считает, что пример русского писателя может стать уроком смелости, потому что человеку нужна истина. Кто-то утверждает, что, как ни трудно понять трагедию тоталитаризма, Солженицын всё описал убедительно. Читатель как будто бы оказывается в лагере и работает на морозе, как работает Иван Денисович. А значит, этот опыт останется в памяти. Вот доказательство важности влияния произведений Солженицына на читателя другой культуры и другой эпохи.

Матичук, Чечилия-Михаэла (Maticiuc, Cecilia-Mihaela) — переводчик с русского языка, преподаватель Ясского университета им. А.И. Кузы. Доктор филологических наук (тема диссертации: «Проза Александра Солженицына между документальностью и фикцией»). Автор монографии «Проза Александра Солженицына. Художественный документ ГУЛАГа» — Яссы, 2014. За эту книгу в 2015 году получила литературную премию для дебютантов. Автор переводов «Абрикосового варенья» и «Рассказов и крохоток» А.И. Солженицына.

Шант Мкртчян (Армения)

Перевод на армянский романа Андрея Волоса «Возвращение в Панджруд»: опыт переводчика и таджико-персидские и армянские литературно-культурные связи

Я бы хотел поговорить об уникальном романе Андрея Волоса «Возвращение в Панджруд», который я перевел за те два года, что прошли со времени предыдущего Конгресса. Роман воспроизводит события, происходившие в государстве Саманидов 1200 лет тому назад, повествует о жизни выдающегося персидского поэта таджикского происхождения Абу Абдаллаха Джафара Рудаки (858–941), начиная с того момента, когда его, слепого, вытаскивают из ямы-темницы: ему вроде бы дарована свобода, он помилован, — но перед ним стоит задача пешком, в сопровождении мальчика-поводыря, добраться до Панджруда — кишлака, откуда он родом. Согласно выбранной писателем версии, поэт был ослеплен в наказание за сочувствие восставшим карматам. Лишившись зрения, он обрел внутреннее видение, которое помогает ему не только ориентироваться в пути, но и вспоминать все пережитое им — от детских лет до самой старости. Интуиция становится чудодейственным инструментом, ведущим вперед и открывающим глубины прошлого.

Уже то, какой зачин выбирает Волос для этого, без преувеличения, эпического повествования, указывает на то, что читателя ожидает не очередной реалистический исторический роман или жизнеописание, а нечто необычное, находящееся над реальностью, вне реальности. То, как хорошо Волос ориентировался в историческом материале, позволило ему создавать весьма своеобразные «ответвления»-импровизации как в воображаемом, так и в реальном мирах. В данном контексте уместно вспомнить Борхеса, который говорил: «... мой иррациональный мир более рационален, чем мир известных вам политиков, судей и им подобных...».

Для прозаика Андрея Волоса мир поэта Рудаки универсален и свободен от оков обезличивания; он смело проникает в богатый поэтический, мистико-суфистический, геополитический, мифотворческий, трагический, религиозно-культурный материал. Эпиграфом к роману выбраны слова Рудаки: «Прошлое когда-то было будущим, И будущее когда-то станет прошлым», — это означает, что социально-культурное возрождение, обновление всякой среды философски реализуемо во временной перспективе.

Ответы на поставленные нами вопросы — в прошлом.

Что ищем и что обнаруживаем под плотными историческими наслоениями?

И вот тут жгучие вопросительные крючки современности закидываются в непрерывные воды вечности. Появляются те неуловимые сверкающие мифические ряби, которые мыслители, пророки, святые и поэты прошлого были способны узреть внутренним Оком, — великое множество мучительных и животворных откровений о жизни и смерти, бытии и небытии, любви и ненависти, добре и зле, милосердии и жестокости, созидании и разрушении. Вышедшие из-под талантливого пера Андрея Волоса художественные толкования этих понятий автор вложил в уста человека с Востока — Востока домагометанского, с домагометанским бытом, с правилами существования и сосуществования, вошедшими в дальнейшем в священную книгу магометан — Коран. Трижды прав

был Максимилиан Волошин, когда в начале прошлого века писал о великом живописце Мартиросе Сарьяне, что он, в отличие от многих других, изображает Восток с сыновней любовью. То́ же можно сказать и о прозаике Волосе. Ориентализм не есть увлеченность Востоком. Для художника Волоса Восток — сама жизнь, не больше и не меньше. Здесь уместно привести меткую цитату из статьи Жана Пьера Перронселя Югоса, которую он написал для газеты *Монд* в связи с событиями в Персидском заливе 1991 г.: «В чайной близ постамента памятнику Фирдоуси всегда найдется знаток прошлого мира, который на ломаном французском расскажет вам о событии тысячелетней давности так, как будто оно произошло только вчера, как будто речь идет о конфликте сегодняшних властей с сегодняшними писателями...»

Роман «Возвращение в Панджруд» чрезвычайно познавателен благодаря историко-культурному, литературно-богословскому, мифическому, психологическому и другим пластам содержания. Великолепные эпические образы — в безупречно организованных обстоятельствах. Мечтательная Сабзина и юный Шеравкан, благородный и трагичный Рудаки, самоотверженный и верный Шахбаз Бухари, эмир Наср, проницательный Джайхани, мятежный и непримиримый Абу Бакр, воин Шейзар, хитрый и рвущийся в бой Ай-Тегин, борец за справедливость кармат, горгоноподобный Гурган, авантюрист и почитатель Джафара Санавбар, трогательная и трагичная Ануш (кстати, очень распространенное имя в Армении) и многие другие незабываемые образы...

Повествование изобилует правдивыми эпизодами, в которых герои проявляют милосердие и жестокосердие, что свидетельствует о глубоких познаниях автора в области этнопсихологии. Сплетаются мифические и исторические эпизоды борьбы во имя государства Саманидов и во имя справедливости; они покоряют своей энергетикой, размахом, напряжением, красотой, тем, с какой мудростью они описаны. Рассказчик на одном дыхании, страстно и вдохновенно описывает сражения, и делает это так динамично и живо, как если бы сам был их свидетелем. При этом в его романе нет чрезмерной сосредоточенности на жестокостях войны, интригах и кознях двора, нет героизации агрессии.

Волосу уютно и в плаще лирика, и в одеянии повествователя, точно в его ушах постоянно звучат эти удивительные строки Усама ибн Мункыза: «Не помни тех, кто убивал с удовольствием: от рассказов о них стареют наши младенцы...» (Бистуяк, Гурган).

А теперь расскажу о том, с какими трудностями столкнулся я как переводчик, когда от христианского романа Е. Водолазкина «Лавр» перешел к таджико-иранскому средневековью... Диалог цивилизаций, проявления извечного и общечеловеческого в разных культурах всегда интересовали меня — это своего рода контур генетической общности, сохранившийся со времен Ноя. Точки соприкосновения этих двух романов были для меня очевидны. Насчитывающая несколько тысячелетий история армян, геополитическое положение, принадлежность армянского языка к семейству индоевропейских, колоссальные лексические сходства с языком пехлеви, дохристианское и домусульманское духовное родство, пантеон.... Образцы иранской классической поэзии обрели армянский дух благодаря лучшим армянским поэтам. Отметим, что касиды, газелы, стихи созерцательно-философского содержания, бейты и рубайяты Рудаки отдельной книгой вышли в 1995 году заботами мастера перевода, поэта Ваагна Давтяна; предисловие и примечания составил доктор востоковедения, профессор Армануш Козмоян. Соответствующие фрагменты из этой книги, такие как, например, «Мать вина», включены мной в армянский перевод «Возвращения в Панджруд», а отдельные рифмованные фрагменты (речи авантюриста Санавбара, которые он произносит на пирах и других собраниях) перевел я сам, сохра-

нив дыхание, ритм и чистоту строки. Если бы не типологическая общность армянской и персидской средневековой лирики, вряд ли было бы возможно услышать в армянском звучании свободный от украшательств, народный язык Рудаки, излучающий красоту и мудрость. Уместно отметить, что Коран был полностью переведен на современный армянский всего лишь десять лет тому назад; изданный в Болгарии в начале прошлого века вариант был нам недоступен ввиду атеистической идеологии советского времени.

Потенциал для диалога сегодня огромный. Взаимопроникновение культурных ценностей происходит с молниеносной быстротой. Будущее непременно сблизит народы. Только бы политическая агрессия, отсутствие доверия друг к другу не исказили этот процесс и не сбили человечество с этого пути, — ведь это поставит всех нас перед глобальной катастрофой и превратит в пепел духовные и материальные шедевры, созданные в свои звездные часы лучшими сыновьями рода человеческого. Именно препятствование диалогу порождает повсеместно акты вандализма, свидетелями которых мы становимся на пороге третьего тысячелетия.

Как я уже говорил, в процессе перевода меня вдохновляли традиционные литературно-исторические связи между армянами и персами, и тем не менее, стремясь правдиво передать колорит оригинала, я сталкивался с определенными трудностями. Проблема состояла в выборе синонимов и в передаче слов, отсутствующих в армянском языке. Я старался не злоупотреблять неологизмами и из синонимичных слов выбирал то, которое наиболее естественно вписывалось в контекст. Речь идет о топонимах, именах собственных, словах, обозначающих предметы одежды и быта, наименованиях блюд, воинских званий, транспортных средств, видов растений и т.д. Что касается арменизации фантастических суфистических диалогов, тут я пытался уловить волны, идущие от реального мира в потусторонний, в бесконечность. И не в последнюю очередь хочется выразить глубочайшую признательность автору Андрею Волосу за то, как он помогал мне в толковании слов. Насколько удался перевод, судить, конечно, читателю. Отмечу, однако, что отзывы, прозвучавшие в декабре 2017-го года во время обсуждения книги в Союзе писателей Армении, внушили мне надежду и оптимизм, — а ведь это лучшая награда для нас, переводчиков.

Мкртчян, Шант (Մկրտչյան, Շանթ) — поэт, переводчик, издатель. Родился в 1953 году в Артике (Армения). Окончил филологический факультет ЕГУ. Работал в печати, на национальном телевидении. Автор многих публикаций. В прошлом — ответственный секретарь журнала «Нор-Дар», «Иностранная литература». В настоящее время заместитель главного редактора журнала «Нарцис» (на армянском языке). Переводил на армянский язык произведения поэтов разных времен и народов. Автор сборников стихов «Кратер» (1989), «Отче наш» (2000), «Фазы возвращения» (2003), «Ночные солнца» (2008), «Отражение — дальнее, многоликое» (2012), сборника рассказов для юношества «Трилистник» (2004). Книги переводов: И. Бродский «Римские элегии» (1997), Ш. Хини «Стихи» (2010), Ч. Милош «Стихи» (2011), О. Пас «Лабиринт одиночества» (2012), «Сто стихотворений» (антология польской поэзии, 2012), И. Бродский «Стихотворения, Нобелевская речь» (2015), Е. Водолазкин «Лавр» (2015).

Ирина Немченок де Ардила (Панама)

Переводы русской лирики панамского поэта Педро Корреа Васкеса

В 1990 году в Панаме вышел сборник произведений лучших представителей русской поэзии в переводах на испанский. Эти переводы принадлежали моему соотечественнику и другу, панамскому поэту Педро Корреа Васкесу, памяти которого я посвящаю своё выступление.

Педро Корреа Васкес, замечательный поэт, драматург и эссеист, хорошо известный в испаноязычном мире, был влюблён в Россию. Его переводы со всей очевидностью обнаружили новую на тот момент грань его таланта, которой он был обязан своему интересу, а затем и любви к России и её культуре.

Но сначала об авторе переводов. Педро родился в 1955 году. В 1973 молодой панамец приехал в тогдашний Советский Союз и стал первым латиноамериканским студентом в московском Литературном институте им. А.М. Горького. Еще когда он был студентом, в России в переводе на русский язык были опубликованы его стихи и пьеса «Старухи».

Начало 80-х годов было знаменательно возрождением регулярных литературных дебатов в Университете Панамы. Педро Корреа Васкес только что вернулся из СССР со степенью магистра литературного мастерства, присужденной ему Литературным институтом имени А.М. Горького. Его появление стало решающим событием для формирования нового литературного движения, — молодой поэт организовал для студентов различных панамских университетов семинары и литературные мастерские. Педро Корреа вскоре заявляет о себе как незаурядный поэт, становится лауреатом ряда панамских литературных премий, в том числе Национальной премии Рикардо Миро. Написанные ещё в России стихи впервые были опубликованы на родине поэта в 2015 году в двуязычной антологии «Поэзия Панамы», изданной Панамским университетом.

Я, родившаяся и жившая в Москве, всегда с трепетом относилась к Литературному институту и к его студентам, которые казались мне посланцами иного мира, наделёнными необычайными способностями. По счастью, я приобщилась к произведениям лучших русских поэтов, потому что моя мать испытывала особый интерес к их творчеству.

В детстве я слышала, как читаются вслух стихотворения «*Незнакомка*» Блока, «*Я не лгал никогда никому…*» Северянина, «*Песня о собаке*» Есенина. В юности прочитала много подцензурных, переписанных от руки стихов, которые передавались из рук в руки. По вечерам после ужина, на кухне, — в этом излюбленном месте любой московской семьи, — мы с негодованием и слезами, с состраданием и гордостью читали воспоминания сестры Марины Цветаевой, Анастасии, книги жены Мандельштама Надежды, воспоминания об Ахматовой и статьи о ней.

О страданиях Ахматовой мы узнали прежде, чем познакомились с её произведениями, со звучанием её поэтического голоса. Нас целиком захватили её злоключения и идеи, неудовлетворённость и отверженность; читая позднее саму Ахматову, мы испытывали то же чувство подавленности и бессилия.

В том кафкианском мире, в котором жили (хотя жизни-то как раз многие лишились) и творили наши великие поэты, невозможно было представить, что сегодня мы будем говорить о стихах Ахматовой, Мандельштама, Цветаевой, Пастернака — этих подверг-

шихся гонениям поэтов, чьи произведения были запрещены, — в переводах на испанский национального поэта Панамы Педро Корреа Васкеса.

«Разбросанным в пыли по магазинам
(Где их никто не брал и не берет!),
Моим стихам, как драгоценным винам,
Настанет свой черед».

Это предсказание Марины Цветаевой можно отнести и к испанским переводам ее стихов и стихов некоторых других русских поэтов, появившихся в Панаме благодаря Педро Корреа Васкесу.

Подборка поэтов замечательна. Перечислю их. Это Анна Ахматова, Александр Блок, Валерий Брюсов, Осип Мандельштам, Владимир Маяковский, Борис Пастернак, Игорь Северянин, Марина Цветаева, Максимилиан Волошин, Андрей Вознесенский, Павел Грушко, Арво Метс, Юнна Мориц.

Впечатляет в этой работе Педро Корреа Васкеса проникновение испаноязычного переводчика в сущность русских текстов, его желание донести до соотечественников не только смысл, но и самый дух этой поэзии, которую отличает особая музыкальность, особое духовное излучение.

Читая его переводы русской поэзии, вспоминаешь высказывание Октавио Паса в книге «Перевод — литература и литературность»: «Нет, не существует и не может быть науки о переводе, хотя сам перевод может и должен осмысливаться научно». И далее: «По идее, только поэты должны были бы переводить поэзию; хотя в реальности редко поэты являются хорошими переводчиками. Потому что они почти всегда используют чужое стихотворение как трамплин для написания своего собственного. Хороший переводчик действует иначе: его цель — создание *аналогичного* стихотворения, пусть и не идентичного переводимому тексту».

Здесь Октавио Пас, не называя Педро Корреа Васкеса, словно бы имеет в виду именно его взгляды на поэтический перевод.

Эти взгляды Педро Корреа Васкес изложил во вступлении к своей антологии, которую, к слову сказать, он озаглавил «Мои стихи других»:

«Я стараюсь не быть педантично точным, я хочу, чтобы читатель почувствовал, что читает на своём родном языке стихи, а не какую-то пустяшную копию… Так и не знаю, чьи это стихи. Почти уверен, что они чужие, а порой мне кажется, что — мои».[1]

Русские читатели, знающие испанский язык, легко угадают строки любимых бардов, заговоривших по-испански.

Анна Ахматова.
ВЕЧЕРНЯЯ КОМНАТА

La luz final, amarilla y sola,
en el ramo de dalias vio su fin,
Y oigo — sueño — un sonido de viola
y acordes raros de clavecín.

[1] Pedro Correa Vásquez. Mis versos de otros (Traducciones de poetas rusos y soviéticos). Ed. Portobelo (Edición de Irina Nemtchénok de Ardila. Panamá. 2001).

Последний луч, и жёлтый и тяжёлый,
Застыл в букете яркий георгин,
И как во сне я слышу звук виолы
И редкие аккорды клавесин.

Марина Цветаева.
«МОИМ СТИХАМ, НАПИСАННЫМ ТАК РАНО…»

Tirado en el polvo de las tiendas
(¡donde nadie los mira ni los toca!)
a mis versos, como a los caros vinos,
les llegará su hora.

Разбросанным в пыли по магазинам
(Где их никто не брал и не берет!),
Моим стихам, как драгоценным винам,
Настанет свой черед».

Борис Пастернак.
«ФЕВРАЛЬ. ДОСТАТЬ ЧЕРНИЛ И ПЛАКАТЬ…»

Febrero. ¡Buscar tinta y llorar!
Escribir sobre febrero a llanto suelto
mientras el fango estrepitoso
arde en la oscuridad primaveral…

Февраль. Достать чернил и плакать!
Писать о феврале навзрыд,
Пока грохочущая слякоть
Весною чёрною горит.

Игорь Северянин.
«МОИ СТИХИ…»

Mis versos son sueño nublado
que impresiona con su canción.
No importa que el sueño no es claro:
el sueño es la inspiración…

Мои стихи — туманный сон.
Он оставляет впечатление...
Пусть даже мне неясен он, —
Он пробуждает вдохновение...

День, когда Педро Корреа Васкес вручил мне книгу своих переводов, стал для меня днём новой встречи с любимыми поэтами, возвращением к тем далёким дням, когда я впервые знакомилась с ними на своем родном языке. Я испытала радость от сознания возможности столь ярко воспроизвести их на испанском языке: удачные переводы на испанский крайне редки.

В подтверждение приведу выдержку из беседы Павла Грушко с Октавио Пасом, которая состоялась в Мехико-сити в ноябре 1986 года.[2] Зашла речь о переводе поэзии, и Грушко упомянул ряд структурных преимуществ испанской поэзии, таких как силлабика, наличие синалефы и почти абсолютное преобладание ассонансной рифмы. Эти особенности во многом упрощают задачу воссоздания на испанском более жёстких размеров русской поэзии. «*Стыдно, что испаноговорящие переводят так плохо*», — согласился лауреат Нобелевской премии.

Конечно, все эти тонкости не были тайной для выпускника московского Литинститута.

4 января 1996 года злоумышленник отнял жизнь у сорокаоднолетнего поэта Педро Корреа Васкеса, отнял в то самое время, когда он был близок к вершине своей творческой деятельности стихотворца, драматурга, критика и переводчика. В 2001 году, через пять лет после его трагической кончины на Кубе был организован Поэтический конкурс имени панамского поэта.

Уместно вспомнить полный трагических предчувствий сонет Педро Корреа Васкеса, посвящённый России, который он написал накануне своего отъезда. Эта исповедь достовернее любых доводов объясняет духовную связь панамца с миром переведённых им поэтов. (Русский перевод сонета принадлежит Павлу Грушко, одному из авторов упомянутой антологии).

ИСПОВЕДЬ

Моя Россия, милость и беда,
боготворю тебя, — в твоём просторе
сияла мне счастливая звезда,
и здесь ко мне подкрадывалось горе.

Кляну свою судьбу за то, что вскоре
нас разведёт всемирная вода,
и жизнь, безжалостная, как всегда,
отнимет свет, в твоём добытый взоре.

Уже ко мне крадётся ночь немая,
твои дары, твой голос отнимая,
оставив сироте лишь скорбный крик

на улицах, где всё — печаль и пытка.
Нет большей боли, большего убытка,
чем век, величиною в краткий миг.

[2] Octavio Paz: “Siento por ustedes un enorme cariño…”. Revista “América Latina” №10, 1991. Ed. Progreso. p. 87.

Немченок де Ардила, Ирина (Nemtchenok de Ardila, Irina) — литературный критик, переводчик. Окончила Государственный педагогический университет, работала преподавателем и переводчиком, в т.ч. синхронистом на международных конгрессах, связанных с испаноязычной литературой. Сдала экзамены на кандидатский минимум (1979) в аспирантуре Института Латинской Америки Академии наук СССР; автор около десятка статей в Энциклопедии Латинской Америки, посвящённых культуре и образованию. В 1979 году уехала на постоянное жительство в Панаму, на родину мужа. Преподавала испанский язык в Панамском университете; как литературный критик, сосредоточилась на творчестве панамских авторов и наследии таких классиков как Сервантес, Толстой, Кафка, Цветаева, Ахматова. Основала и возглавила Аккредитованный центр Института Сервантеса в Панаме. Среди переводов на испанский язык — книга российского учёного-гидролога Всеволода Тимонова «Русский на Панамском Канале» («Мировой водный путь чрезъ Панамскій перешеекъ»), вышедшая двумя изданиями в 2000 и 2010 гг.

Павел Нерлер (Россия)

Осип Мандельштам — переводчик Тициана Табидзе[1]

Встреча с Грузией и поэтами-голубороговцами

Когда в сентябре 1920 года Осип Мандельштам с братом покинули Крым и впервые ступили в Батуме на грузинскую землю, то едва ли не первыми, кого они встретили, были Николоз Мицишвили и Тициан Табидзе — поэты-голубороговцы.

Знакомство продолжилось и в Тифлисе, где Мандельштама и Эренбурга принимали и угощали все те же голубороговцы.

Кто же они такие?

Сплоченная литературная (преимущественно поэтическая) группа убежденных грузинских символистов. Она возникла в 1915 году в Кутаиси, откуда родом большинство ее основателей. Что-то было особенное, как видно, в этом городе, коль скоро из его окрестностей родом и Маяковский! Инициатором создания группы был вернувшийся в 1915 году из Парижа Паоло Яшвили. Это он был издателем журнальчика «Циспери канцеби» («Голубые роги»), выходившего в 1916 году в Кутаиси, и автором «Первословия» — манифеста группы[2]. Эфемерный, как и всё тогда (вышло целых два номера — весной и зимой), журнальчик успел передать, словно флаг, свое имя и свое ДНК большой и дружной группе поэтов. Этимология тут очевидная: голубой — традиционный цвет романтической поэзии (от Новалиса с его «голубым цветком» до Бараташвили с его «цветом небесным, синим цветом»); существительное «ро́ги» — традиционный атрибут грузинского застолья, символ единения в радости и веселье, артистической свободы творческого самовыражения, отчасти даже богемности.

В «Голубые ро́ги», кроме Яшвили, входили Тициан Табидзе, Никалоз Мицишвили, Валериан Гаприндашвили, Колау Надирадзе; а также Серго Клдиашвили, Сандро Цирекидзе, Ражден Гветадзе, Али Арсенишвили, Гион Саганели, Шалва Кармели (Гогиашвили), Шалва Апхаидзе, Лели Джапаридзе и Иванэ Кипиани. Всем им было по 25–30 лет, а старшим среди них был 40-летний Григол Робакидзе — ментор и непререкаемый авторитет. Одно время входил в «Голубые ро́ги» и Галактион Табидзе, двоюродный брат Тициана, но вскоре отошел от группы. Зато в 1918 году к ним примкнул Георгий (Гогла) Леонидзе, выходец из Кахетии. Дружески тяготел к ним и художник Владимир (Ладо) Гудиашвили, часто иллюстрировавший публикации голубороговцев.

Манифест «Первословие» носил подчеркнуто эпатажный характер («“Первословие“ наше ядовито, оно, как кипящая сталь, обожжет Ваше сердце, враги святейшего искусства…» и т.д.), что сближало его скорее с футуристическими манифестами. Но в эстетических установках и ориентирах «Голубых ро́гов» отчетливо преобладал именно символизм — прежде всего русский: учившийся в Москве Табидзе был знаком с В.Я. Брюсовым, а с К.Д. Бальмонтом установил тесные отношения, всецело помогая ему в работе над переводом «Барсовой кожи», как первоначально называли поэму Ш. Руставели

---

[1] Благодарю П. Урушадзе, Н. Мелкадзе, Г. Джохадзе и Г. Антелаву за щедрую и разнообразную помощь.

[2] Циспери канцеби. 1916. №1.

«Витязь в тигровой шкуре». Большое влияние на них оказали и достижения французских символистов, которых они знакли, однако, главным образом по русским переводам (Брюсова и др.). Одновременно они ориентировались и на своих грузинских предшественников, среди которых особенно ценили романтического поэта и певца XVIII в. Бесики (Бесарион Захарьевич Габашвили, 1750–1791). Всерьез модернизировав грузинский стих, введя в него новые формы и рифмы, голубороговцы во многом определили пути всей грузинской поэзии в 1915–1930 гг.

Весной 1919 года поэты-символисты из литературного ордена «Голубые ро́ги» дружно перебрались из Кутаиси в Тифлис и очень быстро завоевали признание читающей публики. Комбинация двух талантов — творческого и организационного — работала безотказно. Как и комбинация двух ярких личностей и признанных лидеров — Тициана Табидзе и Паоло Яшвили, этих «сиамских близнецов», как они сами себя называли.

Когда-то родители нарекли их и звали иначе — Титэ и Павле. Но перекрестившись в поэтов, мальчишки предпочли иные — более звучные имена: Тициан и Паоло. Фамилии оставались, но как будто бы на расстоянии: так, в самом начале лирической карьеры, они оба уже заявили о своих претензиях на безфамильное бытование их поэтических имен в будущем. А ведь этого добиваются лишь единицы и только в самом конце. Ну, например, как Шота, Илья или Важа́!

И Тициан, и Паоло учились на чужбине: один в Москве, другой — в Париже. Оба превосходно знали, любили и переводили русскую и французскую поэзию, особо выделяя символистов и лелея надежду вписать в историю течения грузинскую поэзию — и притом в своем лице.

Но и «близнецами», Тицианом-и-Паоло, они тоже не были. Паоло — высокий, горячий, пробивной, Тициан — мягкий, мечтательный, меланхоличный, — как красная гвоздика, что всегда красовалась в его петлице. Но именно Тициан первым сказал, что поэзия — это обвал, и что она первороднее поэта:

Не я пишу стихи. Они, как повесть, пишут
Меня. И жизни ход сопровождает их.
Что стих? Обвал снегов. Дохнет — и с места сдышит,
И заживо схоронит. Вот что стих[3].

Под стать им были и другие голубороговцы — Николо (Мицишвили), Гогла (Леонидзе), Чичико, или Валериан (Валериан Гаприндашвили) и, конечно же, Григол (Робакидзе).

Голубые ро́ги на красном фоне

…Ласковым сентябрем 1920 года Грузия и голубороговцы не просто выручили и отогрели русского собрата-поэта Мандельштама, но и посеяли в нем семена очарования и любви, побудившие его устремиться сюда же, в Грузию, и в двадцать первом году. Первое посещение послужило загрунтовкой — и превосходной! — для второго. Как только представилась возможность отправиться в Грузию, Мандельштам не долго размышлял.

…Во второй раз он приехал в Тифлис с востока — из Москвы через Ростов, Кисловодск и Баку.

И вот начало июля 1921 года, и вот снова Тифлис…

[3] Перевод Б. Пастернака.

Но до чего же на этот раз все было иначе!

Во-первых, совершенно иной режим путешествия: годом раньше — короткий гостевой транзит, теперь же — попытка укорениться в чужой стране, говорящей на своем языке, стране с иными культурными кодами и традициями.

Во-вторых, — совершенно другой Мандельштам: повзрослевший, женатый.

И, в-третьих, совершенно другая Грузия — униженная, погрустневшая, взятая в большевистский зажим.

В 1919 году Тициан Табидзе писал: «*Есть полная аналогия между поэтической и политической жизнью Грузии. Потребность создать собственное государство заставила революционный грузинский народ остановиться на полпути меньшевистского мещанства и уберечь себя от коммунистического прорыва*»[4].

Как бы не так! Уберечься не удалось, и заграница в феврале-марте 1921 года никому не помогла.

Голубороговцы же, как саламандры, переменили цвета и флаги и приветствовали своих новых «своих» — грузинских большевиков, как прежде приветствовали грузинских меньшевиков. Им почему-то казалось, что большевизация как испытание — пустяки, ерунда на постном масле, что-то вроде простуды или перевода стрелок эстетического барометра с символизма на футуризм.

А последнее не составляло для них никакой проблемы, ибо все внешние проявления футуризма — крикливая эпатажность, акционизм[5], например, — и так всегда им импонировали. К тому же футуристы в Грузии (как грузино-, так и армяно- и русскоязычные) хотя и водились и даже шумели, но дальше деклараций, угроз растворить все ненужное старье в серной кислоте[6] и экспериментов с грузинским шрифтом, как правило, не шли. Самое удивительное, что в их собственной среде — и независимо от языка! — преобладала неудержимая тяга не к примитиву — не к Маяковскому или Хлебникову, — а к какому-нибудь Крученых, склонность к дадаизму и заумничеству.

Это было замечено и оценено по достоинству. Именно при большевиках определилась их доминирующая роль в общегрузинском литературном процессе, если понимать под этим не только творческие, но и организационные достижения (руководящие посты в писательских, издательских и даже властных структурах). Запас прочности у этих милостей был не такой уж и большой — неполный десяток лет до первых стихов о социалистическом строительстве и десятка полтора с небольшим — до первых выстрелов.

До второй половины 1920-х гг. голубороговцы еще как-то автономничали, но потом, под давлением советской власти, постепенно начали подстраиваться под нехитрые установки реалистического искусства. Реализм в грузинском изводе рифмовался с бездарностью и вызывал только изжогу с отрыжкой, но границу с Халдеей уже наглухо перекрыли, — и спрятаться было уже невозможно. Как литературное объединение «Голубые ро́ги» самораспустились еще в 1931 году, что совпало — случайно ли? — с эмиграцией Григола Робакидзе в Германию[7].

Сбросив эту кожу, голубороговцы продолжали чувствовать себя комфортно в любых президиумах и на любых трибунах. Как группа единомышленников они просуществовали

---

[4] Табидзе Т. Грузинская поэзия // Куранты (Тифлис). 1919. №2. С. 17.

[5] Ну чем красная гвоздика в петлице Тициана отличалась от желтой кофты Маяковского?

[6] Журнал грузинских дада-футуристов так и назывался: «H_2SO_4».

[7] Там он вскоре сблизился с национал-социалистической властью, за что более полувека считался на родине предателем и врагом.

еще несколько лет, вплоть до Большого террора, и грузинская поэзия по-прежнему была обязана им своими лучшими достижениями. Большой террор утащил в бездну как минимум троих (и все трое были лидерами группы): Тициан Табидзе и Николоз Мицишвили были расстреляны; а Паоло Яшвили, не дожидаясь ареста, выстрелил в себя сам.

Весной же 1921 года именно они, голубороговцы, инициировали национализацию бывшего особняка миллионеров Сараджева-Хоштарии на Сергиевской, 13[8]. Улица имела репутацию местной Уолл-стрит, а армянский по преимуществу район Сололаки, через который она шла, был чем-то вроде Сити. Сам же «Дом искусств» слыл едва ли не лучшим зданием во всем городе. Его построил для своей семьи Давид Сараджев (1848–1911), известный армянский коньячный король и меценат. Когда в конце ноября 1914 года в Тифлис приезжал сам Николай II, тогда еще хозяин земли русской, местное дворянство раут в его честь давало именно в этом доме[9]. В 1918 у вдовы Сараджева дом выкупил Акакий Хоштария (1873–1932), тоже король, но нефтяной, и тоже меценат, но грузинский. Его-то и раскулачили большевики, а конкретнее — Союз грузинских писателей, в котором доминировали голубороговцы, быстро и ловко закрепившие чудо-особняк за собой и превратившие его в «Дворец искусств» с передачей в пользование обновленному Союзу грузинских писателей, в котором сами же прочно и доминировали. Уже летом 1921 года «Голубые ро́ги» создали там «Академию поэзии» под своим патронажем и руководством[10].

Именно здесь в середине июля поселились Осип и Надежда Мандельштамы после того, как им пришлось проститься с местом, где их приютили. Они буквально экспроприировали себе крышу над головой: «*Мы самочинно, без разрешения властей и новых хозяев особняка, «Голубых рогов», заняли один из небольших кабинетов на нижнем этаже, где были приемные, гостиные и террасы. На втором этаже жили Паоло Яшвили и Тициан Табидзе. Возмущенные нашим самочинством, слуги бегали жаловаться комиссарам просвещения, за которыми числился особняк, и время от времени по приказанию комиссаров Канделаки и Брихничёва не пускали нас в дом. Тогда с верхнего этажа спускался Яшвили и, феодальным жестом отшвырнув слугу, пропускал нас в дом. Мы продержались там около месяца…*»[11].

Свой отвоеванный с такой наглостью месяц во Дворце Искусств Мандельштамы прожили в одной из комнат первого этажа — той, что служила представительством Союзу русских писателей в Грузии, председателем которого был из давний знакомец Сергей Рафалович.

На третьем этаже обретались Тициан и Паоло. Они сходились с Осипом на втором этаже и, меряя шагами просторную, опоясывающую весь этаж, террасу, яростно и пылко говорили о стихах — не говорили, а спорили, даже ругались, как только могут схлестнуться в споре парочка темпераментных грузин-символистов и не менее пылкий, если его только раскалить, еврей-акмеист: «*…Мандельштам нападал на символистов, а Яшвили именем Андрея Белого клялся уничтожить всех врагов символистов. Антисимволистского пыла у Мандельштама хватило на все статьи 1922 года. Доводы оттачивались*

---

[8] Совр. ул. Мачабели, 13. Чуть ниже, в доме 7, что на перекрестке с улицей Лермонтова, в гимназические годы жил Гумилев, о чем Мандельштам запросто мог знать от советского посла Леграна.

[9] *Вардосанидзе В.* Тифлис, 1914–1921. Драматические страницы биографии «двуликого Януса» // Города Империи в годы Великой войны и революции. М.-СПб.: Нестор-история. 2017. С. 422–423.

[10] Об организационных усилиях и успехах голубороговцев в 1921 г. см.: *Мицишвили Н.* Грузинская литература (Обзор за 1921 год) // Фигаро. 1922. №4. 6 февраля. С. 1.

[11] *Мандельштам Н.* Собрание сочинений в 2-х тт. Т. 1. Екатеринбург: Гонзо, 2010. С. 807–808.

в тифлисских спорах. Младшие «Голубые роги», Гаприндашвили и Мицишвили, тайно сочувствовали Мандельштаму, но старшие были непримиримы. Под конец Яшвили восклицал: «Кто вы такой, чтобы нас учить!..» А ведь правильно — что за миссионерский пыл обуял Мандельштама, чтобы громить то, что он считал ересью, в чужой и незнакомой ему поэзии...»[12].

Но, как только диспут достигал определенного градуса, он немедленно сам собой и прекращался, словно батумский ливень, и вся троица, а точнее квадрига (Надя или оставалась в комнате, или молча, не вторгаясь в разговор, сидела на стуле на террасе), выкатывалась на улицу и шла в какой-нибудь духанчик поблизости.

Тем более, что все сходились в одном — в оценке Важа Пшавела. Именно в этот месяц, по-видимому, Тициан и Паоло делали для Осипа подстрочники и транскрипции «Гоготура и Апшины» и еще одной поэмы, «Копала».

Восхитившись, Мандельштам сходу и на едином дыхании начал их переводить.

Поэты Грузии: Тициан Табидзе

Также Мандельштам как переводчик работал над стихами современных тифлисских поэтов, и в первую очередь — друзей-голубороговцев. Он перевел семь стихотворений шести поэтов, в том числе одно с армянского языка.

Четыре из них — специально для первой антологии «Поэты Грузии» на русском языке, составленной Николо Мицишвили. Первоначально ее выход намечался на октябрь, но предисловие датировано ноябрем, а вышла она не раньше середины декабря 1921 года. Было две презентации — на заседаниях секций русских (28 декабря) и армянских (14 января 1922 года)[13] писателей в Грузии. В апреле 1922 года в Баку вышла единственная, но обстоятельная рецензия на антологию (а заодно и на сборничек Иосифа Гришашвили, в котором Мандельштам как переводчик тоже участвовал). Автор, Михаил Данилов, бакинский журналист, писавший для самых разных закавказских газет, подытожил свои впечатления так: «*Нет на лютнях поэтов Грузии медных струн настоящего, нет золотых струн грядущего. // Только серебряные истонченные струнки прошлого. // Подождем новых звуков!*». При этом он особо отметил участие в книге Мандельштама: «*В сборнике «Поэты Грузии» из крупных имен работали только О. Мандельштам и Сергей Рафалович. Остальные переводчики — молодые, сами еще не окрепшие творчески и технически силы*»[14].

Мандельштамовский вклад в антологию — это «Бирнамский лес» Тициана Табидзе (С. 17), «Пятый закат» Валериана Гаприндашвили (С. 20), «Прощание» Николая Мицишвили (С. 34) и «Автопортрет» Георгия Леонидзе (С. 35). Все четыре стихотворения — сильные и интересные, не проходные для их авторов и заинтересовавшие, каждое по-своему, и переводчика.

Ограничимся здесь переводом из Тициана. Цикл «Халдейские города» (1916–1919) — центральный в творчестве Тициана, если не всей группы, коль скоро на него откликались

---

[12] *Мандельштам Н.* Собрание сочинений в 2-х тт. Т. 1. Екатеринбург: Гонзо, 2010. С. 808.

[13] См.: Фигаро. 1922. №3. 1 января. С. 2; №4. 6 февраля. С. 4. Судя по карточке в Генеральном алфавитном каталоге книг на русском языке РНБ, выходило и второе ее издание: «Поэты Грузии: (Сб. стихотворений) / Сост. Н. Мицишвили. 2 изд. Тифлис: Гос. изд-во, 1921. 49, III с.

[14] *Данилов М.* Поэты Грузии // Бакинский рабочий. Баку, 1922. 3 апреля (№74). С. 4 (сообщено Г. Джорджадзе).

и другие голубороговцы в своих вещах. Сам цикл был создан под влиянием прослушанного Табидзе в 1916 году цикла лекций Н.Я. Марра в Лазаревском институте восточных языков: на лингвистическом материале Марр устанавливал связи и даже преемственность между полулегендарной символической Халдеей (Урарту) — древней страной в верховьях Тигра и Евфрата (в районе озера Ван), в то время считавшейся прародиной грузин и армян (чьи жители, халдеи, славились своей ученостью), и современными Грузией и Арменией[1].

В цикл вошло четыре стихотворения, напечатанные в двух номерах журнала «Циспери кацнеби» за 1916 год: «L'Art Poetique» и «Халдейское солнце» в первом номере и «Магпрародитель» и «Без доспехов» — во втором. При этом в журнале они шли без названий, отделенные друг от друга интервалами, но — под общей шапкой «Из книги "Халдейские города"». Писались они, по всей видимости, в Москве.

Стихотворение «Бирнамский лес» было написано, скорее всего, в конце 1918 года[2], то есть двумя-тремя годами позже, и его принадлежность к циклу «Халдейские города» нигде и никак не обозначена. Вместе с тем ясно, что оно как минимум примыкает к этому циклу[3].

Впервые по-грузински «Бирнамский лес» был напечатан 7 января 1919 года в газете «Сакартвело» (№5. С. 2). В первый стихотворный сборник Тициана Табидзе, вышедший по-грузински в 1933 году, это стихотворение не вошло, но в «Избранном» Тициана 1934 года оно имеется[4]. Вместе с «Халдейским балаганом», «Бирнамский лес» включен здесь в раздел стихов, посвященных Нине Макашвили, тогда как дружная четверка стихотворений 1916 года из «Циспери канцеби» выделена в самостоятельный раздел «Халдейские города».

Бирнамский лес — лес, конечно, шотландский, но вымышленный, условный, литературный: это место действия 4-й сцены 5-го акта трагедии Шекспира «Макбет». Ничего, казалось бы, общего с Халдеей — разве что ее призрак, как и сказано. Вместе с тем Бирнамский лес — не просто кулисы и декорация, это самостоятельный персонаж трагедии, то есть важное действующее лицо. Согласно пророчеству, шотландский король-узурпатор Макбет — убийца законного короля Дункана — лишь до тех пор будет храним судьбой, пока сам Бирнамский лес не пойдёт на его Дунсинанский замок. Принц Малькольм, сын Дункана и враг Макбета, приказал своим воинам срубить по ветке в Бирнамском лесу и нести их перед собой в качестве маскировки. Узнав же, что сам Бирнамский лес двинулся на его замок, Макбет терпит поражение и гибнет.

Место действия стихотворения «Бирнамский лес» определить нельзя даже приблизительно, как и время. Это какой-то вневременной (или межвременной) полутеатр-полупритон, где шекспировские аллюзии — вперемешку и вповалку с голубороговскими, грузинскими и даже французскими. И этот не поддающийся идентификации микс — не случайность.

---

[1] *Цурикова Г.М.* Тициан Табидзе. Жизнь и поэзия. СПб.: Росток, 2015. С. 43.

[2] Гаприндашвили вспоминал, что написано оно было в дождливую погоду в квартире, которую Тициан снимал на улице Вардисубани у одной и довольно злобной хозяйки, где почему-то все пропадало.

[3] Каких-либо иных указаний на состав «Халдейских городов» не имеется. Тем не менее, Тамара Барбакадзе видит этот цикл в составе четырех стихотворений, включая в него «Халдейский балаган», написанный в 1918 г., но исключая «L'Art Poetique» (*Барбакадзе Т.* Сонеты Тициана Табидзе Ганатлеба (Ахали). 2009. №15. С. 6–7).

[4] *Табидзе Т.* Избранные стихи (1916–1933). Тбилиси: Сакартвелос Сахелмципо Гамомцемлоба, 1934. С. 113–114.

В книге Галины Цуриковой о Тициане Табидзе читаем: «*Тициан Табидзе придавал принципиальное значение стихотворению "Бирнамский лес". Оно — об искусстве. О поэзии голуборожцев. Уже в самом заглавии — выражение тревоги. Так у Шекспира: "Макбет, не бойся, пока не двинулся Бирнамский лес на Дунсинан!" — здесь лес воплощает саму устойчивость, ибо его уж ничто не сдвинет: "Не бойся, Макбет, будь в себе уверен!" — так это звучит, но в финале трагедии — двинувшийся на замок Макбета Бирнамский лес: воплощение ужаса — немыслимое, ставшее возможным! // Вглядываясь в окружающую его жизнь, прислушиваясь к собственным ощущениям, присматриваясь к творчеству друзей, поэт повсюду замечает пугающие признаки мертвенности, распада. В неожиданных мизансценах возникает в стихотворении "Бирнамский лес" фантастически запутанный мир образов поэзии голуборожцев*»[5]:

В другом месте Цурикова уточняет, в каком смысле «Бирнамский лес» об искусстве — в самоубийственном: «*Там, где Паоло Яшвили мыслит реально, Табидзе — реально чувствует: "Бирнамский лес" — самоубийство поэзии. Бытовая реальность образов разлагается, поэту мучительны фантасмагория и гротеск. Эфемерный храм, возводимый на эшафоте, — метафора, концентрирующая все безумие происходящего. Рядом с этим «высоким» (высота виселицы) поэтическим образом — простодушная откровенность: "Никому не хочу довериться, а больше всех меня мучает своею нежностью Мери". И — чахоточный кашель Коломбины...*»[6]

Метафора, которая еще будет обрастать смыслами, а потом и вовсе станет реальностью, если вспомнить гибель обоих поэтов.

Ознакомимся с подстрочником и транскрипцией тицианова «Бирнамского леса»[7]:

Бирнамский лес... Тень Халдеи
Лорд Пьеро с искривленным горбом,
Леди Макбет нагая (без рубахи)
Сидит на коленях перепившихся гостей.

Ведут (приводят) Артура хворые черти (ведьмы)[8].
Оторванной ногой он играет на чианури[9],
Самоубийцы наполняют стаканы
И поздравляют гордого моурави[10].

За желтым малайцем следует Паоло,
окруживший его (себя?) павлинами.
И Офелия окинула его взглядом (вокруг взглянула) —
Валериан ударил Гамлета (дал оплеуху Гамлету).

---

[5] *Цурикова Г.М.* Тициан Табидзе. Жизнь и поэзия. СПб.: Росток, 2015. С. 110–111.

[6] *Цурикова Г.М.* Тициан Табидзе. Жизнь и поэзия. СПб.: Росток, 2015. С. 112–113.

[7] Контаминация двух разных подстрочников, подготовленных П. Урушадзе и Г. Антелава.

[8] Буквально: «чертовы ноги».

[9] Грузинский национальный струнный смычковый инструмент.

[10] Обычно так называют Георгия Саакадзе, за которым, слегка руки Анны Антоновской, позднее прочно закрепится прозвище «Великий моурави».

На эшафоте возникает (встает; становится) замок,
Феерический и эфемерный.
Никому не доверяю, но более всего
меня терзает (мучает) своей нежностью Мери.

И под чахоточный кашель Коломбины
Крутанёт дверью (повернёт двери) ноябрь.

Как видим, стихотворение довольно густо заселено. Тут и Пьеро с Коломбиной — традиционные персонажи итальянской комедии масок «дель арте», за которыми, впрочем, легко угадываются сам Тициан и его невеста Нина. Тут и Гамлет с Офелией — шекспировы персонажи из «Гамлета», и леди Макбет и сам «Бирнамский лес» из «Макбета» (только двое, а больше никого!). Тут же и Мери — гостья то ли из пушкинского «Пира во время чумы» (между прочим, тоже из Шотландии, как и Бирнамский лес), то ли из самой жизни — отголосок несчастной любви Галактиона Табидзе к Мери Шервашидзе[11]. Тут же и другие, совершенно реальные, персонажи — все из мира поэзии: (Артур) Рембо, Паоло (Яшвили) и Валериан (Гаприндашвили).

К Яшвили отсылает еще и «кольцо из павлинов», залетевших сюда явно из яшвилиевского стихотворения «Павлины в городе» (1916). Это о нем Валериан Гаприндашвили написал так сочно: «*Первым, кто заставил эту прекрасную и удивительную птицу издать крик в грузинской поэзии, был Паоло Яшвили, и я верю, что Павлин (Паршеванги) станет фантасмагорическим именем, а не только образом*»[12].

Такой же, как и павлины, кочующий образ в поэзии голубороговцев — «желтый малаец», и здесь имеется в виду не только банальный цвет кожи таинственной расы, но и метафорические желтушность и, возможно, накакоиненность. Образ этот — сразу из нескольких стихотворений Колау Надирадзе («Желтый Малаец — Поэт-манекен» и «Путешествие с малайцем в день моего рождения»[13]). Правда, тот же Гаприндашвили категорично утверждал, что «жёлтый малаец» — это вообще из Томаса Де-Квинси[14] и что в грузинскую поэзию его первым ввел именно Тициан Табидзе — и именно в «Бирнамском лесе»![15] Да и сам «Бирнамский лес», по Гаприндашвили, имел все шансы для обретения «*мистического смысла и звучания*»[16]. Это метафора, которой суждено будет обрастать смыслами, а потом и вовсе стать реальностью.

«Бирнамский лес» написан весьма распространенным размером — 10-сложником с перекрестной рифмой. Вот транскрипция первой строфы[17]:

---

[11] Мери Прокофьевна Шервашидзе (1890–1986), княжна, бывшая фрейлина русской императрицы, родом из Кутаиси. Увидев ее однажды в городском парке, Г. Табидзе с первого взгляда влюбился и посвящал ей стихи. Но 1 мая 1915 г. она обвенчалась с князем Гуцей (Гиго) Эриставии вскоре уехала с ним в Париж, где одно время работала моделью в кампании «Коко Шанель».

[12] *Гаприндашвили В.* Магия имён // Меоцнебе ниамореби. 1921. №6. С. 13 (на груз. яз.).

[13] Впервые: Меоцнебениамореби. 1921. №6. С. 5. Вследующем году было напечатано «Путешествие с малайцем в день моего рождения 24 февраля» К. Надирадзе (Меоцнебениамореби. 1922. №7. С. 7).

[14] Томас де Квинси (1785–1859) — английский писатель-наркоман, автор «Исповеди англичанина, употребляющего опиум» (1822), весьма ценимый такими символистами, как Верхарн и Бодлер.

[15] *Гаприндашвили В.* Декларация (Новая мифология) // Меоцнебе ниамореби. 1922. №7. С. 12.

[16] Как, разумеется, и Халдея, которой суждено «*ослепить поэзию новыми лучами*» и «*породить ещё немало призрачных видений*» (Там же. С. 12–13).

[17] Подготовлена П. Урушадзе. Прописные буквы указывают пустьнаслабое, но различимое ударение.

бИрнамис ткЕ...кАлдеас чрдИли.
лОрди пИэро мОгунул кУзит,
лЭди мАкбети пЕранггАхдили
гАдамтврал стУмребс мУхлебши Узит.

Как в грузинской поэзии и принято, стихотворение силлабическое: ударение слабое и на метрике практически не сказывается.

А вот и мандельштамовский перевод:

Бирнамский лес. Призрак Халдеи.
Лорд Пьеро сутулится сильней.
Леди Макбет сидит, бледнея,
На коленях у пьяных гостей.

Черти Рембо взвалили на плечи.
Он тянется к скрипке мертвой ногой.
Самоубийц пирует вече,
Шлет Моурави вызов свой.

Преследует желтого малайца —
За ним павлинов цветной ураган —
Паоло. Офелия шатается:
Пощечину Гамлету дал Валериан.

А на виселице построен
Полоумный воздушный храм.
Разлюбив, я в душе спокоен...
Всех мучительней Мери улыбается нам.

Коломбина... Кашель чахоточной пери...
И свистящий ноябрь запечатал двери.

Колау Надирадзе вспоминал: «*Грузинские стихи он слушал как музыку, просил при этом читать помедленней, выделяя мелодию (любопытно, что об этом просил и А. Белый) и не всегда даже расспрашивал о содержании. Звучание некоторых стихов так его очаровывало, что он старался заучить их, подбирая к непривычным для русского слова звукам довольно близкие русские фонетические эквиваленты. Больше других восторгался он Бараташвили и Важа Пшавела, знал наизусть бараташвилевскую «Серьгу» в переводе Валериана Гаприндашвили...*»[18].

В этих словах — ключ к мандельштамовскому подходу ко всем его переводам с грузинского. Этот подход — фонетический, слуховой, музыкальный. Только уловив, только «закрепив» в себе точную мелодию оригинала, всегда индивидуальную и очень национальную, Мандельштам заглядывал в подстрочник. Силлабика как бы толкала его на

[18] Записано П. Нерлером. Опубликовано в его предисл. к его публ.: Мандельштам О. Стихи и переводы // Дружба народов. 1987. №8. С. 134–135.

меж- и внутриразмерные тонические перебежки — и, как следствие, на сознательную корявость ритма — ту самую, что его ухо различало и различило в оригинале.

Нельзя не отметить и другое: удивительную верность перевода Мандельштама подстрочнику, близость — тем более удивительную, что достигнута она почти без отступлений от последовательности оригинального образного ряда — воспроизведены строчка за строчкой, инверсии же имеются разве что на уровне строк.

При жизни Тициана Табидзе вышло всего два сборника его стихотворений на грузинском языке: в 1933 (без «Бирнамского леса») и в 1934 гг. Во втором, в избранно-ретроспективном, «Бирнамский лес» есть.

Но Тициан, прекрасно понимавший значение этого стихотворения в своем творчестве, несомненно, хотел увидеть его напечатанным и по-русски. Но ни в одно прижизненное книжное издание Тициана Табидзе на русском языке «Бирнамский лес» так и не вошел.

Казалось бы, странно: ведь имелся отличный перевод Мандельштама, опубликованный в самом конце 1921 года, — чего еще желать?

Но именно тут перед Тицианом вставало непреодолимое препятствие, и связано оно было уже не с качеством перевода, а с «качеством» переводчика. После остраполемической статьи Мандельштама «Кое-что о грузинском искусстве» (19 января 1922 г.)[19] и ошарашивающих ответов на нее Тициана Табидзе в памфлетах «Директор 41 градуса Терентьев» и, в особенности, «Чонтоли-гастролер» (соответственно, 17 июня и 25 августа 1923 г.)[20] все в этих отношениях переменилось. В уязвленном сердце Тициана Мандельштам стал «персоной нон грата», так что появление его имени в авторском сборнике Табидзе было исключено.

В 1935 году новый перевод был заказан другому поэту — Бенедикту (Бено) Лившицу. И перевод был сделан. Но он и сам уцелел разве что чудом и увидел свет только в 1989 году, пережив и автора Тициана, и переводчика Бено, и супостата Осипа.

Нерлер, Павел Маркович (настоящая фамилия Полян) — поэт, переводчик, филолог, историк, географ. Родился в 1952 году в Москве. Друг и ученик А. Штейнберга, С. Липкина, А. Тарковского и В. Микушевича. Член Русского ПЕН-Клуба, Союза писателей Москвы и др. творческих ассоциаций. Инициатор и председатель Мандельштамовского общества, директор Мандельштамовского центра Школы филологии НИУ «Высшая школа экономики». Издатель произведений О. Мандельштама, Б. Лившица и др. поэтов. Автор более 600 публикаций по широкому кругу культурологических и филологических проблем, в том числе книг стихов «Ботанический сад» (1998) и «Високосные круги» (2013), а также серии книг об Осипе и Надежде Мандельштам и др. Переводчик Р.-М. Рильке (цикл «Рилика»), В. Шекспира, Г. Табидзе и др., автор многочисленных статей о художественном переводе и российских переводчиках, а также о переводах русской поэзии на иностранные языки. Лауреат премии имени А. Блока (2015), журналов «Новый мир», «Вопросы литературы» (2014) и др.

---

[19] Советский юг (Ростов-на-Дону). 1922. 19 января.

[20] *Табидзе Т.* Директор 41 градуса Терентьев // Рубикони (Тбилиси). 1923. 17 июня (на груз. яз.). *Табидзе Т.* Гастролер-чонтоли // Рубикони (Тбилиси). 1923. №14. 25 августа (на груз. яз.).

Антоанета Олтяну (Румыния)

Переводы современной русской литературы в Румынии: обзор последних десятилетий

Если проанализировать переводческий процесс последних десятилетий (1989–2018), можно уверенно сказать, что интерес к русской литературе в Румынии постоянно возрастал, особенно начиная с 2004 года. Мы видим и переиздания классической русской и советской литературы (до сих пор эти книги продаются лучше всего), и новые переводы старых произведений, и, конечно, переводы новой литературы, как современной, так и возвращенной.

Этот доклад посвящен тем книгам, которые стали доступны не только румынскому читателю, но и русскому, только в 90-х гг. XX века.

Мы составили хронологию появления этих книг на румынском книжном рынке, в которой учитываются также год и вид издания. Конечно, некоторые издания мы могли пропустить: добыть информацию о маленьких или новых издательствах не так легко.

Нам было очень интересно узнать и мнение издателей. Мы сделали опрос среди 10 знакомых нам румынских издателей (в том числе тех, которые выпускают в основном переводы русской литературы). Мы опросили представителей издательств Хуманитас, Куртя веке (они издают только современную литературу), Паралела 45, Алл, Коринт, Картиер, Метеор Пресс, Немира, Прут, Фронтиера.

1. При первом взгляде на хронологию выхода книг можно увидеть, что **возвращенная литература** явно занимает первое место. Это, конечно, в первую очередь, художественная литература — **45 томов**, среди которых — книги знаменитых писателей: Михаил Булгаков — 9 наименований, Юрий Домбровский — 4 наименования, Даниил Хармс — 4 наименования, Андрей Платонов — 3 наименования и т.д. Но возвращенными также следует считать и лирические произведения, изданные в это время: **26 томов** поэзии (среди поэтов отметим Сергея Есенина, Велимира Хлебникова, Анну Ахматову, Бориса Пастернака, Иосифа Бродского и т.д.); **литературу изгнания — 32 тома** (Нина Берберова, Владимир Набоков и др.); **произведения с лагерной тематикой — 21 том** (Александр Солженицын, Варлам Шаламов, Евгения Гинзбург, Надежда Мандельштам и др.); а также **философские произведения — 35 томов** (Николай Бердяев, Лев Шестов, Владимир Соловьев, Николай Лосский и т.д.); **фантастику — 11 томов**; **детскую литературу — 4 тома**; **историческую литературу — 3 тома**. Все эти книги были написаны в XX веке. В категорию возвращенной литературы входят всего 173 тома, так что можно сказать, что **произведения именно современной русской литературы не так многочисленны (91 том, то есть треть изданных за это время книг).**

2. Если вернемся к **современной художественной литературе**, то можно утверждать, что переводы, заказываемые издательствами (реже — предложенные самими переводчиками) являются почти исключительно данью «моде» международных книжных ярмарок. Если внимательно рассмотреть таблицу, нетрудно заметить, что интерес издателей к современной литературе начал проявляться достаточно поздно (с 2002 года), но с тех пор он не перестает нарастать, и на сегодняшний день переводы современной русской литературы составляют значительную часть русскоязычного сегмента румынского рынка

За 17 лет в Румынии вышли в свет **65 томов/ наименований русской прозы**. Произведений современной литературы не так уж и мало! Если судить по ответам издателей, 1–3 % книгооборота издательств (1% — Коринт, Куртя веке, 3% — Хуманитас, Паралела 45 и т.д.) составляют переводы русских писателей. Нужно еще добавить, что, когда румынские читатели говорят о русской литературе, они имеют в виду прозу, а не лирику. А если к прозаическим книгам добавить еще и **4 тома современной поэзии**, **15 томов современных писателей-эмигрантов**, а также детективы — **7 наименований**, — то можно уверенно сказать, что современная русская литература представлена в Румынии **91 изданием**.

Можем сказать, что в последние годы начал нормализоваться и сам процесс выбора произведений для перевода. Как и прежде, большую роль в этом играют международные книжные ярмарки (Франкфурт, Лондон). Кроме того, издатели теперь устанавливают тесные связи с литературными агентствами, следят за сайтами на английском языке, где публикуются новости русской литературы. Иногда издательства принимают и предложения самих переводчиков.

Также можно отметить, что значительно возрос интерес к детской литературе — 7 изданий за последние три года. Примечательно, что с недавнего времени многие издатели не прочь издавать и нон-фикшн, — мы имеем в виду не ставшие традиционными для румынского рынка лагерные мемуары, а произведения чисто исторического, психологического характера.

3. Что касается **авторов**, интересно отметить, что в первые годы переводили достаточно много произведений постмодернистов, таких как Виктор Ерофеев (4 тома), Владимир Сорокин (6 томов), Виктор Пелевин (3 тома), Венедикт Ерофеев (2 тома), — и это не полный перечень. Не все переведенные книги являются наиболее характерными для самих писателей или для их литературного направления, но это зачастую объясняется издательским решением публиковать почти все произведения того или иного автора.

Вручение Нобелевской премии Светлане Алексиевич повлекло за собой перевод всех ее произведений (вышло 5 томов, однако первый из них, *Чернобыльская рапсодия*, вышел за год до вручения премии).

В числе современных русских авторов, изданных в Румынии, — Саша Соколов, Татьяна Толстая, Владимир Войнович, Владимир Маканин (2 тома), Юрий Мамлеев (2 тома), Сергей Довлатов (3 тома), Захар Прилепин (2 тома), Марина Степнова, Ольга Славникова, Наталья Ключарева и т.д.

Но **самыми популярными современными русскими писателями** в Румынии (согласно официальным данным издательств) являются **Людмила Улицкая (9 томов), Владимир Сорокин (6 томов), Михаил Шишкин (4 тома), Людмила Петрушевская (3 тома), Евгений Водолазкин (3 тома).** Сюда можно добавить французскоязычного **Андрея Макина (15 переводов с французского)**, которого румынские читатели воспринимают как русского. Объясняется их популярность в том числе тем, что Шишкин, Улицкая, Водолазкин и Макин были в Румынии на встречах с читателями, так что их популярность среди читателей и упоминаемость в культурных СМИ значительно возросли.

Также надо отметить, что достаточно популярными являются и произведения детективных авторов: Бориса Акунина (4 тома), Дарьи Донцовой (3 тома) и примыкающего к ним русскоязычного писателя из Украины Андрея Куркова (4 тома).

Что касается рецепции современных авторов и их произведений в Румынии, интерес к ним, как мы уже отметили, достаточно велик (и мы имеем в виду не только тех из них,

кто приезжал в Бухарест). О современных писателях и их произведениях достаточно много пишут на страницах культурных журналов и специализированных блогов. Студенты нашего филологического факультета уже начали писать по их произведениям дипломные работы и диссертации; есть уже и кандидатские работы, посвященные современной русской литературе (Виктор Пелевин, Иосиф Бродский, Людмила Улицкая, Марина Степнова и др.). В академической среде существует уже несколько работ (исследований и статей), посвященных современной русской прозе (в Румынии современная лирика и драматургия меньше изучены и реже переводятся).

Поэтому у нас есть основания надеяться, что на работу переводчиков с русского на румынский по-прежнему будет большой спрос. А пока считаем доказанным, что у современной русской литературы в Румынии достаточно читателей!

Олтяну, Антоанета Лилиана (Olteanu, Antoaneta-Liliana) — преподаватель, переводчик. Автор 14 научных работ в области сравнительной этнологии, русской культуры и литературы. Перевела с русского на румынский 47 томов классической и современной русской литературы: Достоевский (6 томов), Толстой, Гоголь, Булгаков, Гончаров, Салтыков-Щедрин, Тургенев, Чехов, Платонов, Домбровский (4 тома), М. Шишкин (3 тома), Саша Соколов, Петрушевская (3 тома), Мамлеев, В. Сорокин (2 тома), Вик. Ерофеев, Степнова, Славникова, Ключарева, Курков (3 тома), Донцова (3 тома), Алексиевич (2 тома). Удостоена специального приза Румынского союза писателей за перевод романа «Венерин волос» М. Шишкина (2013) и почетной грамоты журнала «Культурный обозреватель» за переводческую деятельность (2015).

Ольга Панькина (Македония)

Из практики художественного перевода

Я занимаюсь художественным переводом уже много лет и хочу поделиться некоторыми соображениями, которые, как мне представляется, могут быть полезны другим переводчикам, особенно начинающим.

Я исхожу из того, что тот, кто берется за перевод, хорошо владеет родным языком и иностранным, с которого или на который переводит, и теоретически представляет себе, к чему он должен стремиться (к тому, чтобы перевод был верным и максимально близким к оригиналу). Но на практике добиться этого получается не всегда. В этом докладе я расскажу, с какими проблемами чаще всего сталкиваюсь я, и на примере своих переводов с македонского на русский (ограничившись лишь прозаическими текстами) покажу, каким образом поступаю, стараясь их разрешить.

Основной принцип, которым я руководствуюсь при переводе, — сделать так, чтобы при чтении произведения, написанного изначально на другом языке, читатель не чувствовал, что читает перевод. Текст в идеале должен занять в новой языковой среде то же место, какое он занимал в среде первоначальной, сохранить свои культурные коннотации, структуру мысли автора, т.е. переводчик должен найти золотую середину — сделать текст по возможности удобочитаемым и понятным для иностранного читателя, не растеряв при этом особенностей оригинала. Мне видится, что это главное, к чему должен стремиться переводчик.

Выдающийся македонский поэт Гане Тодоровский, имея это в виду, говорил, что его задача как переводчика — текст «помакедончить», то есть сделать понятным читателю в его языковой среде.

Значит, то, как переведенный текст будет воспринят читателем, является определяющим фактором при переводе художественного произведения. Именно это надо в первую очередь учитывать при переводе. Ведь бывает так, что перевод может быть правильным сам по себе, но по тем или иным причинам не годится для чтения. Объясню, что я имею в виду.

Роман македонского писателя Луана Старовы называется «Патот на јагулите» — «Путь угрей». Перевод названия, понятно, никакой сложности сам по себе не представляет, но мне показалось, что это не лучшее название для романа — у русскоязычного читателя, мельком взглянувшего на обложку, могло бы возникнуть предположение, что перед ним медицинское пособие, в котором рассматриваются пути распространения инфекции и речь пойдет об угрях, возникающих на кожных покровах. Благо у романа был подзаголовок, и я решила использовать его. На русском языке книга вышла под названием «Водная пирамида»[21].

Приведу другой пример — из повести-сказки Влады Урошевича «Невеста змея»[22]. И тут название книги тоже могло бы быть истолковано читателем неверно, появись между этими двумя словами черточка! Но лучше поговорим о другом. Главного героя книги в оригинале зовут Денко. Мне подумалось: то, что это имя по-русски не изменяется по падежам, вносит в текст двусмысленность (фразу «сказал Денко» можно интерпретировать как «Денко кому-то что-то сказал» и как «кто-то что-то сказал Денко»), что затрудняет понимание и замедляет чтение. С разрешения автора я переделала Денко в Ивана, сочтя, что Иван —

[21] Луан Старова. Водная пирамида. М.: Центр книги Рудомино, 2015.

[22] Влада Урошевич. Невеста Змея. М.: ИПО У Никитских ворот, 2012.

вполне подходящее имя для сказочного персонажа, распространенное в фольклоре славянских народов. Кстати, в повести-сказке Урошевича упоминается дед, которого зовут Иван (с хитрецой и смекалкой, как дед Щукарь). Его я назвала Наумом.

Тут же отмечу, что из тех же соображений (не желая обременять читателя лишними неудобствами) для македонских фамилий на *-ски/ска* я предпочитаю употреблять формы -ский/ская, что позволяет мне склонять их по правилам русского языка.

Чуть раньше я говорила про имена. Продолжу эту тему с другой точки зрения — а нужно ли вообще переводить имена, фамилии, прозвища, клички? Думаю, что да, если они говорящие. Таковыми они, как правило, являются в драматических произведениях. Тогда переводить их просто необходимо. Например, в пьесе Сашко Насева «Чья ты»[23] действуют персонажи: *Ацо Шпрт* (Ацо Щепка), *Ринго Шатка* (Ринго Утка), *Киро Стап* (Киро Дрын) и др. Без перевода смысл их прозвищ остался бы загадкой для русскоязычных читателей и зрителей.

А вот другой пример: в романе Луана Старовы «Водная пирамида» одного из персонажей зовут *Јагулче Дримски* — в моем переводе Ягулче Дримский. И имя, и фамилия многое говорят об этом человеке. *Јагулче* — уменьшительное от *јагула* — угорь (макед.); Дримский — прилагательное от Дрим (название реки в Македонии, по которой, в частности, проходил «путь угрей», который описывается в книге). Но в данном случае я не сочла возможным назвать человека Угорьком, поэтому сделала сноску, в которой пояснила, что значит слово *Јагулче*. «Ягулче Дримский — кто знает, почему его стали называть Ягулче: потому ли, что еще в пеленках он извивался угрем… Как бы то ни было, Ягулче звался Ягулче, и он привык к этому имени. А имя, чем взрослее он становился, подходило к нему все больше и больше. Через все жизненные трудности он, еще с детских лет, как-то проскальзывал… Он всегда оставался верным своему имени».

В уже упомянутой повести-сказке Влады Урошевича «Невеста змея» один из наиболее колоритных персонажей — человек по прозвищу *Ќелавиот* (лысый, плешивый), в моем переводе Плешак. Другой персонаж — оса Зуда. Назвав осу Зудой, я должна была позаботиться о том, чтобы оправдать ее имя. Приведу короткий отрывок — разговор крыса (именно — крыса, а не крысы!) с осой:

«Когда Иван поднялся в свою комнату, он услышал, как Mus Rattus с кем-то разговаривает.

— Ладно, — говорил крыс осе, попавшейся в паутину на оконной решетке, — но веди себя прилично. Я тебя освобожу, только не вздумай кусаться — сразу раздавлю.

— Зверь звезданутый, завязывай звонить, — зудела оса. — Заканчивай зевать зазря, зануда, запытал. Зараза, залетела и запуталась. Выззззволяй, грыззззун. Только осторожжжно, а то ужжжалю.

— Условный рефлекс, — воскликнул Mus Rattus…

— Освобожжждайте, жжжлобье, — опять загудела оса. — Зазорно мне тут задерживаться. Засиделась.

— Ладно, утром, как соберемся уходить, тебя и освободим. А теперь спи. Все равно ночью осы не летают, так ведь?

— Злыдни заразные. Ну, завтра, так завтра. Заметано. Зззз.

— Хочешь, можешь с нами пойти. Будем тебя Зудой звать. Зуда — хорошее имя. А теперь засыпай, а то звякну по затылку, в зенках звезды заиграют!»

Несомненно, очень сложной для переводчика является задача сохранения стиля и языка произведения.

---

[23] Современная македонская пьеса. М.: Окоём, 2010, стр. 399.

Отдельная тема — перевод фольклорных или стилизованных под фольклор произведений. Здесь приходится использовать самый разнообразный «сказочный» инвентарь.

«Слава тебе, Господи, слава тебе, что солнце и здесь светит! Только взошло оно со стороны, куда закатилось… Странная это земля, — сказал себе Сильян, — уж не загробный ли это мир! Эх, я, бедолага, не будет мне избавления, никогда, видно, не увидеть мне моей деревни Коняри. Ах, милая моя деревня, золотой мой город Прилеп, даст ли Бог еще хоть разок взглянуть на вас! Если бы Господь помог мне вернуться туда, я бы на три года ушел в послушание в монастырь Богородицы в Трескавце. Ах я несчастный, напрасно я себя тешу обманом, не доведется мне домой попасть, вокруг — бескрайнее море, докуда глаз видит, одна вода; нет, не вернуться мне назад, похоже, здесь суждено истлеть костям моим... (Марко Цепенков, «Сильян Аист»)[24]

Еще пример:

«В некотором царстве, в некотором государстве жил-был царь, который очень любил слушать сказки. Поэтому завел он себе во дворце большую палату, называвшуюся китабхане, в которой у него хранились всякие книги. Книг там было видимо-невидимо, самые разные — большие, маленькие, всяким письмом написанные, с картинками и без картинок, в кожаных переплетах, благоухающие неисчезающими ароматами, написанные невидимыми чернилами, которые прочитать можно только при полной луне, заключенные в ларцы, в золотых и серебряных окладах, такие, которые запирались на ключ и замок, такие, которые нужно было читать задом наперед, и такие, которые понять можно было, только зная тайное слово. Царские слуги только и делали, что читали книги, чтобы потом пересказывать царю найденные в них сказки. Китабхане управлял придворный библиотекарий — слепой старик необычайной мудрости, который, хоть читать и не мог, знал все книги со всеми сказками, что были заключены в них, наизусть».[25]

Очень колоритен и разнообразен язык романа «Храпешко»[26]— от живого языка улицы до научного (или псевдонаучного) изысканного языка художественной элиты середины XIX века.

Вот «Лекция об искусстве» г-на Отто, одного из персонажей романа:

«При всем моем почтении и, я бы сказал, заслуженном восхищении моими единомышленниками, а также моими учителями, я уверен, что для того, чтобы сотворить стекло, которое одновременно было бы современным и вневременным, чистым и прозрачным, светлым и ясным, недостаточно одной теории, надо, прежде всего, большую часть времени посвятить и практике. Именно, мы от наших предшественников или, наоборот, современников знаем, что... да, это правда, что существует определенная космическая энергия, чьей неотъемлемой частью являемся мы сами. И ее следует использовать в научных, но, прежде всего, в художественных целях. Но надо признать, нравится нам это или нет, что наша западная теория, особенно сейчас, в этом веке, должна обратиться не только к своим национальным корням, но, прежде всего, она должна смотреть вперед на достижения мировой культуры в целом. Есть немало людей, и среди них и мой дорогой друг, великий философ, чье имя пока что я упоминать не буду, которые говорят, что мы действительно должны открыть для себя и использовать достижения мировых цивилизаций. Вот, например (а почему бы и нет) — Индия?! Почему мы не пытаемся приложить их философию к нашей или наоборот, чтобы таким образом достичь удов-

[24] Антология македонского рассказа. Скопье: НУБ им. Св. Климента Охридского, 2014.

[25] Влада Урошевич. Невеста Змея. М.: ИПО «У Никитских ворот», 2012.

[26] Эрмис Лафазановский. Храпешко. М.: Центр книги Рудомино, 2014.

летворительных, а возможно, и неожиданных результатов? Я вижу по вашим лицам, что вы не слишком хорошо меня понимаете. Так вот, я постараюсь упростить ситуацию. Значит, есть космическая энергия, и мы являемся ее частью. Но, во всяком случае, мы не осознаем ее и, следовательно, — не обладаем механизмами и методами ее использования. А если мы сумеем их обрести, мы сразу поймем, что наш ум, мозг и тело, и особенно наш дух могут быть посредниками между этой энергией и материализованными телами, содержащими эту энергию. Вам все еще не ясно? Объясню еще раз и более подробно! Мы должны овладеть определенными религиозными навыками Дальнего Востока, гораздо более практичными, чем наши религиозные навыки, с помощью которых мы сможем сыграть нашу роль посредника. Так что, если в этих религиях существует определенная техника дыхания, которая может быть применена к формированию нашего искусства, то почему бы ее не использовать? Значит, нам нужно сосредоточиться на космической энергии, которую с использованием различных методов медитации мы смогли бы впитывать в себя и передавать стеклу. Ясно? Еще нет? Тогда, дорогие мои, последует более подробная информация. Мы должны использовать технику очищения духа, которой так великолепно владеют тысячелетние йоги из Индии, чтобы очистить организм и впоследствии создать самое чистое стекло, какое только возможно. Значит, по каким признакам мы можем отличить обычное стекло от такого, в котором собраны весь свет и вся тьма Вселенной, вся тишина или, если вы хотите большего, вся музыка Вселенной? Конечно, по тому, что этот вид стекла обладает свойством покорять наш ум, глаза и душу и из него можно сотворить нечто художественно возвышенное. Но, понятно, что для этого необходимы не только чистый ум, но и чистое дыхание, огромное дыхание, дыхание размером с гору.

Но об этом мы поговорим чуть позже, во время другой лекции.

Недалек тот день, когда эти методы действительно станут частью нашей повседневной жизни, и в будущем мы сможем применять их все во имя лучшего завтра.

Так ведь, Храпешко?

— А? Ага![27]»

Приведу еще пример: роман Венко Андоновского «Пуп земли»[28] состоит из двух частей; между событиями первой и второй части — дистанция в тысячу лет, и в каждой из частей своя атмосфера, стилистика, язык. Первая часть написана страстным религиозным слогом от лица византийского монаха Иллариона Сказителя, речь идет о расшифровке древней надписи, тайном знании и мистической силе Слова; вторая представляет собой рассказ нашего современника, которого любовь толкает на отчаянные поступки и заставляет искать ответы на вечные вопросы: в чем смысл жизни и где начало начал, «пуп земли». Для наглядности приведу два коротких отрывка:

«Я — червь черный, муравей мрачный, черный, живу в черном мраке. Нет глаз у меня. Сердце мое не ведает света. И страшусь. Теперь не страшусь Его, Бога не страшусь; ибо Он все видел; видел все, что я совершил. А страшусь самого себя. Если я совершил это, то чем измерить зло, которое сердце мое совершить может? Ибо меры злу нет, как нет меры милосердию и доброте; в этом они подобны, и трудно различить их слабой душе человеческой. Делай добро, и нового добра взалкаешь; делай зло, и нового зла восхочет душа твоя. Одно мгновение решает, что из этих двух ты изберешь. Я боюсь, все члены у меня трясутся, душа как в лихорадке трепещет, когда я пишу это слово для вас, тех, кто идет вослед, кто будет судить его по делам его и меня по делам моим и кто узрит в восхищении,

[27] Эрмис Лафазановский, Храпешко. М.: Центр книги Рудомино, 2014, стр. 64.

[28] Венко Андоновский. Пуп земли. СПб.: Азбука, 2011.

как Господь распахнул перед ним врата чертогов небесных, а меня, который во многом не ниже его, — меня презрел и отринул».

«И вот тут, господа, мы подходим к главному: национализм ничем не отличается от коммунизма, когда речь заходит об индивидууме и коллективе. И тот и другой хотят их переплавить, слить индивидуальное с коллективным, не оставив ничего отдельного, выдающегося, заметного, все превратить в инкубаторы, в которых выращивается посредственность. Партия здорового народного духа — это единый огромный хор, в котором каждый может крякать что ему угодно, но с условием, что крякать и двигаться можно только с частотой и длиной волны общего кряка; нельзя, например, мычать, когда все крякают».

Особую сложность представляет перевод реалий, поскольку они, неразрывно связанные с культурой того или иного народа, являются общеупотребительными для языка этого народа и чуждыми для других языков. Отличительными чертами реалий являются их принадлежность к культуре той или иной страны и соотнесенность с определенным хронологическим периодом.

Проиллюстрирую сказанное примером из романа Оливеры Николовой «Этюды об ибн Пайко»[29], написанного на основе исторических документов. В книге автор рассматривает три версии того, как могла бы сложиться жизнь героя (выступающего под именами сын Пайко, Байко и Тайко) в далеком XV веке. В то время земли, на которых проживают современные македонцы, входили в состав Османской империи. В романе автор подробно описывает быт, нравы и обычаи той эпохи, и мне пришлось изрядно потрудиться, чтобы разобраться, в частности, в том, как была устроена Османская империя (санджак — административная единица, несколько санджаков образовывали вилайет), как назывались представители структур власти (вали — наместник провинции, вилайета или другой административной единицы, кази — правитель города, бей — административный чиновник, кади — мусульманский судья, назначаемый правителем и вершащий суд на основе шариата, муфетиш — инспектор, диздар — в турецкой армии командир подразделения численностью до 300 человек, мутавалли — попечитель, распорядитель средств от вакуфа), в титулах (ага — титул военачальников, используемый также в качестве уважительного обращения, эфенди — почетный титул гражданских сановников и ученых у турок) и много-много в чем еще (вакуф — в мусульманском праве земельный участок или другое имущество, пожертвованное на религиозные или благотворительные цели, хрисовул — византийская императорская грамота, имарет — благотворительное учреждение, как правило, при мечети). Чтобы объяснить значение слов, которые могли бы оказаться непонятными для читателя, мне пришлось сделать довольно много сносок, хотя я — сторонница того, чтобы обходиться без них, я считаю, что они мешают читателю воспринимать текст целостно. Я предпочитаю давать пояснения прямо в тексте. Приведу примеры:

«Петре, не теряя времени, хром-хром, решительно заковылял прямо к столу, за которым сидели мутесариф (сноска) Абдулла-бей, кази (сноска) и мулла, диздар (сноска) и его помощник, а еще алайбей, начальник над конницей».

«Внезапно Петре оказался посреди безистена, крытого рынка, и позабыл обо всем на свете, потому что ничего подобного он раньше не видел».

«Это был турок с чалмой на феске, и ибн Пайко тотчас признал в нем банщика из хамама (сноска: общественные бани в Турции) Чифте, который вытирал его теплыми льняными полотенцами, когда он и Калия ходили по субботам в баню, она в женскую, он в мужскую».

«… сначала были различимы только слова „Бей, хватай его“… Чуть позже: „Заптии идут, жандармы!“».

---

[29] Оливера Николова. Этюды об ибн Пайко. М.: Центр книги Рудомино, 2013.

«Есть одна просьба, великий паша, от Шусто Адем Абдулафета. Он хочет открыть лавку и торговать мороженым и разными сладостями: шербетом, лукумом, кадаифом (сноска: вид восточных сладостей, тонкая вермишель в сахарном сиропе), пахлавой да напитками: горячим салепом (сноска: напиток из высушенных корневищ горных орхидей) и бузой (сноска: распространенный на Балканах ферментированный напиток из пшеницы, кукурузы или проса)».

Македонские писатели, что совершенно естественно, охотно пишут про Балканы. И с учетом того, что это регион весьма пестрый в этническом отношении, переводчикам приходится вникать в быт, культуру и язык народов и народностей, о которых идет речь в книгах, которые они переводят. В связи с этим мне видится, что сложнее всего переводчику дать русскому читателю представление об особенностях языков — македонского и, скажем, сербского или болгарского. Это одна из самых трудных переводческих задач. Как правило, сербские и болгарские слова и словоформы понятны македонцам, они знают особенности интонации и произношения этих языков, и писатели часто пользуются этим, употребляя их напрямую, без перевода или каких-либо пояснений, чтобы достичь определенных целей и эффектов. Как поступать переводчику в таких случаях — вопрос сложный и неоднозначный.

Приведу несколько примеров решения этой «языковой» проблемы в романе «Пырей» Петре М. Андреевского[1].

«Я в третьей роте первого батальона двадцать второго полка Вардарской дивизии. Тут много македонцев. Из наших мест… А есть еще из окрестностей Лерина, Водена. Кого греки забрать не смогли, тех сербы взяли.

Сначала мы здорово потеснили болгар, а теперь они нас теснят.

… Только атака нас спасает. Командиры приказывают, а мы слушаем их сербскую речь…».

«Тогда мы и подружились с Витомиром. Он был откуда-то из-под Лесковаца, из деревни. Мы с Витомиром друг друга как-то понимаем. И, черт возьми, как не понять! И почему бы не понять? Почти одинаковыми словами разговариваем. Только они их переворачивают так, а мы эдак, слова эти».

«Был у нас один Илья из Призрена, и у него были именины. Он угощал ракией из дичка и из кизила… В какой-то момент поднимается Илья и зовет болгарских солдат.

— Идите, братцы, — кричит Илья, — сегодня у меня именины, сегодня ни на кого зла не держу.

Несколько болгарских солдат направляются к нам.

И «на здоровье» раздается по-македонски, по-сербски и по-болгарски.

Все пьют, поют и обнимаются с Ильей…

Илья только передает фляжки и баклажки и говорит: На здоровье, многая лета! Ракия течет рекой… И опять: на здоровье, будем живы, будем здоровы!».

Но если при переводе прозаического текста — романа или рассказа, у переводчика все же имеются средства передать (пусть даже описательно) различия между родственными языками, то задача усложняется в несколько раз, когда речь идет о пьесе, ведь она предназначена не просто для чтения, а для постановки на сцене.

Возьмем пьесу Венко Андоновского «Свинец на подушке». Сейчас я как раз занимаюсь ее переводом. Среди действующих лиц пьесы — медсестра Мери. Она говорит на смеси македонского и сербского языков, иногда склоняя имена существительные и прилагательные (в македонском падежей нет). Такой макаронический язык позволяет автору превратить

[1] Петре М. Андреевский. Пырей. Скопье: Феникс, 2008.

ее отчасти в комического персонажа, при этом проблем с пониманием у македонского зрителя нет. Пока я еще не знаю, как смогу выйти из положения.

Непростая задача для переводчика — решить, как ему следует поступать с теми фрагментами оригинала, где, как ему кажется, автор допустил ошибку. Для начала всегда надо проверить, является ли эта «ошибка» на самом деле ошибкой, то есть не сделана ли она автором намеренно. Поясню, о чем идет речь. В уже упомянутом романе «Пуп земли» в первой части романа, где описываются события, происходящие в IX веке, читаем: умирающая царская дочь «вдруг привстала с постели, села на ней, посмотрелась в царское зеркало, висевшее на стене напротив одра ее. Посмотрелась, улыбнулась и — умерла… Вдруг зеркало само по себе выгнулось и в следующий момент треснуло. Брызнуло осколками, как душа человеческая, из стекла отлитая. Разбилось, раскололось на бесчисленные кусочки, разлетевшиеся по комнате… Царь приказал смести стекла». Но известно, что изобретение настоящего стеклянного зеркала ученые относят к 1279 году, когда итальянский монах-францисканец Джон Пекам описал способ покрывать стекло тонким слоем олова. Вижу, что тут что-то не так. Не знаю, на самом ли деле Венко Андоновский допустил такую «ошибку» или это постмодернистский прием, уловка, ведь из «предисловия издателя» мы узнаем, что Андоновский-де не имеет к «роману» никакого отношения и что его автор — некий Ян Людвиг, цирковой артист. В свою очередь, протагонистом и рассказчиком в написанном им романе является вымышленный византийский монах.

Совсем другое дело, когда переводчик сталкивается с настоящей фактической ошибкой. Приведу пример. В романе «Двадцать первый» Томислава Османли[2] находим: «*Dulce et decorum est pro patria mori*» <…> *изреката позајмена од Вергилиевата „Енеида“*, т.е. «изречение, позаимствованное из «Энеиды» Вергилия». Известно, что на самом деле эта знаменитая фраза — цитата из «Од» Горация. Я в таком случае ошибку исправляю, не желая вводить читателя в заблуждение.

Исправляю и разные мелкие недочеты и неточности (когда автор из-за невнимательности, скажем, путает имена своих героев, и такое бывает), использую синонимы (например, заменяю синонимами слово «сказал», которое в оригинальном тексте употребляется без всякой цели много раз подряд), то есть стараюсь свести к минимуму всякого рода шероховатости.

Не могу обойти стороной возможные ошибки самого переводчика. Считаю, что от них не застрахован даже самый опытный переводчик. Мне видится, что переводчик в любом случае заслуживает уважения, если в перевод он вложил труд, силы, знания, мастерство и душу.

Панькина, Ольга Викторовна (Pankina, Olga) — Переводчик. Родилась в 1957 году в Москве. Автор более 60 книг переводов со славянских языков на русский. С македонского перевела произведения более чем 260 писателей; переводы представлены в антологиях и в виде отдельных публикаций. В ее переводе опубликовано 12 романов. Автор серии «Македонский роман XXI века». Вышли в свет три книги из ее проекта «Библиотека литературы Македонии»: «Рассказы македонских писателей», «Македонская пьеса», «Македонская поэзия». Публикует в СМИ материалы о литературе и культуре Македонии. Является председателем РОО «Македонский культурный центр», основанной по ее инициативе в 2010 году. Имеет награды: медали им. Державина, Чехова, Грибоедова, лауреат Международного поэтического фестиваля «Поющие письмена» (Россия); «Золотое перо», «Глигор Прличев», медаль им. Блаже Конеского, «Гоцева мысль», «Почетное Рациново признание», «Звездный македониум» (Македония). Живет в Скопье.

---

[2] Томислав Османли, Двадцать первый. М.: Центр книги Рудомино, 2015.

Зорислав Паункович (Сербия)

Опыт специализированного литературного (переводческого) журнала, посвященного русской литературе, на сербском языке (на примере белградского журнала «Руски Алманах»)

Примером культурной дипломатии, в основе которой лежит литературный перевод, смело можно назвать литературный журнал «Руски алманах», основанный в Белграде в 1990 году. «Русский альманах», на мой взгляд, — уникальное издание в мировой русистике; оно задумано как литературный журнал на сербском языке, посвященный русской литературе. По структуре это классический «толстый» литературный журнал. Содержание журнала почти полностью составляют переводы русской литературы на сербский. В журнале публикуются ранее не переводившиеся произведения русской литературы.

С инициативой о создании журнала «Русский альманах» выступил выдающийся сербский поэт послевоенного поколения Раша Ливада (1948–2007). Он был тогда редактором литературного журнала «Писмо» «Письмо»), сербского аналога «Иностранной литературы». «Писмо» и «Руски алманах» стали первыми югославскими негосударственными литературными журналами, до них все литературные журналы в Югославии являлись государственными. В начале 90-х молодые сербские литераторы основали в Земуне (Земун — это сегодня часть Белграда, а когда-то это был пограничный австровенгерский город) «Литературное содружество Письмо» (Књижевно друштво Писмо), чтобы самостоятельно издавать литературные журналы. Начинание поддержали видные сербские писатели и интеллектуалы старшего поколения, которые вошли в Художественный совет: Милорад Павич, Миодраг Павлович, Иван В. Лалич, Никола Милошевич, Александар Тишма, Бошко Петрович, Любомир Симович, Йован Чирилов (сегодня они уже классики сербской литературы). «Руски алманах» только положил начало серии специализированных журналов, которые «Литературное содружество Письмо» издавало в девяностые годы: «Источник» (1992, журнал, посвященный отношениям религии и культуры), «Shakespeare&Co» (1992, журнал, посвященный литературе на английском языке), «Эразмо» (1992, журнал, посвященный нидерландской литературе), «Мезуза» (1993, журнал, посвященный еврейской литературе), «Св. Дунав» (1995, «Священный Дунай» — журнал, посвященный культуре придунайских стран). В каждом из этих журналов литературный перевод играл огромную роль. Конечно, можно сказать, что весь проект «Литературного содружества Письмо» представлял вид культурной дипломатии, а литературный перевод был ее инструментом. Особенностью проекта было то, что он являлся частной инициативой, инициативой председателя «Литературного содружества Письмо» Раши Ливады и коллектива сотрудников. К сожалению, почти все эти прекрасные журналы просуществовали недолго. Сегодня продолжают выходить только «Писмо» и «Руски алманах».

Журнал «Руски алманах» создавался еще в Югославии, но первый номер вышел, когда СФРЮ уже распалась. Несмотря на изменившийся контекст, журнал сохранил дух регионального сотрудничества. Сотрудничество с известной хорватской русисткой Иреной Лукшич не прекращалось даже в самые трудные времена.

В Сербии, а потом и в Югославии, образ России всегда подвергался идеологизации, т.е. зависел от политической конъюнктуры. Это, конечно, отражалось и на представлениях о русской литературе. Одной из задач «Русского альманаха» было формировать объективное представление о ней. «Русский альманах», между прочим, вносил коррективы в господствующие представления, показывая более сложную и многообразную картину русской литературы. Такая концепция позволила журналу собрать почти всех литературных переводчиков и русистов в Сербии. Журнал повлиял на издательский процесс в Сербии, но переломить устоявшиеся стереотипы о русской литературе и культуре пока не получилось.

«Русский альманах» всегда был некоммерческим проектом. Поэтому не всегда удавалось обеспечить финансирование журнала и возникали паузы в издательской деятельности. На регулярность появления журнала влияли и внешние факторы: война, международная изоляция Югославии, бомбардировки НАТО. Так, например, журнал не выходил в 1999 году. Основной источник финансирования журнала «Русский альманах» — Министерство культуры Сербии. На ежегодных конкурсах Министерства культуры о распределении финансовых средств окончательное решение принимает Комиссия министерства, которая не всегда оказывается благосклонной к журналу. Остальные источники финансирования журнала имеют случайный характер.

Наконец, надо добавить, что журнал «Руски алманах» с первого номера выходит под покровительством Сербского ПЕН-центра и придерживается принципов Хартии Международного ПЕНа.

Паункович, Зорислав (Paunković, Zorislav) — литературовед, литературный критик, переводчик. Вместе с братом, Душко Паунковичем, перевел на сербский язык собрания сочинений Константина Вагинова, Нины Берберовой и Гайто Газданова. С 1992 года главный редактор белградского литературного журнала «Руски алманах». Член сербского ПЕН-клуба. Живет в Белграде.

Арья Пиккупеура (Финляндия)

Пророки в своем отечестве? О проекте «Переводчики — читателям» (Финляндия 2018–2019)

Двухлетний проект «Переводчики — читателям» создан по инициативе нескольких финских переводчиков-активистов. Проект финансируется фондом «Коне». Руководителем проекта является профессор, переводчик Керсти Юва, а координатором — переводчик Лаура Янисниеми.

Цель проекта — ознакомить читательскую публику с работой переводчиков как посредников в мировом литературном процессе.

В отличие от предшествующих информационных кампаний, таких как «Переводчик на виду» (организатор — Союз переводчиков Финляндии) или «Человек в промежутке» (организатор — Союз телепереводчиков), целью которых было рассказать критикам, журналистам и публике о важности работы переводчика, данный проект создан вне переводческих организаций, но в сотрудничестве с ними. Такие проекты и кампании нужны, так как значимость переводческой работы у нас недооценивается, и это проявляется в самых элементарных вещах. Неуважение к труду переводчиков проявляется, например, в том, что в рецензиях на переводные издания далеко не всегда упоминается имя переводчика, даже если критик восхваляет «красоту и выразительность языка писателя». Но язык-то этот — уже финский! Красивый и выразительный малый язык, которого сам писатель вовсе не знает! Речь идет о новом произведении, сотворенном на основе оригинала переводчиком, пророком-невидимкой в своем отечестве. В нем не осталось НИ ЕДИНОГО слова из оригинала! Замечательно, если переводчику удалось передать в своем тексте глубину замысла и даже элементы стиля писателя, — но сделал он это уже точно на своем языке. Мало кто помнит, что копирайтом на перевод владеет переводчик.

Участники проекта — 50 переводчиков (25/2018 + 25/2019) художественной литературы с 15 разных языков на финский язык — читают доклады о своей работе и беседуют с публикой в 200 библиотеках по всей стране, главным образом, в маленьких городах. Для библиотек, которые рады принимать гостей, но не имеют на это средств, такие мероприятия бесплатны.

В рамках проекта у переводчиков есть возможность познакомиться и с коллегами, которые работают с другими языками, хотя в «командировки» каждый ездит в одиночку.

В группе этого года одна я представляю переводчиков с русского языка (1/25 = 4%). Это даже «сверх нормы», если учесть, что в год доля переведенных с русского языка произведений составляет у нас меньше одного процента от всей переводной литературы. Самый «большой» язык у нас — английский (~60% переводной литературы), а «малые» языки, кроме русского, — например, арабский и китайский. Почему так — это разговор особый.

До начала турне для участников организуется совместный семинар. Участники делятся впечатлениями о своих поездках, пишут отчеты о том, какие вопросы задает им публика чаще всего и какие из них самые интересные. За выступления участникам платят столько же, сколько и писателям, выступающим в библиотеках.

Библиотеки играют огромную роль в культурной жизни маленьких городов. Финские писатели часто их посещают, но иностранные писатели редко оставляют столицу во время визитов в нашу страну. Переводчики же могут позволить себе разъезды.

Погрузившийся в мир переводимых произведений переводчик способен расширить и углубить представление читателей о творчестве переводимых писателей и культуре других стран, открыть читателям смыслы, скрытые между строк.

Читатели мало знают о том, как важен пост переводчика на границе двух языков и культур. Для многих из них становится открытием то, что переводчик не только «обменивает слова» и «прислуживает» писателю, но и сооружает межкультурные мосты и с особым трепетом относится к выразительным средствам родного языка.

Читатели также редко думают о том, что, читая перевод, они читают уже прочитанное, понятое и истолкованное переводчиком произведение. «КТО СИДЕЛ НА МОЕМ СТУЛЕ И СДВИНУЛ ЕГО С МЕСТА?» (Ну, переводчик, конечно, — главное этот стул не сломать).

У читателей часто нет представления о том, кто и как решает, что, сколько, с каких языков и в каком порядке будет переводиться и издаваться. Многие читатели полагают, что переводчик при принятии этих решений пользуется авторитетом. Разговаривая с читателями, нужно поднимать вопросы о сложности издательского процесса и рассказывать о разных факторах, влияющих на решения издателя.

Читателям интересно посмотреть на процесс перевода «изнутри», ознакомиться с практической стороной дела, даже если они совсем не знают исходного языка и не могут сравнить оригинал с переводом. Им можно рассказывать о сложностях перевода, приводить конкретные примеры трудных случаев.

Пиккупеура, Арья (Pikkupeura, Arja) — переводчик. Родилась в 1957 году в Куопио (Финляндия). Кандидат философии. Переводит художественную и биографическую литературу с русского на финский язык с 1990 года. Живет в Нокиа (Финляндия).

Тамара Рекк-Котрикадзе (Грузия)

Роман Евгения Водолазкина «Лавр» на грузинском языке — языковая и стилистическая многоплановость текста и сложности перевода

Профессиональный переводчик не волен выбирать произведение для перевода, и тем волнительнее и радостней бывает нежданная встреча с хорошим автором и по-настоящему большой книгой. Именно такой встречей стала для меня работа над переводом романа Евгения Водолазкина «Лавр». Я говорю о неожиданности — но уже на Конгрессе 2016 года, слушая выступление Е. Водолазкина на пленарном заседании, я поняла, что столкнулась с чем-то особенно для меня интересным.

Хотелось бы подчеркнуть особое значение этого романа в современной русской и мировой литературе. По словам критика Алены Солнцевой[1], «в нем (этом романе) есть то, что казалось, уже невозможно найти: соединение консервативных ценностей с интеллигентным, приемлемым и даже современным содержанием. (...) Но это не стилизация: в романе все время чувствуется двойственность отношения автора к тексту — он вроде бы близок к старорусскому, и в то же время абсолютно современен. Лукав и ироничен, но не шкодлив, а благородно уважителен. А главное, герой романа — и средневековый святой, и юродивый, но при этом — интеллигентный человек, рефлексирующий и грешный, ищущий истину, но не навязывающий ее другим. То есть роман весь вроде бы средневековоаутентичный, но его герой — человек модерна. (...) Придуманный автором стиль позволяет ускользнуть и от соблазна расцветить речь всякими «азъ» и «еси», и от того тяжелого вычурного стиля, которым пишется сейчас большинство русских романов, и который можно считать современным русским литературным языком. И, конечно, автор ничего не берется объяснять. Ему важно констатировать чудо, как будто само существование чуда является оправданием для существования «нашей русской земли». И главный герой изгоняет бесов взглядом, юродивые ходят по воде и предсказывают будущее, а старец из монастыря отвечает на вопросы, обращенные к нему за многие километры отсюда. У «Лавра» есть все признаки хита — понятный язык, простой стиль и супергерой, чьи сверхспособности определяются прежде всего его «русскостью» — свойством, которое при всей своей трудноопределяемости одинаково востребовано и справа, и слева, и массами, и элитой. Поэтому и роман счастливо зависает между интеллектуальной литературой и масслитом».

Роман состоит из четырех книг: «Книга познания», «Книга отречения», «Книга пути» и «Книга покоя», главы обозначены по-древнерусски, буквами, имеющими числовое значение. Соединение слова и числа, власть числа над человеком, который в иные эпохи доходит даже до убежденности в том, что мир может и должен быть исчислен, и только после этого настанет конец света; преодоление заданных законов жизни, и пространства как одного из них, Божья воля и свобода — все это занимает и героя романа, и автора.

Путь Арсения пролегает по двум координатным осям: вертикальной, выражающей силу его любви, и горизонтальной, выражающей земной опыт и земное познание. Роман удачно маскируется под приключенческий. Арсений читал не только берестяные грамоты

[1] РИА Новости https://ria.ru/analytics/20131127/980106974.html

с «врачевательными молитвами» и записями деда. «Под одной из икон в красном углу лежала *Александрия,* древняя повесть об Александре Македонском».

С *Александрией,* как знаком преодоления пространства и смелого, отодвигающего границы горизонтального познания, будет соотносить свой путь Арсений, чтобы противопоставить ему в конце концов путь внутренний, уводящий за иные горизонты, в ином направлении. Но «композиция книги закольцовывается», каждое событие имеет как бы своего двойника, повторяется, и в конце концов всё приводится к общему знаменателю.

С первых же страниц поняв, что передо мной книга, о которой можно было только мечтать и которая современному читателю в нашем поверхностном и бездуховном мире нужна как воздух, я задумалась о своеобразии этого текста. Сам автор охарактеризовал его как «неисторический роман». Говоря словами еще одного рецензента, Татьяны Морозовой[2], «"Лавр" скорее внеисторический роман, однако картины жизни Руси, Европы и Востока XV века написаны зримо, но без дотошностей... Свободу автору дает, с одной стороны, погруженность в средневековую литературу — и древнерусскую, и европейскую; а с другой — он точно знает, что и как хочет сказать. И это делает композицию ясной, не обремененной ответвлениями. Знание реалий древнерусской жизни в нем так глубоко и органично, что не нуждается в демонстрации... Очищая язык от декоративности, автор настраивает оптику читателя на цель увидеть и понять главную мысль романа. Так найденный стиль рассказа, прозрачный и свободный, соединяющий языковые пласты разных эпох, погружает читателя в медитативное состояние, несмотря на захватывающую интригу, вереницу характеров, мистические вкрапления, умную и тонкую иронию, историософские наблюдения, давая понять, что **время и его власть, любые рамки, демонстрирующие человеческую ограниченность, — только видимость»**. «Роман показывает, что разговор о Боге, вере, любви, долге и других всем известных вещах может быть живым и свободным».

Одной из главных для романа является также тема взаимоотношений выдающейся личности и народа — взаимоотношений часто противоречивых, поскольку в основе их лежат самоотвержение, с одной стороны, и суеверия, глубоко укоренившиеся стереотипы, непонимание — с другой. «Народная историческая ткань прошита такими личностями», как Арсений или его итальянский друг, путешественник и мистик Амброджо, утверждающий, что времени, как прямолинейной данности, не существует. «Главное в романе — именно исследование свойств времени, размышление о цикличности и хронометрии, о том, куда время течет и есть ли у него долгота, о личной ответственности человека, обреченного на конечность жизни».[3]

Эта мысль подчеркивается в романе своеобразием языка. Цитирую рецензента Лизу Биргер: «Весь „Лавр" построен на очень простом приеме: как главный герой отражается в бесчисленных старцах, юродивых и святых, так и все это перенасыщенное чудесами Средневековье отражается и в нашем времени («Повторения нам даны для преодоления времени и нашего спасения», — объясняет один из многих встреченных героем старцев). (...) Для выстраивания связи времен автору не надо всякий раз фокусировать взгляд на вылезающих из-под снега пластиковых бутылках. Он делает проще: строит язык пове-

[2] Татьяна Морозова. Евгений Водолазкин. Лавр. Стать Лавром http://magazines.russ.ru/znamia/2013/4/m18.html

[3] Алена Солнцева, РИА Новости https://ria.ru/analytics/20131127/980106974.html

ствования из смеси древнерусского с современным канцеляритом»[4]. Автор смешивает славянизмы с современным жаргоном: «Нам это важно, простите за прямоту, и в отношении планирования работы, и в смысле спасения души» — так обращаются крестьяне к монахам, прося назвать им предполагаемый срок конца света.

Говоря об особенностях авторской речи, необходимо добавить, что вся ткань романа пронизана отсылками к другим текстам: к древним врачебным книгам, рассказам о путешествиях, средневековым бестариям, Священному Писанию, так что даже можно сказать, что Текст, как живой субъект, является главным героем романа.

Приступая к переводу «Лавра», я решила, что самым важным для меня будет, во-первых, сделать акцент на духовности и «русскости». Думаю, именно этот аспект был важен и для американской переводчицы «Лавра» Лизы Хейден, которая в своем выступлении на пленарном заседании предыдущего Конгресса поставила перед аудиторией следующий вопрос: «Хотим ли мы переводить «универсальные» сочинения, где действие могло бы происходить в любой стране? Или хотим переводить уникальные, «аутентичные» произведения, где действие могло бы происходить только в России?»[5] В данном случае именно эта «аутентичность» подчеркивает, на мой взгляд, духовную и историческую связь России и Грузии, имеющих общий религиозный исток — византийское православие.

Другим важным аспектом моей работы было следование языковому и стилистическому многообразию текста, и мне стало интересно, что говорили об этом переводчики «Лавра» на другие языки.

На сайте, посвященном творчеству Евгения Водолазкина, я прочла его отзыв о японском переводе «Лавра», полный свойственного автору доброжелательного остроумия: «Было бы преувеличением сказать, что я этот перевод изучил. Вместе с тем в руках я его держал (очень симпатичные иероглифы) и кое-какое представление об особенностях текста составил — на основании впечатлений моих японских коллег. Главной особенностью японского «Лавра» является то, что, в отличие от оригинала, играющего современным и древнерусским языковыми пластами, он располагает только пластом современным. Древнерусского пласта от японского переводчика никто не ждал, а вот древнеяпонский казался желательным.

Да, есть категория того, что обычно определяется как lost in translation. Ладно, пропало бы три слова или там хорошая фраза — но здесь, как мне казалось, исчезли элементы несущей конструкции. Я готов был расстроиться. Но один мудрый японский коллега посоветовал мне этого не делать. Он сказал, что как цельное повествование, созданное на японском языке, такой вариант несомненно лучше. Что в историко-культурном контексте Японии все мои стилевые экзерсисы будут поняты не обязательно в правильном русле. И ведь правда: пословицы, например, переводятся не дословно — в языке перевода для них подыскивают тоже пословицы. Другой коллега предположил, что главный герой здесь вообще будет воспринят не в поле русской святости, а скорее в буддийском или синтоистском ключе.

Случилось мне однажды редактировать русский текст японского автора. И был там рассказ о том, как один человек надлежащим образом ответил другому, причем сделал это — дословно — «мягко, но твердо». Следуя редакторскому рефлексу, это выражение

---

[4] Лиза Биргер: Отечественный производитель святости». https://www.gazeta.ru/culture/2013/01/21/a_4934437.shtml

[5] Лиза Хейден (США), О востребованности классической и современной русской литературы за рубежом. «Миры литературного перевода 2016», Москва 2018. стр. 14.

я уже готов был убрать, как вдруг оценил его красоту — и остановился. Это ведь какой силой и мудростью нужно обладать, чтобы произнести что-то мягко, но твердо! Вот я могу говорить либо мягко, либо твердо, а чтобы так — соединяя полюса…

С такими людьми хочется иметь дело. Мягкие интонации в адрес оппонентов не мешают им в течение десятилетий твердо отстаивать свои интересы. (...) И даже, допустим, роман они переведут не так, чтобы порадовать чужих, а чтобы было понятно своим.»

Культурная «чуждость» романа, я уверена, не делает его менее интересным для японских читателей, а воспринимается, по всей вероятности, как рассказ «о том, что могло произойти только в России». Что касается языков, в основе которых лежит культурное наследие христианства, обращение к древним языковым пластам при переводе древнерусских пассажей «Лавра», думаю, необходимо. Это, конечно же, касается и грузинского языка — быть может, даже в большей мере, чем европейских. Как переводчик, я зачастую должна подыскать в родном языке некую модель, которую можно использовать как стилистическую основу, эдакую точку опоры, от которой отталкиваешься в процессе перевода. В случае с «Лавром» такой моделью для меня, в первую очередь, послужила древнегрузинская житийная литература («Лавр» нередко характеризуют как роман-житие): как и для русской литературы, этот древний жанр имеет большое значение для грузинской литературы и фрагментарно изучается в школах. Легче всего обстояло дело с цитатами и перефразами из священных текстов — Евангелия, Псалтыри и др., нередко приводимых Евгением Водолазкиным без кавычек: их оставалось лишь идентифицировать и отыскать в грузинском тексте, используя при этом не современный, а древнегрузинский перевод Библии.

Готовясь к работе над переводом и уже в процессе работы я перечитала одно очень важное произведение грузинской литературы — «Мудрость вымысла» Сулхана-Саба Орбелиани, сборник притч XVII века. Язык Орбелиани не столь архаичен, как язык Шоты Руставели (XII в.), часто непонятный современному читателю: он относится к более позднему лингвистическому пласту и понятен даже школьнику — и, вместе с тем, он сохраняет аромат древности. Орбелиани пишет остроумно и живо и, поскольку некоторые эпизоды «Лавра» по сути своей тоже являются притчами, эта текстовая модель очень помогла мне в моем стремлении достичь, с одной стороны, пластичности и живости, а с другой, архаичности языка при работе над грузинским «Лавром». Особо хочу отметить работу моего редактора, замечательного и опытного специалиста своего дела и глубокого знатока грузинского языка Ирмы Чинчаладзе, с особой внимательностью работавшей с древнегрузинскими пассажами, тревожившими меня, поскольку я не являюсь специалистом по древнегрузинскому.

Сложнее всего обстояло дело с жаргонными фразами, и здесь, думаю, перевод уступает оригиналу в живости и остроумии. Грузинский жаргонный, уличный и повседневный язык изобилует барбаризмами, заимствованными из русского же языка, но использовать их при переводе данного текста было бы недопустимо, поскольку это звучало бы как отсылка к советским временам. Когда юродивый Фома, наделенный пророческим знанием, рассказывает Арсению всю его жизнь, и тот в недоумении восклицает: «Ты кто?», тот отвечает: «Хуй в пальто!» — фраза, идентичной которой в грузинском языке нет и которую пришлось заменить менее нецензурным, хотя и грубым выражением: «ვინ ვარ და მამაშენი!», что дословно означает: «Я твой отец!»

Дизайн книги в данном случае очень важен, это особый инструмент, благодаря которому удается сделать акцент на языковых особенностях романа и одной из главных его

идей — идее связи времен. Отмечает это и американская переводчица «Лавра»: «Помогает, конечно, и красивый дизайн: имею в виду не только обложку, но и графику с текстом. Издательство Oneworld, например, оставило старославянские буквы в начале глав «Лавра», что создает колорит»[6]. Ни я, ни мой редактор тоже ни минуты не сомневались, оставлять ли буквы кириллицы, с помощью которых пронумерованы главы, в грузинском переводе. Меня особенно порадовала находка дизайнера грузинского издания, поместившего славянскую букву «А» в заглавие романа на обложке.

Думаю, роман «Лавр» должен оказаться особенно близким грузинскому читателю и надеюсь, что он не только подчеркнет историческую и духовную близость наших народов, но и будет способствовать нашему сближению в дальнейшем.

Рекк-Котрикадзе, Тамара (რეკკ-კოტრიკაძე, თამარ) — переводчик, филолог. Родилась в 1973 году в Тбилиси. Германист, кандидат филологических наук. Переводит прозу с русского, немецкого, английского, французского, в том числе — произведения таких авторов, как Б. Акунин, Д. Мережковский, Р.М. Рильке, К. Лавант, Р. Бредбери, С. Кинг и др. Пишет очерки, критические и литературоведческие статьи, эссе. Является соредактором нескольких академических изданий. Живет в Тбилиси.

[6] Там же. Стр. 12.

Зенфира Рустамова (Азербайджан)

О некоторых трудностях перевода фразеологизмов с азербайджанского языка на русский

Говоря о фразеологизмах, мы имеем в виду лексически неделимые словосочетания, смысл которых не может быть выражен их составными частями. Значения таких словосочетаний, как, к примеру, «собаку съесть» — быть профи; «с бухты-барахты» — необдуманно; «содом и гоморра» — суматоха, шум; «спустя рукава» — небрежно; «бить баклуши» — бездельничать; «как пить дать» — непременно и др., не определяются значениями входящих в них слов.

Схожее явление можно наблюдать и в азербайджанском языке: «qulaq asmaq» (досл. ухо повесить)[1] — слушать; «хюряк асмаг» (еду/блюдо повесить) — поставить готовить еду; «яля салмаг» (в руку поместить) — морочить голову; «ürəyim qopdu» (сердце оторвалось) — испугался; «цз вермяк» (лицо давать) — случиться чему-то. Фразеологизм «ev yıxmaq» (дом разрушить) имеет значение «погубить, предавать, вредить, сделать людей несчастными». Поэтому предложение «Evin yıxıldı, a Xan!» в зависимости от контекста можно перевести и как «О, Хан, твой дом разрушен!» (в прямом смысле слова), и как «О, Хан, случилось несчастье!» (а дом при этом цел и невредим).

Интересно, что в некоторых случаях изменение грамматической формы входящих в состав фразеологизма компонентов влечет за собой изменение значения идиомы. Так, фразеологизм «iştaha yiyəsi» (аппетита хозяин) имеет значение «обжора», а «iştaha açmaq» (аппетит открыть) — это уже «вызывать, возбуждать аппетит».

Другими словами, дословный перевод фразеологизма в большинстве случаев приводит к искажению его значения. Именно поэтому усвоение фразеологизмов составляет одну из серьезных проблем при изучении иностранных языков и, естественно, при работе над переводом с них.

Для правильной трактовки фразеологизма, таким образом, необходимо знать значение всего выражения в целом, а также контекста. Если предложение «O, çox uzun və maraqsız danışır, ancaq Səməd ona qulaq asırdı» перевести, не зная фразеологизма «qulaq asmaq» и не учитывая контекст, то получится что-то непонятное: «Он говорил очень долго и неинтересно, а Самед повесил ему ухо». Перевод звучит так: «Он говорил очень долго и неинтересно, но Самед слушал его». Фразу «Anam işdən qayıdıb tez хюряyi asdı» (мама, вернувшись с работы, быстро повесила еду) следует переводить: «Мама, вернувшись с работы, быстро поставила готовиться еду». Ещё пример: фразеологизм «qabağı kəsmək» (отрезать переднюю часть) имеет значение «прекратить, остановить». Если переводчик не знает идиомы, то предложение «Düşmənin qabağını kəsmək lazımdır» он переводит как «Нужно отрезать перед врага». Верный же перевод прост: «Врага нужно остановить».

Значение идиом как в языке оригинала, так и в языке перевода следует изучать очень внимательно и при переводе следить за контекстом, потому что использование фразеологизмов определяется особенностями их значения. Работая над переводом, необходимо учитывать: а) их переносное значение, метафоричность, б) эмоциональный компонент и в) национально-этнический компонент [4]. Например, на азербайджанском языке «ял

[1] Далее в тексте после фразеологизмов или предложений в скобках будет даваться подстрочный перевод.

тутмаг» (руку держать) — это «давать в долг, помогать материально; идти навстречу, радеть». Поэтому предложение «Ял тутанын ялиндян тутарлар» переводится не как «Держащего тебя за руку держат за руку», а как «Держись помогающего тебе».

«Dilə-dişə düşmək» (на язык-зубы попасть) — распространиться (о молве, известии, стать притчей во языцех). Для фразы «Gənclərin bir-birinə məhəbbəti dilə-dişə düşür» (любовь молодых друг к другу попадает на язык-зубы) правильный перевод такой: «Любовь молодых друг к другу стала притчей во языцех».

А вот значение фразеологизмов со словом «atmaq» (бросать) формируется в сочетании с входящими в их состав словами. «Söz atmaq» / kimə (слово бросить / кому) имеет значение «задевать / кого-то; закидывать слово; намекать на что-либо». «Ял атмаг» (руку бросать) — схватить; браться за что-либо; прибегать к чему-то в каких-то целях.

Для некоторых азербайджанских фразеологизмов при переводе на русский язык можно найти эквивалент в виде одного слова: «qanı qaraldı» (кровь почернела) — рассердиться / прийти в ярость: «Səni görəndə qanım qaraldı, bu işi nə vaxt bitirəcəksən axı?» (когда я увидел тебя, моя кровь почернела, когда же ты закончишь эту работу?). Точный перевод: «Я рассердился, увидев тебя, когда же ты закончишь эту работу?» «Hava almaq» (воздух получать) — вдыхать, дышать: «Xəstə çətinliklə hava alırdı» (больной с трудом получал воздух). Точный перевод: «Больной тяжело дышал» (не получал воздух искусственно, а сам дышал, но тяжело).

В некоторых случаях можно найти в языке перевода полностью идентичный фразеологизм: «доьру йол» (правдивая дорога) — дорога правды; «тямиз цряк» — чистое сердце; «ширин дил» — сладкий язык; «ширин сюз» — сладкое слово; «йаман эцнə düşmək» (в плохой день попасть) — дойти до плохого; «ачыг цряк» — открытое сердце; «ъиб хяръилийи» — карманные расходы. «Ağa qara demək» (на белое говорить черное) — белое называть черным, говорить неправду: «Nə qədər sənə sübut etsəm də, yenə də ağa qara deyirsən» (сколько тебе ни доказываю, опять белое называешь черным). — «Сколько бы я тебе ни доказывал, ты снова говоришь неправду». «Ağı qaradan seçə bilməmək» (белое не уметь отличить от черного) — не отличать плохое от хорошего.

Для азербайджанского языка характерны ряды фразеологизмов, объединенных одним компонентом. При этом каждый из фразеологизмов имеет собственное значение, что, естественно, должно соответственным образом отражаться в переводе. В качестве примера можно привести некоторые идиомы со словом «ağ» — «белый».

1. «Ağ etmək» (белый делать) — переборщить, переходить границы в отношениях с кем-либо, слишком много брать на себя: «Sənə artıq hər şey verilib, daha ağ etmə!» (тебе уже все дано, больше белый не делай!) «Тебе уже все дано, не наглей!». Можно использовать также и фразеологизм «садиться на шею»: «Тебе уже все дано, не садись на шею!».

2. «Ağ yel» (белый ветер) — суховей: «Artıq üç gündür ki, ağ yel əsirdi» (вот уже три дня, как дул белый ветер). «Вот уже три дня, как дул суховей».

3. «Ağ gün ağlamaq» / kimə (белый день плакать / кому-то) — делать что-либо для благополучия кого-либо.

4. «Ağ günə çıxmaq» (в белый день выйти) — дожить до счастливых дней: «Budur, biz də ağ günə çıxdıq» (вот, мы тоже в белый день вышли). «Вот и мы дожили до счастливых дней».

5. «Ağ gün görməmək» (белого дня не видеть) — не видеть счастья.

6. «Цзц аь olmaг» (лицу быть белым) — оправдать надежды, доверие: «O həm ağasının üzünü ağ eləyir, həm özünün» (он и лицо господина делает белым, и свое). «Он и доверие господина оправдывает, и в собственных глазах себя не роняет».

Не менее интересны своим количеством и разнообразием фразеологизмы со словом «baş» — «голова».

1. «Baş bağlamaq» (голову привязать) — быть привязанным к кому-то: «O, ağır adamdır, sən ona baş bağlama» (он тяжелый человек, ты к нему голову не привязывай). «Он сложный человек, ты к нему не привязывайся».

2. «Баша эялмяк» (на голову прийти) — осуществляться, случиться: «Эцлмя гоншуна, эяляр башына» (не смейся над соседом, может прийти на твою голову). «Чужой беде не смейся, а то свалится и на твою голову» [1].

3. «Baş götürüb getmək» (взяв голову, уходить/бежать) — бежать без оглядки; покинуть родное пепелище; уйти куда глаза глядят.

4. «Baş tapmaq» (голову найти) — понимать; соображать; разбираться в чем-нибудь.

5. «Baş qaldırmaq» (голову поднимать) — вырастать, поднимать голову, восставать, выступать с протестом (о массовых действиях).

7. «Baş qırxmaq» (голову брить) — надувать, обманывать, обманом выманивать деньги у кого-то.

8. «Baş tutmaq» (голову держать) — увенчаться успехом, состояться, удаваться, сбываться: «Ümidlərim baş tutmadı» (мои надежды голову не держали). «Не сбылись мои надежды».

9. «Baş üstə» (на голове) — будет сделано, повинуюсь, с радостью: «Xahiş edirəm, mənə su gətir. — Baş üstə» (прошу, принеси мне воды. — На голове). «Прошу, принеси мне воды. — С радостью».

10. «Baş çəkmək» (голову тянуть) — наведываться, посещать.

11. «Başdan eləmək» / kimi (кого-то / с головы сделать) — отделаться / от кого-, чего-либо/ спровадить, сбросить, стряхнуть с плеч.

12. «Başım yaman qarışıqdır» (голова совсем запутанная) — мне некогда, я очень занят: «Başım yaman qarışıqdır, gələ bilmərəm» (моя голова очень запутана, прийти не смогу). «Мне совершенно некогда, я не смогу прийти».

Активно работают в азербайджанском языке фразеологизмы с единым компонентом «can» — «душа», «сердце».

«Canıma üşütmə düşdü» (в мое сердце озноб/лихорадка попал/а) — дрожать от страха: «Onun qorxunc sözlərindən «Canıma üşütmə düşdü» (от его жутких слов в сердце озноб попал). «От его жутких слов я задрожал от страха».

«Сан вермяк» (душу отдавать) — быть при смерти: «O, yazıq, üç gündür ki, can verir» (он, бедный, уже три дня, как душу отдает). «Он, бедняга, вот уже три дня, как при смерти».

«Can qoymaq» (душу положить) — затрачивать много силы, всю энергию.

«Can çəkmək» (душу тянуть) — лениться; делать что-нибудь неохотно.

«Can çürütmək» (душу заставлять гнить/сгнивать) — долго трудиться над чем-нибудь; потерять здоровье.

«Cana doymaq» (душой насытиться) — испытывать отвращение к жизни, дойти до отчаяния.

«Ъаны чыхмаг» (его душа вылезла) — умирать; делать что-то неохотно: «Гашыйырам ганым чыхыр, гашымырам ъаным чыхыр» (чешу — кровь выходит, не чешу — душа выходит). «Чешу — тело разрывается, не чешу — душа разрывается».

Весьма интересными как с семантической точки зрения, так и для перевода являются сочетания с числительным «bir» — «один».

Числительное «bir» прежде всего, используется в прямом значении и показывает конкретное количество: «Mənim bir qızım var». — «У меня одна дочь».

А в сочетании с прилагательными выполняет следующие функции:

а) усиливает значение предшествующего прилагательного: «Xəzər — **gözəl bir** dənizdir». «Каспий — красивое море»;

б) усиливает значение предшествующих слов «az» — «мало», «xeyli» — «много»: «**Bir az** məni gözlə». — «Подожди меня немного». «Mən səni **bir xeyli** gözlədim». — «Я очень долго ждал тебя». «**Bir şox** vaxt səninlə razıyam». — «Я с тобой очень часто соглашаюсь».

Сочетание «bir yerdə» (в одном месте) имеет значение «вместе, совместно»: «Əgər belə getsə, bizim bir yerdə qulluq etməyimiz tutmayacaq» (если так пойдет, наша в одном месте служба не возьмется/не получится). «Если так пойдет, наша совместная служба будет невозможной».

Числительное — «min bir» (тысяча один) помимо конкретного количества может обозначать и множество: «Mənim min bir problemim var» (у меня тысяча и одна проблема). «У меня множество проблем». Можно сказать еще «тысяча проблем».

Как уже было сказано, фразеологизм является целостной конструкцией, которую невозможно разделить. В ней, как правило, недопустима перестановка составляющих элементов. Это свойство может проявляться по-разному. Как правило, при разделении невозможно понять, что означает фразеологизм. Смысл конструкции теряется, если опираться на отдельные слова, точнее, на их значения. В таких фразах трудно уловить смысл сказанного буквально [5]. Фразеологизм невозможно дословно перевести на другой язык, не исказив его смысла. Например, фразеологизм «göz dikmək» (глаз уставить) имеет значения: а) вглядываться, уставиться (на кого-то); б) зариться, позариться; в) ожидать от кого-то материальной помощи. А фразеологизм «göz üstə» (на глазу) имеет значение «с удовольствием, с готовностью». Со словами «Göz üstə yerin var» (на глазу есть твое место) обращаются к гостю, когда хотят сказать ему, что «Вы желанный гость».

Особую трудность для перевода представляет такое лексическое явление как фразеологическая омонимия.

Использование фразеологизмов-омонимов требует от переводчика понимания не только их смысловой специфики, но и контекста.

Идиома, к примеру, «ял галдырмаг» (руку поднимать) имеет значения 1) голосовать, 2) побить. И предложение «O, əlini qaldırdı» (он поднял руку) заставит нас задуматься: то ли он проголосовал, то ли он побил кого-то. Без контекста в данном случае перевести трудно.

«Əl açmaq» (руку открыть) — 1) поднять на кого-то руку, 2) просить милостыню/помощь.

Так же обстоят дела и с другими фразеологизмами-омонимами.

«Сюз вермяк» (слово давать) — 1) предоставлять слово, 2) обещать. «Söz almaq» / kimdən (слово взять) — 1) взять обещание / с кого-то; 2) выпытывать; 3) взять слово (для выступления). «Цз вермяк» (лицо давать) 1) потворствовать, ублажать; 2) случиться, приключиться: «Bu hadisə on il bundab qabaq üz vermişdir» (это событие десять лет тому назад лицо дало). «Это событие произошло десять лет тому назад».

Фразеологизм «сан вермяк» (душу давать) интересен тем, что имеет такие далекие значения: «находиться при смерти», «дышать на ладан», — и в то же время «придавать бодрость, живость». «Buranın havası adama can verir» (здешний воздух человеку душу дает). «Здешний климат ободряет человека».

«Баш вермяк» (голову давать) — 1) случиться, 2) произойти, 3) разыграться. «Dəyişiklər baş vermişdir» (изменения голову отдали). «Произошли изменения». «Möcüzə baş verdi» (чудо голову отдало). «Случилось чудо».

Идиома «баша вурмаг» (по голове ударять) употребляется в значении 1) докончить / довести до конца, 2) упрекать сделанным добрым делом.

А вот фразеологизм «айаьа галдырмаг» (на ноги поднимать) имеет те же значения, что и в русском языке: 1) заставлять двигаться, 2) вылечить, 3) вырастить, воспитать.

Весь оригинален фразеологизм «kefə soğan doğramar» (в настроение лук нарезать), т.е. испортить настроение. Не знающий его значения человек будет долго ломать голову над тем, как же это можно луку нарезать в настроение.

Таким образом, перевод фразеологизмов, будучи делом очень сложным и трудоемким, требует от переводчика внимательного отношения к особенностям контекста, так как именно от контекста зависит правильное понимание фразеологизма. Так, фразеологизм «ял галдырмаг» (руку поднимать), о котором было сказано выше, в предложениях «İclasda birinci o, əl qaldırdı» — «На собрании он первым поднял руку» и «O, mənə əl qaldırdı» — «Он поднял на меня руку» имеет разные значения.

Переводчику по праву принадлежит роль посредника межкультурного общения, а сами переводы — важнейшая составляющая культуры. Фразеологизм как элемент национально окрашенный, как воплощение стилистических особенностей языка переводится в совокупности с экстралингвистическими факторами.

Многие фразеологизмы можно правильно использовать, лишь заучив их, запомнив их смысл, поскольку они в большинстве случаев логически не объяснимы. Вместе с тем переводу фразеологизмов должно предшествовать понимание иносказания, образности выражения: такое понимание помогает определить смысловое поле того или иного целостное выражение. Следует отметить также, что огромному многообразию языковых средств, встречающихся в азербайджанском языке, отвечает не меньшее разнообразие способов передать их по-русски.

Источники:

1. *Həmidov İ., Axundov B.* və s. Azərbaycanca-rusca, rusca-azərbaycanca atalar sözləri, məsəllər lüğəti. Bakı:Təhsil, 2009. 560 s.
2. *Orucov* Ə.Ə. Azərbaycanca-rusca frazeologiya lüğəti. Bakı: Elm, 1976. 248 s.
3. *Тагиев М.Т.* Русско-азербайджанский фразеологический словарь. Баку: Маариф, 1974. 248 с.
4. Что такое фразеологизм в русском языке? Фразеологизмы: примеры. URL: http://fb.ru/article/144156/chto-takoe-frazeologizm-v-russkom-yazyike-frazeologizmyi-primeryi
5. Что такое фразеологизмы? URL: https://www.kakprosto.ru/kak-79965-chto-takoe-frazeologizmy#ixzz5G9l3CpGF

Рустамова, Зенфира (Rüstəmova, Zenfira) — литературовед, доктор филологических наук. В круг научных интересов входит русская литература XVIII–XIX веков, методика преподавания РКИ (инновации), детская литература. Автор монографии «Концепция человека в наследии Н.Г. Чернышевского», в которой представлен новый, нетрадиционный взгляд на его личность и творчество, прослеживается развитие его интереса к Востоку; главы учебника по русской литературе первой половины XIX века; учебных пособий по РКИ, детской литературе; методических пособий по изучению древнерусской литературы и русской литературы XVIII века, по развитию русской речи, по детской литературе.

Марта Санчес-Ньевес Фернандес (Испания)

Современная русская литература в Испании

Прежде всего, я должна сказать огромное спасибо всем испанским коллегам, которые бескорыстно помогли мне в поиске произведений и авторов, о которых пойдет речь в этом докладе. Отдельное спасибо Икеру Санчо Инсаусти, Марии Сейсдедос, Ксении Дяконовой и Микелю Кабралю.

Перед тем как начать развивать тему, я, наверное, должна объяснить, как она возникла. В 2015-м году я побывала на открытии павильона «Читай Россию» на книжной ярмарке Либер (это ежегодная ярмарка для профессионалов издательской отрасли, которая проходит либо в Мадриде, либо в Барселоне).

Во время открытия российские участники ярмарки не раз высказывали удивление по поводу того, что в Испании редко издаётся современная русская литература, а заявок на грантовую поддержку перевода произведений современных российских авторов так мало.

Об этом мы, переводчики с русского языка на национальные языки Испании, и раньше догадывались, ещё до этой ярмарки. Но с тех пор я все чаще и серьёзнее задаюсь двумя вопросами: правда ли, что в Испании очень редко издаётся современная русская литература? И если это действительно так, то почему так происходит?

Так, расспрашивая коллег, я начала узнавать, какие именно произведения современной русской литературы изданы у нас в Испании.

Но скоро мне пришлось задаться другим важным вопросом: что значит «современная»? С какого года начинается «современность»? Так, например, Институт перевода считает современной литературу, созданную после 1990 года. Но у меня сложилось такое мнение, что необходимо сдвинуть точку отсчёта к пятидесятым годам XX-го века, потому что произведения, которые были написаны в те годы, не попали тогда на читательский рынок Испании по политическим причинам.

И, кроме того, я сузила поле исследования и решила, что не буду рассматривать поэзию и научную фантастику. Дело в том, что такие книги имеют своего читателя, и их реализация в книжном мире происходит по несколько иным законам. К тому же, я исключила из анализа авторов, которые получили Нобелевскую премию. Мы знаем, что такая премия всегда помогает авторам добиться еще большей популярности и предопределяет интерес к изданию их книг, так как издатель может рассчитывать на хорошие продажи.

Я приняла в расчет все эти ограничения, — и у меня не осталось поводов и дальше оттягивать работу. Так что пришлось формулировать выводы.

Меня очень удивило то, что в конце 60-х и в 70-х годах у нас уже начали издавать произведения современных тогда советских авторов. Например, роман Владимира Войновича «Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина» появился в Испании в 1976-м году, но непонятно, было ли это издание (которое впоследствии трижды переиздавалось двумя разными издательствами) прямым переводом с русского языка.

Ситуация с произведениями Войновича необычна для испанской литературной панорамы, так как впервые Войновича издали в 1976-м году, а последний перевод романа «Москва 2042» появился совсем недавно, 4 года назад, в маленьком независимом издательстве Automática.

Само это издательство — исключение среди испанских издательств. Дело в том, что почти 50% их в общем-то небольшого каталога состоит из произведений русских писателей. Из них — 75% произведений были написаны во второй половине XX века или даже в XXI веке.

Но намного раньше, в конце 80-х годов, одно из крупнейших испанских издательств (а именно Planeta) предприняло первую попытку широко издавать произведения современных советских писателей в серии «Великие авторы современной советской литературы».

В рамках издания этой коллекции в свет вышло всего семь книг. И самое ужасное, что во всех каталогах все эти книги давно сопровождаются примечанием «нет в продаже». Что случилось? Почему эти произведения не получили отклика в Испании? Очевидно, что в Испании в 60–70-е годы, т.е. в эпоху диктатуры Франсиско Франко, чтение советских авторов было не самой удачной и не самой безопасной затеей. Но серия издательства Planeta издавалась уже в конце 80-х, более того, произведения Трифонова и Богомолова появились в Испании уже после падения Берлинской стены. Логично было бы подумать, что такие значимые политические события, как перестройка и распад Советского Союза, должны были «подогреть» интерес западных читателей к литературе, создававшейся за железным занавесом. Но, как видится, в Испании этот интерес редко возникал за пределами учреждений, где изучали русский язык.

Первой причиной такого «неуспеха» произведений современной советской литературы у испанских читателей можно считать, на мой взгляд, тот факт, что политические события тех лет представлялись настолько значимыми, что затмили литературный процесс. О политике в те времена писали эссе, в которых говорилось о появлении «нового мирового порядка».

И вторая причина, которая по-прежнему остается актуальной, — «неподготовленность» испанской читательской аудитории к восприятию произведений советской литературы.

Вот статья известной журналистки Пилар Бонет «Испанские переводчики говорят о проблемах советской литературы в нашей издательской индустрии»[1]. Обратите внимание на дату публикации — 1987 год. Как ни странно, более 30 лет назад наши предшественики и кое-кто из наших современников уже собирались здесь в Москве, чтобы обсудить тему присутствия, а вернее, отсутствия современной на тот момент советской литературы на издательском рынке Испании. И еще тогда пришли практически к тем же выводам, к которым пришла я: все дело было в том, что испанские издатели не желали рисковать и, как правило, издавали только тех авторов, которые уже переведены и изданы в других западных странах, а испанские читатели были попросту не готовы к чтению советской литературы по причине отсутствия контактов (в экономической, политической или культурной сферах) между двумя нашими странами. Принимая во внимание эту самую неподготовленность, тогдашние советские издатели предложили свой список произведений для перевода на испанский язык с тем, чтобы приучить испанского читателя к чтению произведений советских писателей. Но, очевидно, этот просветительский жест не принес ожидаемых результатов, и до сих пор лишь немногие из моих соотечественников смеют приближаться к современной русской литературе.

Но давайте не будем отчаиваться.

---

[1] https://elpais.com/diario/1987/06/30/cultura/552002405_850215.html

В статье 1987 года подчёркивается тот факт, что в Каталонии ситуация с русской литературой несколько лучше, что переводов произведений советских авторов на каталонский больше, чем переводов на испанский. В настоящее время эта ситуация сохраняется: например, пьесы «неклассических» русских авторов чаще переводят и инсценируют в Каталонии, чем в других регионах Испании.

Говоря о переводах на каталонский язык, я хотела бы обратить ваше внимание на пару любопытных фактов, связанных с переводами русских произведений на баскский и на галисийский языки.

Насколько мы с коллегами смогли разузнать, из русских произведений, написанных после 1950-го года, переведены на галисийский язык только две книги детской серии «Приключения Ульяны Караваевой» Дарьи Варденбург. Кстати, современные детские произведения тоже очень редко входят в каталоги испанских специализированных издательств. «Приключения Ульяны» вместе со старым переводом романа Альберта Лиханова «Солнечное затмение» составляют исключение.

Что касается переводов на баскский язык, то в 2007 году появился первый прямой перевод с русского на баскский произведения современного русского автора, а именно — Сергея Довлатова. Довлатов является одним из двух писателей, произведения которых переведены на три национальных языка Испании.

Второй автор — Людмила Петрушевская.

Конечно же, я не претендую на то, что в моем анализе учтены все произведения современной русской литературы, изданные в Испании. Во-первых, в таком случае моё выступление превратилось бы в эдакое зачитывание телефонного справочника. И, во-вторых, система транскрипции и транслитерации с русского алфавита на испанский до сих пор не вполне устоялась, и это усложняет поиск произведений в государственных и официальных архивах.

Поэтому прошу прощения, если кого-то из авторов я упустила.

Однако, на мой взгляд, самое важное тут то, что спустя 31 год мы продолжаем обсуждать, почему современная русская литература не привлекает испанских читателей. И наступило время спросить себя: может быть, проблема не в читателях, а в нас, в деятелях издательской отрасли? Почему читатели в Испании не бывают на презентациях новых переводов, на встречах с авторами, которые происходят в рамках книжных ярмарок?

Я должна признать, что с завистью наблюдаю за тем, какие литературные мероприятия проводятся в Париже или в Лондоне.

Почему в Испании мы не умеем найти правильный путь к читателям? Где взять волшебную палочку, которая нам поможет?

Возможно, сейчас у нас с коллегами нет волшебной палочки, но у нас есть два инструмента, которые обеспечивают нам преимущество перед коллегами, которые собирались в Москве 31 год назад.

Первый инструмент — это государственная поддержка: с начала июля этого года во главе Государственного Управления Книжных Дел стоит Ольвидо Гарсия Вальдес, поэт, переводчик Анны Ахматовой и Марины Цветаевой.

Второй — Испанская ассоциация переводчиков художественных текстов (ACE Traductores), одно из важнейших объединений переводчиков в Испании, которое за 35 лет своей деятельности заслужило уважение государственных и негосударственных учреждений культуры. В сущности, все серьёзные документы последних лет, связанные с миром перевода, а также исследования, посвященные профессиональным проблемам

испанских литературных переводчиков, были разработаны и изданы этой ассоциацией при продержке Государственного Управления Книжных Дел.

Следовательно, правление Ассоциации готово и способно строить культурные мосты, благодаря чему современная русская литература и её переводчики, как я надеюсь, однажды займут достойное место на испанском книжном рынке.

Поэтому я процитирую уругвайского писателя Марио Бенедетти:

«давайте восстановим многое, что мы потеряли,
давайте воспользуемся немногим, что у нас осталось».

Источники:

1. Веб-сайт https://elpais.com/diario/1987/06/30/cultura/552002405_850215.html (последнее обращение: 29.07.2018)
2. Веб-сайт Испанской ассоциации переводчиков художественных текстов / ACE Traductores: https://ace-traductores.org/
3. Веб-сайт Государственного управления книжных дел https://www.mecd.gob.es/ministerio-mecd/organigrama-cultura-deporte/organigrama/ministro/dg-libro-fomento-lectura.html
4. http://transparencia.gob.es/servicios-buscador/contenido/curriculums.htm?id=CV_4333&lang=es&fcAct=2018-07-18T12:52:05.639Z

Санчес-Ньевес Фернандес, Марта (Sanchez-Nieves Fernandez, Marta) — переводчик. Выпускница филологического факультета по специальности «Славянская филология». Защитила дипломную работу по лексикологии: «Арго пенитенциарных заведений на материале «Колымских рассказов» В.Т. Шаламова». С 2004 по 2015 год работала преподавателем русского языка как иностранного. Более 15 лет занимается переводами русской художественной литературы. В основном переводит классиков, но в последние годы также переводила произведения российских современных писателей, например Анны Старобинец и Марины Палей. Лауреат премии «Эстер Бенитес», учрежденной испанской асоссиацией переводчиков художественной литературы (ACE Traductores), за перевод повести Ф.М Достоевского «Белые ночи». Специальный приз жюри премии Русской Литературы в Испании за перевод «Севастопольких рассказов» Л.Н. Толстого. За ту же работу была удостоена премии «Read Russia/Читай Россию» в 2018 году.

Мария Солдатова (Россия)

Перевод свободного стиха с корейского языка на русский
(на примере поэзии Пак Кённи)

Среди переводчиков корейской литературы на русский язык не утихают споры о границах дозволенного при переводе художественного текста. В первую очередь эти споры касаются поэзии.

Перевод поэтического текста предполагает передачу непереводимого, ведь смысл его неотделим от самой текстовой ткани. В случае с восточной поэзией все оказывается еще сложнее: переводчик зачастую начинает испытывать затруднения еще на этапе интерпретации текста, а кроме того, как подчеркивает Н.И. Никулин, «сталкивается с оригинальными и необычными для него просодическими системами, ни точная, ни даже приблизительная передача которых в русском переводе невозможна, отчего он вынужден искать для них некий условный эквивалент»[1]. К тому же хорошая поэзия зачастую расширяет границы допустимого в родном языке автора, позволяет читателю увидеть мир по-новому. Добиться при переводе того же эффекта крайне трудно.

В свою очередь, Корейский институт литературного перевода (LTI Korea), являющийся в настоящее время спонсором большинства проектов по переводу корейской литературы, в том числе и в России, требует, чтобы мы как участники этих проектов переводили оригинальные тексты очень точно, то есть, в понимании Института, буквально.

Таким образом, при переводе корейской поэзии в имеющихся внелитературных условиях перед нами встает необходимость, с одной стороны, в максимально возможной степени сохранить формальные особенности оригинала (на уровне не то что предложений, а даже словосочетаний и слов), а с другой — донести до русских читателей смысл этого оригинала, созданного в рамках иного культурного кода на языке с принципиально иной структурой.

Если отсутствие запятых и точек в русском поэтическом тексте имеет особое значение, выступает в качестве поэтического приема, то в корейском — является обычной практикой, ввиду фиксированности порядка слов в предложении и наличия особых окончаний «конечной сказуемости», маркирующих конец предложения, а заодно и порождающих неизбежные грамматические рифмы. На протяжении многих веков корейцы обходились без знаков препинания, и отсутствие знаков препинания в современном корейском поэтическом тексте будет, за редким исключением, указывать лишь на связь с традицией. В корейских словах нет ударений, в традиционный период (до рубежа XIX–XX вв.) ритм поэтической речи определялся длиной стоп (в трехстрочных стихотворениях «сичжо» чередовались трех- и четырехсложные стопы, по сути – слова, в поэмах «каса» — все стопы были четырехсложными), при этом количество стоп в строке было фиксированным. Современные корейские поэты предпочитают свободный стих, противопоставляя его традиционному, а русские

[1] *Восточная классика в русских переводах*: обзоры, анализ, критика / Сост. Н.И. *Никулин*; отв. ред. Б.Л. Рифтин. М.: Восточная литература, 2008. С. 4.

читатели в большинстве своем ожидают от поэзии если не рифмы, то хотя бы ритма, воспринимая верлибр либо как нечто претенциозное, либо, наоборот, как «недопоэзию». На самом деле, хороший верлибр на русском языке предполагает – при отказе от традиционных приемов структурирования текста – структурирование высшего порядка, доступное только выдающимся поэтам.

Дополнительные трудности при переводе поэтического текста с корейского языка на русский возникают, когда буквальный перевод лишь отдаленно передает суть оригинала, звучит примитивно или уводит читательскую мысль в сторону от истинного смысла текста.

Мне довелось работать с коллегами над переводом стихов знаменитой корейской писательницы и поэтессы Пак Кённи [박경리] (1926 – 2008), которой не так давно был установлен памятник в Санкт-Петербурге – первый памятник корейскому литератору в России.

В последней, самой драматичной строфе ее стихотворения «Моё рождение» [«나의 출생»] упоминаются иероглифические корейские имена, значения которых не могут быть известны российскому читателю. По правде говоря, наши читатели не всегда понимают даже, где у корейцев имена, а где фамилии. А в данном случае для понимания смысла текста требуется еще и знать, что в Корее в именах братьев и сестер одного поколения обычно имеется общий иероглиф. По дословному переводу стихотворения продраться сквозь череду незнакомых имен к сути возможно, хотя и нелегко, но понять, в чем заключается совпадение, о котором идет речь, просто невозможно:

[…
По совпадению,
Маму звали Ёнъсу.
Изначально ее имя было Сон,
А старшего брата, который умер в детстве,
Звали Ёнъсу.
Так уж вышло,
Согласно родовой книге, мама
Унаследовала его имя.
Не только в свидетельствах на землю и на дом,
Но и на табличке у ворот маминым именем значилось
«Ким Ёнъсу».]

Данное маме при рождении имя заменили именем ее умершего брата. Получается, женщине в традиционном корейском обществе не принадлежало даже ее имя, как, по сути, не принадлежала и жизнь. А «совпадение» заключается в том, что перед рождением дочери она видела во сне дракона, а один из иероглифов-слогов ее имени — «ёнъ» — имеет значение «дракон».

Я взяла на себя смелость несколько отойти от оригинала: опустить имена, постаравшись при этом сохранить заложенный в тексте потенциал эмоционального воздействия на читателя. Отмечу, что моей коллеге — носительнице корейского языка, с которой я обсуждала перевод, такое решение не показалось безупречным. «Имя очень важно для корейца», – сказала она. И все-таки я не вернула имена в перевод:

МОЁ РОЖДЕНИЕ

Я родилась
В 28 день 10-й луны 1926 года,
Корейским счетом[2]
Отцу было 18, маме – 22.
Хоть небогата была мамина родня,
О дочке беспокоясь, не родившей
В пять лет, минувших после свадебного дня,
Пошла к даосу бабушка –
Даос, неподалеку живший, был одарен
Скорохожденьем[3], по абсурдным слухам,
С ним вместе бабушка молилась духам,
Просила дочери послать
Ребенка наконец.
То ль духи вдруг явили милость,
То ль в дом под Новый год
Явился загулявший мой отец:
Но только маме, говоря ее словами,
Во сне явился белокипенный дракон,
С небесно-леденцовыми глазами –
Рожденье предвещал тот сон.
И дом наполнился мечтами,
Что будет мальчик…

В пору трудной жизни в доме мужа
Однажды мама,
Накрывая старшим ужин,
Почувствовала схватки
И, отсыпав риса из мешка,
Куда его в тот день нашелушила,
В свой дом родной пошла и разрешилась,
В час лебедя, а может, в час собаки –
Когда-то рано ввечеру –
В год огненного тигра не к добру.
Не утром или днем,
А вечером, когда
Тигр понемногу силу набирает –
Меня несчастная судьба, вздохнули, ожидает.
И с детских лет
Я то и дело эти слышала слова.

---

[2] В Корее возраст человека отсчитывается с момента зачатия и с рождением округляется до года, а очередной год прибавляется уже в Новый год по лунному календарю.

[3] Скорохожденье – одно из магических умений (сиддхи), которым могут обладать приблизившиеся к просветлению.

ГАДАЛКА

Мне сказала быть второй женою.
Но радовалась мама всей душою,
Что дочку родила.

Страдавшая маститом мама
От боли морщилась,
Когда я ей вцеплялась в грудь упрямо,
И видя это, молодой отец –
Вот молодец! –
Купил мне соску и бутылку.
Тогда о маме в первый и последний раз
Отец мой проявил заботу.
Такая жизнь была у нас,
Я в эту жизнь пришла
Подобно прочим малышам без счету,
И как собаке пятая нога
Был нужен маме про дракона вещий сон.
По совпаденью
В имени ее был знак «дракон»,
Сначала по-другому маму звали,
Но в детстве умер мамин старший брат –
Что делать –
В книге родовой
Ей брата имя приписали.
В свидетельствах на землю и на дом,
И на табличке у ворот когда-то
Начертано у мамы было имя брата.

Зачастую перевод поэтической строки не хочет укладываться в ритм. А я все-таки стараюсь некий ритм выдерживать, опасаясь, что иначе перевод будет восприниматься как подстрочник. Иногда решение помогает найти дополнительная информация, например, историческая. Так получилось с четвертой строфой стихотворения Пак Кённи «Путешественница» [«여행»], где содержался намек на некую женщину – писательницу или поэтессу:

[…
Были и пункты отправления, были и пункты прибытия,
Было озеро Байкал,
Пустыня Сахара, где в ночном небе большие звезды.
С ночным небом пустыни, где большие звезды,
Связана история о том, как одна женщина, которая была автором,
Пересекая пустыню, получила Божье откровение,
Ездила к Меттерниху и российскому императору
И способствовала созданию Священного союза.
…]

Оставить российского императора безымянным в русском переводе было никак невозможно, учитывая, что министр иностранных дел Австрии назван в оригинале по имени. Речь, очевидно, идет об императоре Александре I. Но что делать с женщиной, которая якобы сыграла важную роль в упоминаемых политических событиях? В русских учебниках и энциклопедиях о таковой не говорится. «Автором» чего она была? Само слово это нельзя использовать в переводе – женщину необходимо определить как писательницу, поэтессу, художника… Когда я выяснила, что речь идет о баронессе Варваре Юлии фон Крюденер (о которой корейцы знают больше русских[4]), написавшей кое-какие стихи и один-единственный роман, это помогло мне найти выход из положения, а заодно подчеркнуть смысл строфы. Учитывая, что в другом стихотворении Пак Кённи, которая помимо стихов писала крупную прозу, сравнивает себя с великим китайским историком Сыма Цянем (145 (?) до н.э. – 86 (?) до н.э), предполагаю, что тут она намекает на то, что писатель, создавший хотя бы одно произведение, уже достоин божьего откровения и равен сильным мира сего.

ПУТЕШЕСТВЕННИЦА

Не ездила я в дальние края,
Когда деревню приходилось покидать,
Я за день волноваться начинала,
И все из рук валилось у меня.
Девчонку, не любившую гулять,
Затворницею мама называла.
Быть может, мир внушал мне страх,
А может, я его не понимала.

Но по-другому странствовала я,
И иногда случалось, за полдня
Одна полсвета облетала.
Где только не бывала я во снах
Или на запад нá гору смотря,
Или деревьев ветви подрезая,
Звенящею пилой
Кору вскрывая,
Или пропалывая вешние поля,
Или посуду отмывая.

Ни поездом, ни кораблем, ни самолетом
Не ездила я в дальние края,
Чужих земель не видела глазами,
На ощупь их не чувствовала я,
Но путешествовала тайно вглубь себя,

[4] Знают из англоязычных источников. В посвященной баронессе фон Крюденер статье в Encyclopaedia Britannica читаем: «She also claimed as her own achievement the Holy Alliance of Russia, Austria, and Prussia». URL: https://www.britannica.com/biography/Barbara-Juliane-Freifrau-von-Krudener

Пусть без размаха, осторожно,
Так плодотворно, как возможно.

И отправленья были, и прибытья,
На озеро Байкал,
В Сахару, где огромны звезды в небесах.
За звездными ночными небесами
История,
Как женщина, один роман создав,
В пустыне откровение Божье обрела,
И Александру с Меттернихом помогла
Священный заключить союз.

К печальным вьючным мулам, якам в Гималаях
Поездки то ль в мечтах, то ль наяву
Рождают вновь и вновь
Метель воспоминаний,
Туман, фантомы, облака.
Мои слова –
Заметки путевые,
Дневник тех путешествий… сквозь века.

Сейчас, в эпоху постмодерна, принято говорить о «смерти» автора, не модно анализировать его биографию, взгляды, психологию. И все-таки иногда решение переводчика зависит не только от того, как он понимает текст, но и от имеющихся у него сведений о личности автора.

Солдатова, Мария Васильевна — переводчик, кандидат филологических наук, доцент кафедры восточных языков Московского государственного лингвистического университета. В 1998 году окончила Высший колледж корееведения Дальневосточного государственного университета, в 2004 году защитила кандидатскую диссертацию по современной литературе Кореи в Институте стран Азии и Африки МГУ, с 1995 года преподает корейский язык и литературу школьникам и студентам, преподавала русский язык как иностранный корейским студентам в университете Кёнги (Республика Корея) и Высшей школе перевода МГУ. Является автором монографии, учебного пособия и статей по современной литературе Кореи, автором прозаических и поэтических переводов с корейского языка.

Аурора Форнони Бернардини (Бразилия)

Русская поэтесса Марина Цветаева: очерк о жизни и творчестве

Наш интерес к творчеству Марины Цветаевой зародился в 1968 году, когда в сборнике «Русская современная поэзия — Poesia russa moderna[1]» впервые в Бразилии были опубликованы некоторые ее стихи в виртуозном переводе братьев Аугусто и Аролдо де Кампос и Бориса Шнайдермана.

В то время мы были увлечены изучением Маяковского, пытались ухватить «правду» его поэзии, не искаженную спорами критиков, и обнаружить под разноцветной обложкой русского кубофутуризма непреходящие черты, наиболее характерные для его творений.

Тени противоречивых впечатлений, которые мешали нам понимать его тексты, полностью рассеялись после прочтения блестящего и безукоризненно точного стихотворения Марины Цветаевой, посвященного Маяковскому. Впервые мы прочитали его в переводе Аролдо де Кампоса:

Превыше крестов и труб, Крещенный в огне и дыме, Архангел-тяжелоступ — Здорово, в веках Владимир!	Acima das cruzes e dos topos, Arcanjo sólido, passo firme, Batizado a fumaça e a fogo — Salve pelos séculos, Vladímir!
Он возчик, и он же конь, Он прихоть, и он же право. Вздохнул, поплевал в ладонь: — Держись, ломовая слава!	Ele é dois: a lei e a exceção Ele dois: cavalo e cavaleiro. Toma fôlego, cospe nas mãos: Resiste, triunfo carreteiro.
Певец площадных чудес — Здорово, гордец чумазый, Что камнем — тяжеловес Избрал, не прельстясь алмазом.	Escura altivez, soberba tosca, Tribuno dos prodígios da praça, Que trocou pela pedra mais fosca O diamante lavrado e sem jaça.
Здорово, булыжный гром! Зевнул, козырнул — и снова Оглоблей гребет — крылом Архангела ломового.	Saúdo-te, trovão pedregoso! Boceja, cumprimenta — e ligeiro Toma o timão, rema no teu voo Áspero de arcanjo carreteiro.

Художник, который в немногих сильных стихах смог выразить эту зримую противоречивость Маяковского (прихоть и право, возчик и конь, зевнул и козырнул и т.д.), тем

[1] Schnaiderman, Boris; Campos, Haroldo; Campos, Augusto (org. e trad.) *Poesia Russa Moderna*. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1968. В произведении Мариу де Андради *Рабыня которая не Изаура* (*A escrava que não é Isaura*) (São Paulo, Tipologia paulista, 1925, c. 43) упоминается поэтесса и перевод одного из ее стихотворений: “Épocas há em que o Sol é um pecado mortal” («Есть времена, где солнце — смертный грех»).

самым давая этой противоречивости характеристику и вместе с тем разрешая противоречие, — реализовал в самой совершенной форме ту диалектическую игру, в которой Гегель[2] хотел видеть суть всей Поэзии.

Мы были удивлены и восхищены и принялись искать другие произведения поэтессы. Они превзошли все наши ожидания.

С нами произошло то, что часто происходит в литературном мире: ты ищешь или исследуешь одно, а открываешь в итоге другое (в моем случае исследование творчества одного поэта привело к открытию сразу двух…)

Так мы узнали о том, насколько Марина Цветаева малоизвестна, и не только в западном мире. На Западе, кроме *Poesia russa moderna*, о которой мы уже упоминали, Gallimard издало сборник стихотворений Цветаевой, переведенных Эльзой Триоле[3]; еще были книга прозы, изданная в Нью-Йорке[4] с введением Ф. Степуна, и исследование С. Карлинского[5] о ее жизни и творчестве. Но даже в самом СССР она была неизвестна. Единственным доступным советским изданием был сборник ее стихотворений с введением В. Орлова[6], не представляющий, по моему мнению, всех граней ее творчества.

Все произведения поэтессы (или посвященные ей), на которые я ссылаюсь в своей работе, были опубликованы позже.

О Марине Цветаевой стали упоминать все чаще и чаще, а значит, как и надеялся Пастернак, в конце концов она была переоткрыта. Или просто открыта.

В Москве ее тексты продавались на черном рынке, в Мюнхене выходили роскошные издания ее *Несобранных произведений*, Элейн Феинстейн в Лондоне с энтузиазмом перевела ее стихи для недорогого издания в *Penguin Modern European Poets*[7]. В том же издании Макс Хейворд в своем восторженном введении поставил Цветаеву рядом с тремя последними великими русскими поэтами: Пастернаком, Ахматовой и Мандельштамом. И это только самые первые издания[8].

Что подтолкнуло нас к тому, чтобы посвятить Цветаевой исследование и тем самым сделать ее известной у нас? Нами руководил тот же импульс, который заставил Элейн Феинстейн перевести ее стихи на английский:

Very soon I become obsessed with the sense that there was nothing like Tsvetaieva in English. It was not only the violence of her emotions, or the ferocity of her expression, I was overcome with admiration for the extraordinary wholeness of her self-exposure[9].

То, что она писала, и то, как она писала, было настолько необычно для ее времени, что только теперь для нас раскрывается вся ценность ее поэзии.

---

[2] *Hegel,* Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique — "La poésie"*. Paris: Aubier Montaigne, 1965.

[3] Tsvetáieva, Marina. *Poémes*. Trad. Elsa Triolet). Paris, 1968.

[4] Tsvetaieva, M. *Prosa*. New York, Chekhov Publish House, 1953.

[5] *Marina Cvetaeva — Her life and art*. Berkeley. Los Angeles, 1966.

[6] Tsvetaieva, M. *Izbrannoie* (obras escolhidas). Moscou: Editora Estatal de Obras Literárias, 1961.

[7] *Marina Tsvetayeva — Selected Poems* (traduzidos par Elaine Feinstein), Harmondsworth, Middlesex, 1974.

[8] Из произведений, на которые мы ссылаемся, *Proza i Stikhotvorienia* (стихи) были опубликованы издательством Bradda Books (Letchwarth, 1969), и *Lebedini Stan'* и *Marina Tsvetaeva — Stikhi, teatr, proza* опубликованы издательством Ynca-Press (Paris, соответственно 1971 и 1976).

[9] В введении к *Marina Tsvetayeva — Selected Poems*, op. cit.

С ней произошло то же, что и с Джоном Донном много-много лет назад[10]: лишь следующим поколениям удалось понять страстную проницательность ее образов и верно оценить намеренную шероховатость и угловатость ее стиля.

Воспроизвести путь становления Марины Цветаевой — задача особенно трудная. Во-первых, речь идет о поэтессе, всегда «вдохновленной» и почти всегда «одержимой».

В ее творчестве всегда важнее «мотивы» вдохновения, чем потенциальные влияния других авторов. Скажем так, произведения и образы других авторов и становятся для нее мотивами вдохновения (см. Пушкин, Блок, Мандельштам, Шекспир, Ахматова, Маяковский, Пастернак, мифология, греческие трагедии, русский фольклор…). Даже когда она указывает на те или иные определенные источники (Э. Ростан, Виктор Гюго, Рильке, Наполеон), она всегда поэтически их перерабатывает, пропускает через призму своего внутреннего мира.

Именно эта вневременность, это постоянное сопоставление и смешивание фактов, явлений и имен, этот сплав большого и малого в жáре огня ее сверхъестественного восприятия показывают мощность ее вдохновения:

Что другим не нужно — несите мне:
Все должно сгореть на моем огне!
Я и жизнь маню, я и смерть маню
В легкий дар моему огню.

Пламень любит легкие вещества:
Прошлогодний хворост — венки — слова.
Пламень пышет с подобной пищи!
Вы ж восстанете — пепла чище!

Птица — Феникс я, только в огне пою!
Поддержите высокую жизнь мою!
Высоко горю и горю до тла,
И да будет вам ночь светла.

Ледяной костер, огневой фонтан!
Высоко несу свой высокий стан,
Высоко несу свой высокий сан —
Собеседницы и Наследницы!

O que aos outros não é preciso —
tragam para mim!
Tudo há de queimar em meu fogo!
Atraio a vida, atraio a morte,
No leve regalo de meu fogo.

A chama gosta de substâncias leves:
Ramos secos — grinaldas — palavras.
A chama arde desse alimento!
Levante-se, pois, mais puro que a cinza!

Ave — Fênix — só no fogo eu canto!
Elevem para o alto minha vida!
Eu queimo alto — e queimo até o fim!
E a noite, assim lhes será clara!

Fogueira de gelo, fonte de fogo!
Levanto para o alto meu talhe elevado,
Levanto para o alto minha alta estirpe
De Herdeira e Conjurada!

02.09.1918

Иначе говоря, жизнь, смерть, «легкие вещества» — элементы ее поэтического мира, а огонь — это страсть, с которой она о них говорит.

[10] См. DONNE, J. *Selected Poems*. London — Melbourne — Toronto: Heinemann, 1961.

Черная, как зрачок, как зрачок, сосущая
Свет — люблю тебя, зоркая ночь.
Голосу дай мне воспеть тебя, о праматерь

Песен, в чьей длани узда четырех ветров.

Клича тебя, славословя тебя, я только
Раковина, где еще не умолк океан.

Ночь! Я уже нагляделась в зрачки
человека!
Испепели меня, черное солнце — ночь!

Два солнца стынут — о Господи, пощади! —
Одно — на небе, другое — в моей груди.

Как эти солнца — прощу ли себе сама? —
Как эти солнца сводили меня с ума!

И оба стынут — не больно от их лучей!
И то остынет первым, что горячей.

Negra como pupila, como pupila sugando a
Luz — amo-te, noite aguçada.
Dá-me voz para cantar-te, ó promatre
Das canções, em cuja palma está a brisa dos
quatro ventos.

Chamando-te, glorificando-te, sou apenas
Uma concha, onde ainda não calou o oceano.

Noite! Eu gastei meus olhos nas pupilas
do Homem!
Incinera-me, negro sol-noite!

09.08.1916.

Dois sóis congelam, tende piedade, ó Deus! —
Um no teu céu, outro no peito meu.

Como esses sóis — Algum dia terei cura? —
Como esses sóis levam-me à loucura!

E ambos congelam e seu raio não dói!
E o que gela primeiro é o mais quente dos dois.

5 de outubro de 1915

Во-вторых, эпоха, когда жила Цветаева, была насыщена событиями, которые до сих пор не удалось изучить во всех подробностях, а значит, нам вдвойне трудно понять творческий и личный мир поэтессы.

О ней мы знаем, что она родилась в Москве 9 октября 1892 года (или 26 сентября, как она считала, по старому календарю). Она была дочерью профессора Московского Университета, филолога и коллекционера. Мать, музыкант и страстная поэтесса, воспитала в ней любовь к поэзии и к природе. А отец, по ее собственным словам — любовь к труду.

Естественно, любовь к поэзии привела к тому, что Цветаева вскоре познакомилась с творчеством всех великих поэтов и полюбила их, особенно русских и немецких: Блок («лучшая Россия») и Рильке («лучшая Германия»). Среди русских авторов, помимо уже названных выше, оказали на нее влияние Блок — в том, что касается духа ее первого творческого периода, и Державин — в том, что касается поэтики наиболее сложных ее лирико-эпических стихов.

БЛОКУ

Имя твое — птица в руке,
Имя твое — льдинка на языке,
Одно единственное движенье губ

A BLOK

Na mão — um pássaro que cala,
Teu nome — pedra de gelo na fala
Um movimento de lábios só.

Имя твое — пять букв.
Мячик, пойманный на лету,
Серебряный бубенец во рту,
Камень, кинутый в тихий пруд,
Всхлипнет так, как тебя зовут.
В легком щелканье ночных копыт
Громкое имя твое гремит.
И назовет его нам в висок
Звонко щелкающий курок.

Имя твое — ах, нельзя! —
Имя твое — поцелуй в глаза,
В нежную стужу недвижных век,
Имя твое — поцелуй в снег.
Ключевой, ледяной, голубой глоток…
С именем твоим — сон глубок.

Teu nome — cinco sons.1
Uma bola em voo apanhada,
Um guizo na boca de prata.
Um seixo atirado num lago calmo,
Soam assim, como te clamo.
Ao leve tropel do casco noturno
Alto teu nome responde.
E o gatilho a estalar soturno
Lembra-o, em nossa fonte.

Teu nome — ah, não consigo!
Teu nome — um beijo no ouvido.
No gelo morno de pálpebras rígidas
Da neve é um beijo no mundo,
É um golpe de fonte, azul e frígido.
Em teu nome, o sono é profundo.

15.04.1916

Взрослея, Цветаева делала все новые и новые открытия такого «духовного родства». После французских романтиков, упомянутых выше, а также Ламартина, Ромена Роллана, Виньи, она открывает реалистов, в особенности Пруста. А после увлечения английскими романтиками (Байрон, Шелли, Теннисон), останавливается на классиках — главным образом, на Шекспире.

Трудно говорить о влияниях или совпадениях. Все ее творчество, как проза, так и поэзия, пронизано перевоплощениями образов других поэтов и писателей всех времен, полемикой с ними. И при этом в мире поэзии она остается Мариной Цветаевой, единственной и несравненной.

От гнезд и от нор,
Богиня Иштар,
Храни мой шатер:
Братьев, сестер.

Руды моей вар,
Вражды моей чан,
Богиня Иштар,
Храни мой колчан...
(Взял меня — хан!)
От стрел и от чар,

Чтоб не жил, кто стар,
Чтоб не жил, кто хвор,
Богиня Иштар,
Храни мой костер:
(Пламень востер!)

Do tiro e quebranto,
Da toca e da prenda,
Divina Ichtar,
Resguarda-me a tenda:
Irmãos e irmãs.

Breu do meu metal,
Tina do meu mal,
Divina Ichtar,
Protege o carcás...
(Pegou-me a cã!)

Que o velho não aguente,
Que morra o doente,
Divina Ichtar,
Meu fogo resguarde...
(A chama arde!)

Чтоб не жил — кто стар,
Чтоб не жил — кто зол,
Богиня Иштар,
Храни мой котел
(Зарев и смол!)

Чтоб не жил — кто стар,
Чтоб не жил — кто юн!
Богиня Иштар,
Стреми мой табун
В тридевять лун!

Que o velho não dure,
Que o balde não ature,
Divina Ichtar,
Resguarde meu caldo...
(De peixes e auroras!)

Pro velho ser mudo,
Pro jovem ser muda,
Divina Ichtar,
Sele meu muar
Na muda de luar!

1923

Кажется парадоксальным, что обладательница такого страстного духа, в десять лет сочинявшая революционные стихи, не очаровалась другой революцией — 1917 года.

Объяснение этого парадокса — в судьбе и в верности нравственным ценностям. В судьбе потому, что в 1917 году Марина уже не была ни ребенком, ни подростком. Она была зрелой женщиной, женой белогвардейского офицера. Рано повзрослев, она с жадным энтузиазмом впитывала впечатления новой жизни.

Верность нравственным ценностям, сила памяти мешают ей принять эту революцию. В той революции, которую она видит, уже нет романтики риска и тайны, которой она, без сомнения, прониклась бы.

Это уже стремительные революционные события. Это постреволюционный период хаоса и произвола, насильственное уравнивание, при котором неизбежны многие преступления.

Марина Цветаева ценит себя высоко, и такое равенство имеет для нее неприемлемую цену. Она не желает его принять.

Порождения той эпохи — карьеризм, кумовство, злоупотребления властью, узость взглядов — душат ее:

Если душа родилась крылатой —
Что ей хоромы и что ей хаты!
Что Чингисхан ей — и что — Орда!

Два на миру у меня врага,
Два близнеца, неразрывно-слитых:
Голод голодных — и сытость сытых!

Se a alma nasceu alada,
Cabanas ou palácios não são nada!
Gengis *Cã* —, a Horda, o que são no fundo?

Meus, há dois inimigos no mundo,
Dois gêmeos indissoluvelmente amarrados:
A saciedade dos satisfeitos e a fome dos esfomeados.

19.08.1918

* * *

Она видит только одного врага — сытость сытых — и забывает, что революция была порождена в первую очередь голодом голодных.

Тем самым голодом, который убил ее второго ребенка:

Седой — не увидишь,
Большим — не увижу.
Из глаз неподвижных
Слезинки не выжмешь.

На всю твою муку,
Раззор — плач:
— Брось руку!
Оставь плащ!

В бесстрастии
Каменноокой камеи,
В дверях не помедлю,
Как матери медлят:

(Всей тяжестью крови,
Колен, глаз —
В последний земной
Раз!)

Не крадущимся перешибленным зверем, —
Нет, каменной глыбою
Выйду из двери —
Из жизни. — О чем же
Слезам течь,
Раз — камень с твоих
Плеч!

Не камень! — Уже
Широтою орлиною —
Плащ! — и уже по лазурным стремнинам
В тот град осиянный,
Куда — взять
Не смеет дитя
Мать.

Não me verás cinzenta,
Não te verei crescer.
De olhos imóveis
Lágrimas não se espremem.

Em toda tua dor
Um rompimento: o pranto.
— Joga os braços!
Deixa-me o manto —

Da compaixão
Camafeu olho-de-pedra,
Não tardarei às portas
Como tardam as mães:

(Com todo o pesar do sangue,
Dos joelhos, dos olhos —
Pela última vez
Terrestre)

Não serei animal ferido
que se arrasta.

Não, bloco de pedra
Sairei da porta —
Da vida — Pra que
Verter lágrimas,
Se é uma rocha arrancada
A teu peito?

Já não é pedra.
É o vasto manto
Da águia. E já está nos abismos azuis.

Naquela cidade iluminada,
Onde não ousa
— Levar o filho
A mãe.

28 de junho de 1921.

Голод и многие другие испытания привели ее к решению уехать за границу и оставить позади этот агонизирующий мир, в котором вскоре не останется ни следа от того, что было знакомо и дорого.

Уже богов — не те уже щедроты
На берегах — не той уже реки.
В широкие закатные ворота
Венерины, летите, голубки!
Я ж на песках похолодевших лежа,
В день отойду, в котором нет числа.
Как змей на старую взирает кожу —
Я молодость свою переросла.

Já os deuses não são tão generosos,
Já em seus leitos os rios não são os mesmos.
Nos vastos portões do acaso,
Voem pássaros de Vênus!
E eu, deitada em areias já frias,
Vou para o dia que não se conta...
Como a serpente olha a velha pele,
Cresci para fora de meu tempo.

17 /10/1921.

Именно период с 1916 по 1922 годы решительно изменил ее жизнь и глубоко проник в ее творчество. Опубликованный в Праге (1923) сборник стихов «Ремесло», написанных в это время, уже содержит наметившиеся изменения, которые Пастернак назовет «ее вторым рождением». В следующем сборнике, *Молодец*, оформляется новый основной тон ее творчества, проявляющийся в «Поэме Горы» и «Поэме Конца», в которых высвобождение чувств и острота анализа, объединенные сжатой, точной формой непогрешимой ясности, обеспечивают автору место среди ключевых современных поэтов. Эти черты сохраняются во всех ее последующих произведениях.

Злоключения Цветаевой придают естественный импульс этому постепенному изменению и сопровождают его.

В Европе Марина Цветаева жила в Берлине, Праге и Париже. В кругу белой эмиграции она была принята с энтузиазмом, и после короткого периода очарования (новая встреча с мужем, в котором некоторые хотят видеть Пашу Антипова, мужа Лары Антиповой из *Доктора Живаго*) и сближения с некоторыми личностями, которыми она восхищалась (среди них Андрей Белый), а также знакомства с новыми реалиями (жизнь в Праге, в частности, означала для нее глубокое взросление как чувственное, так и социально-политическое, особенно в связи с укреплением позиций нацизма, который она решительно осуждала в своих произведениях), появляется чувство болезненной тоски по Родине. Даже если бы ее жизнь за границей была комфортной (а это было не так, особенно в Париже), все равно не в ее духе было бы наслаждаться этим «нерусским миром» (а вот с Ильей Эренбургом, как мы знаем, все было наоборот).

Тише, хвала!
Дверью не хлопать,
Слава!
Стола
Угол — и локоть.

Сутолочь, стоп!
Сердце, уймись!
Локоть — и лоб.
Локоть — и мысль.

Рты говорят:
Кашей во рту
Благодарят
«За красоту».

Silêncio, palmas!
Cessa o teu apelo,
Sucesso!
Um só palmo:
Mesa e cotovelo.

Cala-te, festa!
Coração, contém-te!
Cotovelo e testa.
Cotovelo e mente.

Juventude — rir.
Velhice — aquecer.
Que tempo pra *ser*?
Para onde ir?

3

нали бы вы,
Ближний и дальний,
Как головы
Собственной жаль мне —

Бога в орде!
Степь — каземат —
Рай — это где
Не говорят!

Юбочник — скот —
Лавочник — частность!
Богом мне — тот
Будет, кто даст мне

— Не времени́!
Дни сочтены!–
Для тишины —
Четыре стены.

Париж, 26 января 1926

Mesmo num tugúrio,
Sem uma pessoa:
Torneira — murmúrio,
Ladeira — ressoa,

Boca recomenda
— Mole caramelo —
Mais um comenda
“Pelo amor do Belo”

Se vocês soubessem,
Longe ou perto, gente,
Como esta cabeça,
Me deixa doente —

Deus numa quadrilha!
A estepe é vala,
Paraíso — ilha
Onde *não* se fala.

Macho — animal!
Dono — vender!
A Deus é igual
O que me der

(Venham de vez
Dias a juros!)
Para a mudez —
Quatro muros.

1926

(Tradução de Augusto de Campos e Boris Schnaiderman)

«Эмиграция», которая узнавала себя в подслащенных стихах салонного футуриста Игоря Северянина, обнаружила полную неспособность понять искусство поэтессы, и тем более оценить ее новаторство.

A BLOK

Na mão — um pássaro que cala,
Teu nome — pedra de gelo na fala
Um movimento de lábios só.

Teu nome — cinco sons.[11]
Uma bola em voo apanhada,
Um guizo na boca de prata.
Um seixo atirado num lago calmo,

[11] До орфографической реформы фамилия «Блок» писалась с твердым знаком в конце и поэтому состояла из пяти букв.

Soam assim, como te clamo.
Ao leve tropel do casco noturno
Alto teu nome responde.
E o gatilho a estalar noturno
Lembra-o, em nossa fonte.

Teu nome — ah, não consigo!
Teu nome — um beijo no ouvido.
No gelo morno de pálpebras rígidas
Da neve é um beijo no mundo,
É um golpe de fonte, azul e frígido.
Em teu nome, o sono é profundo.

К сожалению, трагические события, которыми была наполнена жизнь поэтессы, не оставили ее и по возвращении на Родину.

Она снова поселилась в Москве с сыном (муж и дочь приехали раньше) и занялась переводами на русский язык и подготовкой сборника стихов, когда разразилась Вторая мировая война.

Волной эвакуации ее принесло в Елабугу (Татарская Республика). Лишенная средств к существованию, разлученная с близкими, 31 августа 1941 года она сводит счеты с жизнью. Этот отчаянный поступок она предвидела за много лет до своей гибели:

Не возьмешь моего румянца,
Сильного, как разливы рек.
Ты охотник — но я не дамся,
Ты погоня — но я есмь бег.

Не возьмешь мою душу живу,
Так на полном скаку погонь
Пригибающийся, и жилу
Перекусывающий конь аравийский...

Não roubarás minha cor
Vermelha, de rio que estua.
Sou recusa: és caçador.
Persegues: eu sou a fuga.

Não dou minha alma cativa!
Colhido em pleno disparo,
Curva a pescoço o cavalo
Árabe —
E abre a veia da vida.

1924
(tradução de Haroldo de Campos)

Форнони Бернардини, Аурора (Fornoni Bernardini, Aurora) — переводчик, преподаватель. Родилась в 1941 году в Домодоссоле, Италия. Профессор кафедры русской литературы Университета Сан-Паулу. Переводчик с английского, итальянского и русского языков. Получила несколько наград за свои переводы. На данный момент особенно интересуется переводами русской поэзии и русской литературной критикой. Живет в Сан-Паулу (Бразилия).

Чжан Бин (Китай)

Почему художественный перевод и переводная литература необходимы?

Точно не вспомню, где я прочитал маленький рассказ, в котором речь идет о том, что после того, как человек изобрел искусственный интеллект, все переводчики потеряли работу, поскольку вместо них стали переводить машины. Один из признанных мастеров перевода оказался в безвыходной ситуации. Раньше он всегда был занят, а теперь все изменилось: никто не дает ему работу, одним словом, он никому не нужен. Вскоре он совсем отчаялся и бросился с небоскрёба. Говорят, что такой конец ожидает всех, кто занимается переводом — неважно, в какой области. Но я этому не верю.

Как бы то ни было, в рассказе шла речь о будущем, а это будущее еще очень далеко от нас. Я не знаю, как обстоит дело в других областях, но относительно художественного перевода осмелюсь высказать свое мнение: пока существует человечество, художественный перевод будет жив. Он будет жив, потому что будет жива литература.

Художественный перевод, как и литература, — один из видов человеческого творчества. Не раз нам доводилось слышать, что перевод дает оригиналу вторую жизнь, — жизнь в стране, где читают на другом языке. Жизнь оригинала продлевается, имя автора становится еще более известным и популярным. Для этого нужно, чтобы переводчик хорошо знал иностранный язык, культуру, историю и литературу. Одним словом, переводчик должен быть знатоком культуры оригинала. Потому что перевод должен быть так же хорош, как оригинал. Так что это дело деликатное и тонкое, и никакой робот пока не сумеет с этим справиться.

Для того, чтобы читатели перевода были так же восхищены произведением, как читатели оригинала, переводчику надо как следует трудиться. Образное мышление у людей востока и запада не одинаковое, так что при работе над переводом переводчик должен проявлять гибкость. Например, луна, собака, гриб... в русской и китайской культуре значения у этих образов разные. Нам, если речь идёт о луне, сразу вспоминается богиня Чуан Э, которая живет во дворце луны и любит У Гана — своего молодого любовника. Китайцы не говорят «как грибы после дождя», а говорят «как бамбуковые побеги после дождя».

Особенно хорошо видно, удачный ли перевод, если речь идет о переводе стихотворения. Ясное дело, что поэтический перевод — это особый род творчества. В том числе потому, что стихотворение — это не только содержание и последовательность изложения, но и особая мелодика. Как говорил М.Ю. Лермонтов,

Есть речи — значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно…

Теперь я приведу примеры из собственной практики поэтического перевода. Начнем со стихотворения Д. Мережковского.

ГИМН КРАСОТЕ

Слава Киприда тебе —
Нам — в беспощадной борьбе
Жизнь красотой озарившая
Пеной рожденная
Мир победившая
Непобежденная
Из волны зеленой вышла ты стыдливая
И воздушна как мечта
Тела юного сверкала нагота
Горделивая
Укротительница бурь
Улеглась у ног твоих стихия злобная —
Нектару подобная
Вкруг тебя кипела искрилась лазурь
Как от розы — благовоние —
Так от тела твоего
Веет силы торжество
Счастье и гармония
Все ты наполняешь волны и эфир
И как пахарь в ниву — семена несметные
Ты бросаешь в мир
Солнца искрометные
Ступишь — перед тобой хаос усмиряется
Взглянешь — и ликует вся земная тварь
Сам Тучегонитель Громовержец-царь
Пред тобой склоняется
Все тебе подвластно, все — земля и твердь
Ты одной улыбкой нежною
Безмятежною
Побеждаешь Смерть
Слава, Киприда, тебе —
Нам в беспощадной борьбе
Жизнь красотой озарившая
Пеной рожденная
Мир победившая
Непобежденная

(1889)

(美的颂歌
光容属于你，基朴里达[12]，——
你以美，在严酷的斗争中
为我们照亮了生命，
　你是泡抹所诞生，
　你是征服世界的女神，
　你是百战百胜的女神！
你来自绿色的波浪，一幅娇容，
　你像理想一样有一幅飘逸的风神，
你娇懒的躯体无羞地裸裎
　　傲骨峥嵘！
　你是暴风雨的驯服人，
凶恶的自然力在你脚下匍匐而行，–
　你像涅克托尔一样尊荣，
天与海在为你闪烁、欢腾……
　你像玫瑰一样香气氲氲；
　你的身上
　焕发着力量和生命
　　和谐与福音！……
你为万有——波浪和以太——灌输生命，
像农人为田地播种，
　你向世界播洒
　太阳的万道金星！……
你一举手投足——世界从混沌走向整一，
你星眸一闪——地上所有的生物都欢呼沸腾，
就连乌云般的迫害狂、雷霆般的沙皇
　在你面前也会伏首下心……

一切的一切——大地和苍天——都唯你命是听：
　你只须焉然一笑
　　星眸一闪
　便会战胜死神！

光容属于你，基朴里达，——
你以美，在严酷的斗争中，
为我们照亮生命，
　你是泡沫所诞生，
　你是征服世界的女神，
　你是战无不胜的女神！……

Второе стихотворение — мое собственное.

梦里的故乡
梦里的故乡是大漠孤烟，
是边塞诗人眼里的孤雁凄厉，长河落日，
梦里的故乡是母亲的眼泪，
如黄河之水流过千年的岁月。

[12] 按即阿芙洛蒂特，美神之另一别名。

多少回呀，我在梦里回故乡，
抓一把黄土泪沾巾，
多少回呀，我梦里回故乡，
在乌梁素海上泛舟，看波涛万顷。

我多么想，多么想站在大青山顶上，
唱一支心中的信天游给故乡，
我多么想，多么想回到这片古老的旷野，
切把汉武帝边塞武士们的坟茔找寻。

在古城堡的遗址，是否还有胡服骑射的倩影，
大河边，是否还有成吉思汗的幽灵在枕戈待旦？
喝一口大河的水呀，是否还有抗日的硝烟？
当年的河柳，是否还记得我们的恋歌？

戈壁滩上，是否还有无数的玛瑙与顽石为伍？
长长的河滩上，是否还有成群的蚊阵在嗜血地嘶鸣？
啊，我曾经用脚丈量你的每一寸热土，
我一辈子吃的都是你养育的五谷。

故乡啊故乡，你是我的生母，
我揣一把热土浪迹天涯，
可我无论走到哪里，
对母亲的思念都伴随着我的脚步。

РОДИНА ВО СНЕ

Родина во сне — это безбрежная пустыня, над которой дым одинокий.
Это — дикий гусь кричит, это — заход солнце над великой рекой.
Родина во сне — это слёзы дорогой матери,
так воды жёлтой реки текут через тысячелетие.

Много раз я возвращался на Родину во сне,
возьму горсть желтой земли и слёзы проливаю,
много раз я возвращался домой во сне,
катался на лодке по волнам озера Улясутай.

Как хочется петь на вершине горы Дацзишан,
хочется исполнить народную песню, посвящённую Родине,
хочется возвратиться в отчизну старинную,
разыскать кладбище воинов империи Чингисхана.

Встретишь ли ещё девушек в военной форме княжества Чжоу на руинах крепостей?
Ждут ли воины Чингисхана призыва рога на берегах жёлтой реки, в военной форме?
Пью воду из реки… Чуешь ли горечь погребального дыма времён войны с Японией?
Помнят ли ещё ивы над берегами реки наши любовные песни?

Блестят ли ещё бесчисленные агаты среди камней в пустыне Гоби?
Так ли окружает тебя рой комаров на отмели?
А я, когда-то шагами обмеривавший каждую пядь земли твоей,
до сей поры принимаю дары — ем продукты, рождённые родной почвой.

Родина, моя любимая Родина, ты моя мать!
Беру горсть земли твоей, с ней я обойду весь земной шар,
куда бы ни отправлялся,
Родина будет сопутствовать мне по всему свету.

Чжан Бин (张冰) — переводчик, преподаватель. Родился в 1957 году во Внутренней Монголии, Китай. Доктор гуманитарных наук, директор Института зарубежной литературы Пекинского педагогического университета. Монографии: «Элегия Серебряного века» (Издательство кинематографии КНР, 1998); «Поэтика отстранений: Исследование Русской формальной школы» (Издательство ППУ, 2000); «Направления и течения русской поэзии Серебряного века» (Издательство народной литературы, 2006). Переводит с русского языка на китайский русскую художественную литературу. Переводы: «Красный смех» А. Адреева (Издательство китайских писателей, 1998); «Творимая легенда» Ф. Сологуба (Издательство «Новая звезда», 2006); «История России» Моса (Издательство «Хай Нань», 2008); «Москва-Петушки» В. Ерофеева (ожидает выхода в свет). Живет в Пекине.

СЕКЦИЯ 7

ПЕРЕВОДЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ: «ПИРРОВО ПОРАЖЕНИЕ»?

Тахсин Раззак Азиз (Ирак)

Особенности перевода устаревших слов в романе Евгения Водолазкина «Лавр» на арабский язык

За время, прошедшее с IV Международного конгресса переводчиков художественной литературы в 2016 году, мне удалось перевести на арабский язык несколько книг. Среди них — роман Владимира Шарова «След в след», «Двойная фамилия, Адам и Мирьям и другие рассказы» Дины Рубиной, повесть Виктора Астафьева «Пастух и пастушка», сборник рассказов современных русских писателей, «Маленькая девочка из „Метрополя“» Людмилы Петрушевской, «Рассказы» Михаила Булгакова и роман «Лавр» Евгения Водолазкина.

Последнее произведение было наиболее сложным для перевода, поскольку в тексте очень много древнерусских и устаревших слов.

Погружаясь в богатый и многообразный мир художественной литературы, читатели, и особенно переводчики, нередко сталкиваются с трудностями. Страницы книг, как машина времени, переносят читателя в давние времена, когда и общественное устройство, и быт, и сами люди заметно отличались от нынешних. Сложными для понимания бывают как особенности описываемой эпохи, её быт и законы, так и отдельные слова и понятия, исчезнувшие из обихода или изменившие свой смысл. Именно устаревшая лексика вызывает затруднения в понимании текста. Часто, если произведения отделены от реципиента значительным временным интервалом, бывает необходим лингвистический комментарий. Это в полной мере относится к роману Е.Г. Водолазкина «Лавр». Данное произведение — очень достоверная картина средневекового мира; в первую очередь читатель обращает внимание не на средневековые «декорации», а на то, какие люди жили в то время — на их помыслы, думы, веру и язык. Он понимает, что в ту эпоху знания и умения уживались с суевериями и предрассудками, а мудрость жила в словах юродивых.

Как отмечают критики, новаторство романа Е.Г. Водолазкина «Лавр» не в сюжете, а в стилистике. Он пишет соединяет архаизмы и современные средства художественной выразительности.

Одна из трудностей, с которыми сталкивается переводчик романа «Лавр», заключается в том, что автор, как специалист по древнерусской литературе, с легкостью переходит от современного языка к древнерусскому. В переводе это воспроизвести очень сложно, потому что мы-то переводим на современный литературный арабский язык. Чтобы показать читателю, какие фразы древние, в тексте перевода я использовал огласовки (система надстрочных и подстрочных диакритических знаков, используемых в арабском письме для обозначения кратких гласных звуков и других особенностей произношения слова, не отображаемых буквами), как в религиозных текстах.

В начале сотвори Господь небо и землю. Того ради сотвори, дабы не мнели человеци, яко без начала суть небо и земля. И разлучи Бог межи светом и тьмою. И нарече Бог свет день, а тьму нарече нощь.

فِي الْبَدْءِ خَلَقَ االلهُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ. وفَعَلَ بِذلك منْ أجل أنْ لا يَتَوَهَّمْ البشر أنَّ السَماء والأرض جَوهر منْ دون بداية. وفَصَلَ االله بَيْنَ النُّور والظلمة. وَدَعَا االلهُ النُّورَ نَهَارًا، وَالظُّلْمَةُ دَعَاهَا لَيْلاً.

Аз есмь Сильвестр, сказал мальчик. Се придох, яко болеет моя мати. Ты же, Арсение, помози нам.

أَنْا سيلفستر، قال الصبِي. جئت لأنَّ والدَتي مَريضَة. لا بُدَّ لكَ، يا أرسيني ، أنْ تُساعِدَنا.

Герой романа (средневековый травник и врач Арсений, позже юродивый, странник и паломник Устин, он же инок Амвросий, он же, наконец, отшельник и схимник Лавр) постоянно использует древнерусские и церковнославянские слова. Чтобы передать это в переводе, я нашёл значения многих таких слов, опираясь на корень слова. А цитаты из Библии, которые использовал автор, я искал в тексте Библии на арабском языке.

Велика слава твоя, Арсение, в земли белозерстей. Яви же хытрость врачебную, да почтен будеши от князя.

Токмо от Спаса нашего Иисуса Христа мзды жду, ответил Арсений, и что ми есть в почитании княжем?

شُهرَتُكَ كبيرة، يا أَرسيني، فِي أراضي بيلوزيرسك. أرنا مَهاراتك في العلاج، وسَتنال التَوقيرَ من الأمير.
أَبْغي الجَزاءَ من مُخَلِّصي يَسوع المسيح فقط، أجاب أرسيني، وماذا عندي لكي أنال تَوقير الأمير؟

Не боюся, яко познах дебри сии от младых ногтей.

لا أخاف، لأني أعرف هذه الأَماكِنْ مِنْذُ نُعومَة أظفاري.

Арсений и его дед Христофор лечили различные заболевания людей травами. Перевод названий трав — вторая сложность, с которой я столкнулся. Чтобы подобрать названия растений на арабском языке, мне приходилось сначала искать латинское название этих растений. Для этого я использовал Википедию. Затем вводил в строку поиска браузера латинское название. Большинство ресурсов на латинице, потому и мы ищем на латинице. Я этим методом пользовался постоянно; плюс опция «картинки», если нужно, помогает не ошибиться.

При оврагах искали траву стародубку. Христофор показывал Арсению ее острые маленькие листья. Стародубка помогала при грыже и жаре.

ففي شقوق الوديان كانا يبحثان عن عشبة عين الجمل (الأدونيس الربيعي). ويري كريستوفر أرسيني أوراقها الصغيرة الحادة. تساعد عشبة عين الجمل في معالجة الفتق والحرارة.

Траву осот он давал лишь тем, в ком был абсолютно уверен.

ولم يعطِ عشبة الحوى (التفاف الجاسئ) إلا لأولئك الذين كان متأكداً منهم تماماً.

Больше всего Христофор любил красную, высотой с иголку траву царевы очи.

أكثر عشبة كان كريستوفر يحبها عشبة حمراء بطول الإبرة تسمى مقلتَي الملك.

Еретиков Христофор не любил. Он выявлял их посредством адамовой главы.

لم يحب كريستوفر الهراطقة. وكان يميزهم من خلال عشبة رأس آدم.

Ревнивым супругам Христофор рекомендовал ряску — не ту ряску, что затягивает болота, а синюю, стелющуюся по земле траву.

والزوجان الغيوران كان كريستوفر يوصيهما بطحلب اللمنة — ليس ذلك الطحلب البطي الذي يطفو على المستنقعات، بل تلك العشبة الزرقاء التي تنتشر على الأرض.

Третья сложность — это время в романе. Но эту проблему решил сам автор. В ходе чтения романа читатель понимает, что времени, как такового, не существует. Люди его придумали, чтобы было легче упорядочить этот мир. Все времена и поколения связаны.

Четвёртая сложность обусловлена с тем, что Водолазкин, когда писал свой роман, нарочно пропускал многие знаки препинания. Так, в его романе редко используются кавычки, вопросительные и восклицательные знаки. Эта стилистическая особенность была мною сохранена в переводе. Я расставил знаки препинания как в оригинале, стараясь не искажать при этом смысл текста. (Тут надо иметь в виду, что в древних арабских текстах не существовало знаков препинания.)

Пятая сложность — это особенный юмор, присущий этой книге: когда буквально сжимаешься от жалости к главному герою и тут же смеешься от души над хорошей шуткой, и всё это так естественно. Юмор в романе тонкий, не без оригинальности, юмористические эпизоды главным образом связаны с весьма колоритным персонажем Фомой, который не изменил своему невероятному оптимизму и чувству юмора даже после смерти. Я старался, как мог, сохранить тональность авторского юмора, используя фразы и выражения, которые нередко можно услышать в речи арабских юродивых.

Юродивый Фома показал на один из домов. Видите ли многочисленных бесов на углах?

Не видим, ответили собравшиеся.

А он видит. И забрасывает их камнями. У людей же неправедных бесы сидят внутри дома, поскольку ангелы, данные на сохранение души человеческой, там жить не могут. Ангелы стоят у дома и плачут о падших душах. Брат же наш Устин обращается к ангелам и просит их не оставлять свою молитву, дабы души не погибли окончательно. А вы, сукины дети, думаете, что он разговаривает со стенами…

وأشار فوما الأبله إلى أحد المنازل. ألا ترون الشياطين الكثيرة في الزوايا؟

لا نراها، أجاب المجتمعون

بينما هو يراها. ويرميها بالحجارة. إنَّ الشياطين تجلس داخل بيوت الناس غير الصالحين، لأن الملائكة الموكَلة بالحفاظ على أرواح البشر لا يمكن أن تعيش هناك. تقف الملائكة عند الدار وتبكي على الأرواح الساقطة. فيناشد أخونا أوستين الملائكة ويطلب منهم عدم ترك صلاتهم، حتى لا تهلك الأرواح نهائياً.

وأنتم، يا أبناء الكلبات، تعتقدون أنه يتحدث إلى الجدران...

Чудны предсказания и видения, а когда персонажи вдруг со старославянского переходят не просто на русский литературный, а на современный русский, читатель не может удержаться от улыбки. В таких фрагментах я переходил с литературного арабского языка на разговорный, стараясь быть верным духу оригинала.

Азиз, Тахсин Раззак (تحسين رزاق عزيز) — переводчик, главный редактор журнала «Иностранная культура» (Ирак). Родился в 1963 году. Гражданин Ирака. Окончил Воронежский государственный университет. Кандидат филологических наук. Перевёл на арабский книги: З.Д. Попова, И.А. Стернин «Общее языкознание»; З.Д. Попова, И.А. Стернин «Когнитивная лингвистика»; О.Н. Чарыкова, З.Д. Попова, И.А. Стернин «Основы теории языка и коммуникации»; В. Шаров «След в след»; Д. Рубина «Двойная фамилия», «Адам и Мирьям», «Итак, продолжаем»; сб. научных трудов под ред. И.А. Стернина «Идеи Фердинанда де Соссюра в современной лингвистике»; В.Я. Линков «История русской литературы XIX века в идеях»; «Одиннадцать бесед о современной русской прозе», Интервью К Роткирх; Т.Н. Куркина «Повесть «Хаджи Мурат» как художественное завещание Л.Н. Толстого»; И.И. Стрелкова «В.П. Астафьев, В.И. Белов, В.Г. Распутин, В.М. Шукшин в жизни и творчестве»; Л.С. Бархударов «Язык и перевод»; Е. Водолазкин «Лавр». Опубликовал в арабских журналах множество статей о русской литературе.

Галина Алексеева (Россия)

Юджин Скайлер — первый переводчик Льва Толстого в Америке

Существуют многочисленные воспоминания о последних десятилетиях жизни Толстого, написанных как русскими, так и иностранными современниками писателя. Что же касается 1860-х гг., то число воспоминаний об этом периоде значительно меньше, а очерков, мемуаров, написанных иностранными авторами, и вовсе немного, поэтому воспоминания первого американского переводчика Л.Н. Толстого Юджина Скайлера нам особенно интересны. Юджин Скайлер (1840–1890) был довольно известным американским дипломатом, одним из трех первых американцев, получивших степень доктора наук в Йейльском университете. Он был разносторонним человеком: и дипломатом, и путешественником, и писателем, и, что для нас представляет несомненный интерес, первым переводчиком сочинений Л.Н. Толстого и И.С. Тургенева, а также первым редактором английского перевода финского эпоса «Калевала». Познакомившись с Толстым в 1860-е гг., в такой важный во всех отношениях период жизни русского писателя, он опубликовал свои воспоминания в английских и американских журналах (Evening Post of New York, 27 Nov. 1868), на русский язык они были переведены в 1890 году и опубликованы в журнале «Русская старина». «Мемуарная литература, — как пишет Л.Я. Гинзбург, — в выдающихся своих образцах является полноценным материалом для изучения разных принципов изображения человека»[1]. Примечательно, что в то время как Толстой изучал мемуарную литературу, которую использовал, создавая персонажей эпопеи «Война и мир», Скайлер, наблюдая за Толстым, уже мысленно начинал работать над собственными мемуарами, которые впоследствии будут помогать изучать жизнь самого Толстого в этот период.

Юджин Скайлер провел на дипломатической службе в России десять лет — с 1866 года: в 1866–68 гг. он являлся консулом США в Москве, в 1868–76 гг. состоял в должности секретаря Посольства США в Петербурге. Он много путешествовал по бескрайним просторам Российской империи, встречался с интересными людьми, одним из которых был Лев Толстой. В 1869 г. в нью-йоркском журнале *Hours at Home* Скайлер опубликовал рассказ Толстого «Севастополь в мае» в собственном переводе, а в 1878 г. осуществил перевод повести «Казаки». Толстой писал по этому поводу И.С. Тургеневу 27 октября 1878 г.: «Переведенных по-английски “Казаков“ мне прислал Скайлер, кажется, очень хорошо переведено» (62, 446), тем не менее, перевод повести прошел незамеченным.

Встреча Толстого и Юджина Скайлера, американского консула в Москве, состоялась в салоне князя В.Ф. Одоевского, камергера двора, человека пушкинского окружения, пушкинской эпохи, писателя, музыканта, юриста, ученого. Скайлер пишет об Одоевском: «Несмотря на то, что он был первый аристократ в России, он, может быть, был величайший демократ. В его знаменитом и любопытном кабинете, в котором все русские писатели, от Пушкина до графа Толстого, так часто беседовали, где сидели Глинка и Берлиоз <…>, где бывали императоры и великие князья, — все были равны и совершенно дома. С самым мелким чиновником обходились одинаково, как с министром или с послом»[2].

---

[1] *Гинзбург Л.Я.* О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979. С. 94.

[2] Русская старина, 1890, сент. С. 632.

И в этом гостеприимном доме на Смоленском бульваре в Москве осенью 1867 года появляется дипломат Юджин Скайлер, представленный хозяину Тургеневым. «Здесь, — как пишет Скайлер, — я однажды вечером встретил графа Льва Толстого, старого знакомого князя и который, сверх того, был дружен со многими московскими дамами, большими приятельницами княгини, которые в это время доставляли ему материалы для его романа „Война и мир“, который он тогда медленно писал. Я был весь увлечен им, и в конце вечера сказал княгине, чтобы она пригласила меня для того, чтобы его видеть. Она отвечала, смеясь: „Это ни к чему не поведет, потому что из него ничего не сделаете: он очень дик и нелюдим“[3]. Тем не менее, Скайлер на следующий день был у Толстого, «которого нашел окруженным книгами и бумагами, в маленькой квартире, уступленной ему приятелем. Далеко не медведь, он мне, напротив, показался чрезвычайно любезным. Знакомство наше продолжалось до того, что он вдруг предложил мне сделать путешествие на юго-восток от Оренбурга, к границе Азии, и он не только снабдил меня письмами к различным его родственникам и друзьям, с которыми мне будет приятно встретиться, но к тому же убедительно пригласил меня приехать в его деревню осенью и оставаться там, сколько мне будет угодно и насколько я перенесу его привычки. При наступлении осени приглашение было повторено»[4]. И Скайлер провел в Ясной Поляне неделю.

3 октября 1868 года Скайлер выехал из Москвы пятичасовым вечерним поездом, «и, миновав Тулу — русский Бирмингем и Шеффилд, — проехав около 120 миль на юг от Москвы, прибыл в Ясную Поляну около 2 часов утра»[5]. На станции Ясенки Скайлера ждала карета, которую выслал Толстой, но погода была дождливой, дороги развезло, и до усадьбы пришлось добираться полтора часа. На следующий день, к 11 часам, как ему было сказано, он появился в столовой к утреннему кофе. В углу он заметил «стеклянный шкап (киот), наполненный священными картинами, образами, или, как здесь называют, иконами старого стиля, очевидно, писанными до начала раскола и покрытыми богатыми драгоценными каменьями; кроме того, с крестами, четками и мощами <…> Я позже узнал, что это была комната г-жи Юшковой, тетки графа, которая пеклась о нем с самого юного возраста его и которая продолжала жить с ним»[6]. В гостиной он познакомился с членами семьи Толстого: «Графиня Софья Андреевна, очаровательная, высокая, стройная и красивая женщина, около 24 лет, дочь немца <…>; трое детей <…>»[7]. «Граф носил серую блузу со складками и поясом, не совершенно охотничью жакетку. Но похожую на крестьянскую сорочку, которая служила емц обычным костюмом в деревне. Разговор в семействе велся обыкновенно на английском языке, во всяком случаев в присутствии детей <…> Граф и я курили, разговаривали и играли час или около двух на фортепиано, и это бывало всегда, когда дождь не позволял выходить из дому»[8].

В свои воспоминания Скайлер вкрапляет отрывки из произведений Толстого разных лет. Под впечатлением от разговоров с Толстым он так описывает начало его писательской деятельности: «Новое окружающее его возбудило перемену в его натуре, и Толстой начал писать. <…> Интересно, что в самом начале уже находятся зародыши тех трех различных направлений, которым он следовал, сплетенных в его последних и лучших

[3] Там же. С. 634.

[4] Там же.

[5] Там же.

[6] Там же. С. 635.

[7] Там же.

[8] Там же.

сочинениях, а также зародыш его недавнего философско-религиозного фазиса. Основы были положены для некоторых других коротких очерков, и особенно в рассказе “Казаки”, и в некоторых случаях предположения были передаваемы на бумагу»[9].

Скайлер из разговоров с Толстым заключил, что Тургенев «может быть, был самым горячим его другом, хотя был постоянным предметом его насмешек»[10]. Толстой сообщил Скайлеру, что «фамилия его происходит от датчанина Дика, который, приехав в Россию, перевел свое имя на соответствующее Толстой (толстый)»[11].

Скайлер особенно подробно останавливается на эпопее «Война и мир», потому что встречался с Толстым и много общался именно в период ее написания, следил за изданием этого произведения, много говорил с Толстым о нем. Так, Толстой ему рассказал о замысле повести «Декабристы», из которой и выросла эпопея. В деятельности тайных обществ принимали участие и родственники Толстого, отмечает Скайлер, подчеркивая, как глубоко интересовала Толстого декабристская тема. Он описывает, как несколько раз Толстой принимался за написание повести, но осталось всего лишь три главы, которые он впоследствии и опубликовал. Скайлер рассказывает о том, как Толстой искал архивные материалы для «Войны и мира»: изучал записки, дневники, письма; он описывает, как московские старики, помнившие московский пожар 1812 года, рассказывали Толстому об этом. Хотя, замечает Скайлер, жизнь в России, и в Москве, и в деревнях, мало менялась с 1812 года и до самой Крымской войны, — даже если бы это было не так, Толстой все равно описал бы ее предельно верно, и ему необходимо было ощутить «дух времени, которым были воодушевлены люди 1812 года»[12]. Почерпнуть его он мог только в документах эпохи.

Скайлер интересовался общественной дискуссией о французской оккупации и московском пожаре. «Толстой всегда высказывался <о том и о другом> в одинаковых более строгих выражениях, чем те, которые впоследствии употребил в своем романе, приписывая пожар единственно случайности. Он показал мне большую библиотеку, состоящую из избранных им для его исследований книг, и указал некоторые интересные записки и памфлеты, весьма редкие и мало известные. О Ростопчине он говорил с большим презрением. Ростопчин всегда отрицал, что он имел участие в пожаре Москвы до тех пор, когда находил нужным оправдывать себя. Французы приписывали пожар ему, и впоследствии, во время пребывания во Франции, после реставрации, это считалось славным актом патриотизма. Сперва он принял это со скромностью, а после бессовестно хвастался этим»[13].

Когда Скайлер гостил у Толстого, писатель «был все еще занят изучением масонства и прилежно читал мистические сочинения Новикова и других с единственной целью начать психологическую историю первых времен столетия, не имея вовсе намерения отыскать высшей пользы этих мнений для человечества. Он просто вычитывал — если хотите, доискивался — характер Пьера, и не должно представлять себе участие Пьера в масонстве, как опыт или умственный процесс Толстого»[14].

Скайлер пишет: «Я говорил Толстому о первом моем знакомстве с Тургеневым в Баден-Бадене, за год перед тем, который советовал мне, если я желаю сделать нечто более, перевести „Казаков“, которых он считал прелестнейшим и совершеннейшим произведе-

---

[9] Там же. С. 642.

[10] Там же. С. 644.

[11] Там же.

[12] Там же. С. 650.

[13] Там же. С. 653.

[14] Там же. С. 655.

нием русской литературы. Я просил Толстого дать мне позволение на перевод, которое и было охотно дано, но я сперва попробовал перевести один из „Очерков Севастополя“, так что я начал „Казаков“, когда переменил свой пост, и разные обязанности отложили окончание моего перевода на целые десять лет»[15].

Возвращаясь к Тургеневу, Скайлер пишет: «Толстой глубоко оплакивал смерть Тургенева и, говоря о его нежной любящей натуре, скорбел, что писатель, столь художественный в высшем смысле и столь преданный России, должен был провести лучшие и зрелые годы заграницей, вдали от искренних друзей и вдали от собственного семейства»[16].

Долгое время считалось, что первым переводом Толстого в Америке был перевод «Казаков» Юджина Скайлера 1878 года. Но в результате работы над научно-библиографическим описанием личной библиотеки Л.Н. Толстого, в собрании периодических изданий на иностранных языках удалось обнаружить экземпляр нью-йоркского журнала *Hours at Home* 1869 года с переводом одного из «Севастопольских рассказов»[17]. То есть почти на десять лет раньше «Казаков», именно вскоре после встречи с Толстым Скайлер перевел один из «Севастопольских рассказов»! В личной библиотеке писателя сохранились и прижизненные издания переводов «Казаков» — London, 1878 и New York, 1887. Таким образом, из воспоминаний самого Скайлера можно было узнать, что он перевел один из «Севастопольских рассказов», но был ли перевод опубликован и где, удалось установить относительно недавно.

Скайлер помогал Толстому приводить в порядок библиотеку и заметил, что «собранию сочинений Ауэрбаха было дано первое место на первой полке, и, вынув два тома “Ein neues Leben”, Толстой сказал мне, чтобы я прочел их, когда лягу спать, как весьма замечательную книгу, и прибавил: “Этому писателю я обязан, что открыл школу для моих крестьян и заинтересовался народным образованием. Когда я во второй раз вернулся в Европу, я посетил Ауэрбаха, не называя себя. Когда он вошел в комнату, я сказал только: “Я Евгений Бауман”, и когда он показал сомнение, я поспешил прибавить: “Не действительно по имени, но по характеру”; и тогда я сказал ему, кто я, как сочинения его заставили меня думать и как хорошо они на меня подействовали”»[18].

Следующей зимой Скайлер несколько дней прожил в Берлине в доме американского посла Банкрофта; там он встречался с Ауэрбахом и подружился с ним. «В разговоре о России мы говорили и о Толстом, и я напомнил ему об этом случае. — “Да, сказал он, — я всегда вспоминаю, как я испугался, когда этот странно глядевший господин сказал мне, что он Евгений Бауман, потому что я боялся, что он будет грозить мне за пасквиль или диффамацию”»[19]. В личной библиотеке Толстого сохраняются собрание сочинений Ауэрбаха в 20 томах, кроме того, имеются отдельные издания его произведений, на страницах многих томов можно найти признаки того, что Толстой их читал[20]. Евгений Бауман — герой романа Ауэрбаха «Новая жизнь». По мнению некоторых литературоведов, Левин

---

[15] Там же.

[16] Русская старина, 1890, окт. С. 261.

[17] В личной библиотеке Л.Н. Толстого сохранился экземпляр этого журнала, вероятно, присланный писателю Скайлером: Hours at home: A popular monthly of instruction and recreation. – New York : Ch. Scribner & Co, May 1865 — Oct. 1870. 1869, vol. 8, № 4, Febr. — 293–384 p. С. 328–336 — гл. 1–5 рассказа «Севастополь в мае».

[18] Русская старина, 1890, окт. С. 262.

[19] Там же.

[20] Auerbach, Berthold (1812–1882). ... Gesammelte Schriften. — Erste, neu durchgesehene Gesamtausgabe. — Stuttgart ; Augsburg : J.G. Cotta, 1857–1858. — 20 Bd.

отдаленно напоминает Евгения Баумана, или графа Евгения Фалькенберга. Деревенские рассказы Ауэрбаха оказали большое влияние на Толстого. Именно «Шварцвальдские деревенские рассказы» сделали Ауэрбаха знаменитым писателем-народником, певцом немецкой деревни, что чрезвычайно импонировало Толстому. А нравственные уроки романа «Новая жизнь», которые, как отмечает Эйхенбаум, восходят к Руссо, во многом поддержали Толстого в пору его творческого и жизненного кризиса конца 1850-х — начала 1860-х гг., когда Толстой метался между западниками и славянофилами, не находя ни в Петербурге, ни в Москве ответов на мучившие его вопросы[21]. Он жаждал практической деятельности, и именно Ауэрбах укрепил его в этом стремлении.

Юджин Скайлер передает содержание своей беседы с Толстым: «”Ein neues Leben” естественным образом подало нам повод говорить о крестьянских школах и вообще о крестьянском сословии, о результатах эмансипации. Граф говорил мне о деревне, прилегающей к разрушенным столбам больших ворот парка. “Дома были бедные одноэтажные лачуги, — Я выписываю из письма моего, писанного тогда из Ясной Поляны, — выстроенные вообще из бревен; каменные дома не считались теплыми. Вход был внутри двора, с одной стороны которого были сараи для скота и лошадей из плетеных лоз и покрытые соломой, с другой стороны — дверь в избу, которая обыкновенно состоит из одной комнаты в два маленькие окна, каждое с двойной рамой от холода. Здесь нет потолка и комната открыта к покрывающей избу соломенной крыше. Пол в некоторых земляной, но большею частью кирпичный или деревянный. Большая кирпичная печь содержит тепло в доме. Редко здесь более одного стула, но шероховатые скамьи расположены по бокам комнаты и один или два стола“»[22]. Далее он пишет: «Крестьянские избы в этой части России может быть хуже всех других. На севере России, где лес в изобилии, хотя крестьяне в настоящее время беднее, они имеют большие и лучшие избы и более утвари. Все крестьянские избы, которые я видел на Волге или даже на сто миль далее в Самарской губернии, где лес так редок, что для топлива употребляют навоз, — гораздо больше, обыкновенно в две или даже три комнаты; в них более домашней утвари, и есть хорошие резные шкапы для образов и для глиняной посуды»[23]. Далее он подробно описывает скудный крестьянский быт деревни Ясная Поляна, занятия яснополянских крестьян. В одной из изб он встретил «весьма умного мальчика лет четырнадцати, который знал нечто об Америке и имел прекрасное начальное образование»[24].

«В деревне нет церкви, но на полдороге от нее до деревни ближайшего помещика есть красивая старая церковь во имя св. Николая Муравейника, от чудотворной иконы св. Николая, найденной будто бы в муравейниках в соседстве. Мне говорили, что поп не имеет решительно никакого влияния на свою паству. Крестьяне набожны, но почитают более помещиков, чем священников, и подчиняются влиянию обоих на добро и зло. Здесь, как и во всех деревнях, близких к большой дороге, нравственность не хороша»[25]. Скайлер отмечает, что в яснополянской деревне мужчины все ямщики и извозчики, а земля обрабатывается большей частью женщинами.

Скайлер поинтересовался влиянием на народ эмансипации. Толстой ответил, что «он был один из поддержавших эту меру и один из исполнителей — мировой посредник, — но что теперь (1868 г.) он думает, что мера эта принята слишком рано, что она принята

---

[21] *Эйхенбаум Б.М.* Работы о Льве Толстом. СПБ: СПГУ, 2009. С. 377.

[22] Русская старина, 1890, окт. С. 262.

[23] Там же. С. 263.

[24] Там же. С. 264.

[25] Там же.

только по обсуждении теоретиками, а не как в Западной Европе, по требованию народа или по необходимости обстоятельств. На сколько дело идет до материального положения крестьян, он полагает, что эмансипация была вредна <…> Крестьяне его имеют три десятины земли на душу в общем владении, за которые платится по три рубля с десятины подати. Им предоставлено право выкупить эту землю по 50 руб. за десятину и даже могут купить за 30 руб.; но, насколько ему известно, ни один крестьянин в его уезде не приобрел земли и не поселился на ней, как в других деревнях, хотя многие из них не имеют недостатка в средствах. Крестьяне рады работать как можно менее и предпочитают проводить большую часть времени в кабаках. К несчастью, около самого времени эмансипации, цены на водку были очень понижены, и это увеличило пьянство. Ныне предлагают вновь поднять цены и ограничить свободу торговли вином»[26].

Переходя к теме народного образования, Скайлер пишет: «Так как роман Ауэрбаха в особенности направил мысли Толстого на предмет народного образования, то в открытии школы он согласовался только с духом времени — филантропия тогда была в моде — для удовлетворения своих собственных личных желаний делать добро, — желаний, общих всем либеральным людям в тот период эмансипации. В 1862 году, в этом маленьком уезде, имеющем около 10 тысяч жителей, было 14 хороших школ, кроме 10 маленьких, где преподавали церковные служители или старые солдаты, или которые были просто для детей дворовых различных имений»[27]. Далее он подробно описывает яснополянскую школу Толстого, которую посещали 40 мальчиков и девочек.

Сам Толстой проводит там все свои вечера и учит русскому языку, библейской истории, пению и рисованию. Толстой показал Скайлеру и журнал «Ясная Поляна», — он насилу его разыскал: в конце 1860-х гг. этот журнал уже был библиографической редкостью. Скайлер заключил, что школа Толстого «была свободна во многих отношениях, потому что не было никакого покушения вводить порядок или дисциплину, а преподавались только такие предметы, которые интересовали учеников и только насколько этот интерес продолжался»[28]. Объясняя Скайлеру, как он пришел к тем методам преподавания, которые были приняты в яснополянской школе, Толстой говорил: «Войдя тотчас в самые тесные личные отношения с сорока маленькими людьми, составлявшими мою школу (я называю их маленькими людьми, потому что нашел в них те же самые черты: проницательность и большое знание практичной жизни, веселость, простоту, прямую скороспелость, присущие вообще русским крестьянам), усматривая их впечатлительность и готовность приобрести то знание, которое им нужно, я немедленно почувствовал, что старое церковное учение отжило свой век, и не последовал ему. После этого я пробовал методы, предлагаемые педагогическими писателями, особенно немецкими, и нашел, что они не годятся, и тем более — особенно, где старались учить наглядно или по слуху — были не по вкусу ученикам, которые часто над этим смеялись. Принуждение было противно моему взгляду, и поэтому, когда я находил, что предмет не нравится, я искал нечто такое, чему ученики были рады учиться». Толстой заявил Скайлеру, что единственно хорошая метода та, «которая удовлетворяет учеников»[29].

Особенно Толстого, заметил Скайлер, волновал метод обучения чтению. «Он много меня расспрашивал о новых методах, употребляемых в Америке, и по его просьбе, я мог

[26] Там же.

[27] Там же. С. 264–265

[28] Там же. С. 267.

[29] Там же. С. 268.

доставить ему — я думаю, благодаря любезности г. Гаррисона, из Nation — хороший выбор американских начальных и элементарных способов обучения чтению»[30]. Многие из этих учебных пособий сохраняются в личной библиотеке и сейчас. Скайлера удивило, что Толстой не видел необходимости обучать мальчика истории и географии до поступления в университет, более того — он видел в этом вред. Но делал исключение для священной истории и вообще Библии, особенно Ветхого Завета. «Для того, чтобы открыть ученику новый мир, — считает Толстой, — и без знания заставить его полюбить знание, нет книги, кроме Библии. <…> я не знаю произведения, которое бы соединяло в себе в столь сжатой поэтической форме все те стороны человеческой мысли, какие соединяет в себе Библия»[31].

Любопытно, что в доме Толстого Скайлер встретил тетку писателя П.И. Юшкову, с мужем которой, генералом Юшковым, участником войны 1812 года, он встречался в Казани в 1867 году по рекомендации Толстого.

Свои воспоминания о Толстом, значительная часть которых была опубликована в англо-американских изданиях в 1868–1869 гг., Скайлер заканчивает уже в 1880-е гг. В 1890 г. они впервые были опубликованы на русском языке в «Русской старине». Встреча Толстого и Скайлера осенью 1868 года в Ясной Поляне была последней, но отношения между ними продолжались: Скайлер состоял с Толстым в переписке, переводил его сочинения, следил за его творчеством, интересовался его религиозными взглядами, хотя ценил Толстого прежде всего как писателя, художника.

Воспоминания Скайлера отличаются строгой документальностью, некоторые факты, изложенные Толстым, он потом проверял по источникам, дополнял, что-то вновь уточнял у Толстого. Воспоминания, несомненно, помогают и англоязычным, и русскоязычным читателям реконструировать период 1860-х годов, очень важный для Толстого во всех отношениях, — ведь это было время преодоления творческого кризиса, время семейного счастья и, наконец, время написания «Войны и мира». Как и любые воспоминания, мемуары Скайлера субъективны, и являются источником сведений не только о Толстом, но и о самом авторе воспоминаний, — и все же этот подлинный источник передает дух времени, атмосферу салона князя Одоевского и дома Толстого в Ясной Поляне в те годы, когда сам Толстой писал «Войну и мир», а Юджин Скайлер работал над первым переводом Толстого на английский язык.

Алексеева, Галина Васильевна — филолог, музейный работник. Автор более 100 научных публикаций на русском, английском, итальянском, греческом, китайском, финском, норвежском и других языках. Автор монографии «Американские диалоги Льва Толстого» (Ясная Поляна, 2010). Президент Международного комитета литературных музеев ICLCM (ICOM, UNESCO), член президиума ИКОМ РФ, член группы славянских исследований Оттавского университета (Канада). Стипендиат программ Кеннана (Вашингтон, 1998), Фулбрайта (Гарвард, Колумбийский университет, 2002— 2003), Открытого мира (2008), Зальцбургских семинаров (1999), Канадских академических исследований (1996, 1999) и др. Руководитель и организатор регулярной международной конференции «Толстой и мировая литература», Международного семинара переводчиков Льва Толстого и других русских классиков.

---

[30] Там же.

[31] Там же. С. 269.

Наиля Балде (Португалия)

Ещё раз о «Мёртвых душах» (комментарии переводчика)

Когда мне предложили перевести «Мёртвые души» и я согласилась, я подумала, что, наверное, сошла немножечко с ума. Во мне боролись два противоположных чувства. С одной стороны, я, конечно, обрадовалась. Ну ничего себе! Гоголь! А с другой стороны, душа ушла в пятки. НУ НИЧЕГО СЕБЕ! ГОГОЛЬ! В таких смятенных чувствах я пребываю и по сей день. Поразительно, насколько мы можем любить, я бы даже сказала, боготворить, — и вместе с тем ненавидеть одного автора. Вот эту тему мне и хотелось бы обсудить с вами сегодня. Заранее приношу извинения за не вполне официальный стиль изложения. Это всё Гоголь!

Так вот, любовь и ненависть. С любовью всё понятно. Кто же не любит Гоголя? Проза Гоголя — это как вязь, причём на любой вкус: и простая, и сложная, и узорная, и все одновременно. Чтобы понять, правильно ли я употребляю метафору, я почитала немного о вязи. «Элементы вязи сочетаются с чисто орнаментальными мотивами в стиле арабесок. Пустоты в строке вязи обычно заполняются украшениями. Из них различают следующие: ветка, стрелка, глазок, завиток, крестик, листик, лучи, усики, хоботок, шип. В этом, нередко трудночитаемом, связном письме смысловая сторона отступает на второй план», — говорит Википедия. В общем-то, очень похоже: и впрямь у Гоголя пустот нет — всё заполняется какими-то усиками и хоботками. Не годится для моей аналогии только последняя фраза. Гоголь как раз читается довольно легко — эдакий фарс на грани абсурда — и смысловая сторона у него далеко не на втором плане. Получается эдакая вязь наоборот, наизнанку. Это как бусы многорядные, состоящие из самых разных элементов. Вот вам бисер, вот камушки, вот палочки, листики какие-то, а тут вдруг — хоп! — камень-самоцвет. И всё это нанизано в определённом порядке, который нарушать никак нельзя. Т.е. как читатель, самый заурядный читатель, который не пытается демонтировать эту затейливую архитектуру, восхитительную, ажурную, то причудливую, то по-деревенски простоватую, я не могу оторваться от мира гоголевских персонажей — мира чуть ли не мифологического. Но переводчик — это, прежде всего, очень внимательный читатель, а главной его задачей является воспроизведение литературного текста на другом языке с минимальными потерями, и, следовательно, переводчику необходимо извлечь максимально возможное количество информации из прочитанного, не упустить ни малейшей детали, интерпретировать текст как можно точнее. Т.е. эстетическая сторона вопроса временно отходит на второй план. Сейчас мне нужно разобрать этот мир, как говорится, по косточкам, как в хорошем смысле слова, так и в не очень. Сейчас я не совсем читатель, я самый вредный критик, я редактор, я лингвист. На этом этапе просыпается моё раздражение. Я вдруг понимаю, что мне близки суждения некоторых современников Гоголя относительно синтаксического и лексического ряда, грамматических ляпов (может, преднамеренных?), причудливой пунктуации. Опустим замечания, касающиеся «отвратительных подробностей, таких грязных мелочей, что, читая «Мертвые души», иногда невольно отворачиваетесь от них» (Полевой, 1842)[1], с коими я в корне не согласна. Остановимся только лишь на технической составляющей:

[1] *Полевой Н.А.* (1842). Похождения Чичикова, или мертвые души. Поэма Н. Гоголя. // *Критика 40-х гг. XIX века* / Сост., преамбулы и примеч. Л.И. Соболева. — М.: Издательство Олимп, Издательство АСТ, 2002

Если же автор не шутит, то каковы у него понятия о составлении языка! Он хочет учиться языку в харчевне и обогащать язык взятыми там поговорками! М. г., можно бы ему сказать, ратоборствуя против логики и грамматики, вы заставите думать, что вы их так же худо знаете, как худо знаете русский язык, хотя и наслушались слов, которых не говорят в порядочном обществе: первое доказывают ваши беспрестанные промахи и ошибки против этимологии и синтаксиса, так что у вас редкая запятая на месте и несвязность идей, которые не вяжутся одна с другою, а второе — беспрестанными галлицизмы, барбаризмы и неслыханные на Руси употребления слов. […] Он хочет философствовать и поучать: он утверждается в своей теории искусства; он гордится даже своим странным языком, считая ошибки, происходящие от незнания языка, оригинальными красотами. (*idem*)

Вот ещё из статьи Виноградова В.В.[2]:

Любопытна запись в дневнике Ф.В. Чижова (27 декабря 1842 г. в Риме): «Гоголь говорит, что теперь трудно писать чистым языком, — да у него самого язык с сильными промахами» [4, стр. 780]. […]

Придирчиво и деятельно разбирал язык первой главы «Мертвых душ» Ф.В. Чижов, славянофильский литератор, долголетний знакомый Гоголя и издатель его сочинений, все время колебавшийся между преклонением перед побеждающей силой гоголевского юмора и между смущением перед гоголевскими языковыми погрешностями. 15 февраля 1847 г. Чижов записал в своем дневнике: «Хочу еще раз прочесть «Мертвые души» и буду отмечать, что мне не понравится, то есть, что покажется неправильным в языке...» И далее Ф.В. Чижов подвергает анализу степень соответствия форм гоголевского синтаксиса и словоупотребления (в первой главе *«Мертвых душ») нормам русского литературного языка 40-х годов XIX в.* […] *Чрезвычайно интересны оценки языка Гоголя и указания на его погрешности со стороны тех деятелей русской культуры и русского просвещения, которые все же были безусловными поклонниками Гоголя. М.Л. Погодин[3] в письме к Н.В. Гоголю (6/18 мая 1847 г.) писал: ««Мертвых душ» в русском языке нет. Есть души ревизские, приписные, убылые, прибылые. «В ворота гостиницы одного губернского города» — столько родительных никогда по-русски не ставится рядом, зависимость их не русская. «В ворота гостиницы въехала» — оборот не русский. «Въехала на двор» — вот как по-русски. Два мужика толкуют о колесе — это хорошо, но не могут они спорить о Москве и Казани, ибо на пространство тысячи верст не могут простираться вероятности» [4, стр. 824].*

Сенковский О.И.[4] — тот и вовсе грубил: *Но еще большее чудо слог этого сравнения, подумал молчаливый верблюд. Экие бычачьи периоды!.. ни языка, ни логики, ни обделки, ни порядку в предложениях...*

Хочу заметить, что я ни в коем случае не претендую на роль обличителя, — мол, Гоголь не знал русского языка… уж точно знал лучше, чем я. Речь идёт о тех спорных моментах, которые вызывают у меня недоумение. Очень хотелось бы спросить автора:

---

[2] Виноградов, В.В. Гоголь как культурно-психологическое и народно-языковое явление // *Памяти академика Виктора Владимировича Виноградова*: Сб-к статей. М. : Изд-во МГУ, 1971. — С. 13–22.

[3] Погодин Михаил Петрович (1800–1875) — русский историк, коллекционер, журналист и публицист, писатель-беллетрист, издатель. С 1841 года академик Петербургской академии наук по отделению русского языка и словесности.

[3] Сенковский О.И. Рукописная редакция статьи о «Мертвых душах» / Примеч. Н. Мордовченко // *Н.В. Гоголь: Материалы и исследования* / АН СССР. Ин-т рус. лит.; Под ред. В.В. Гиппиуса; Отв. ред. Ю.Г. Оксман. — М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. http://feb-web.ru/feb/gogol/critics/mi0/mi1/mi12226-.htm

«Вот здесь пунктуация специально такая или, может, всё-таки можно точку поставить?» Вполне себе резонный вопрос, учитывая переписку, в которой Гоголь сообщает Плетневу[5]: «Соображаю, думаю и обдумываю второй том «Мертвых душ». Читаю преимущественно то, где слышится сильней присутствие русского духа. Прежде, чем примусь серьезно за перо, хочу назвучаться русскими звуками и речью. Боюсь нагрешить противу языка».[6] Но автора я спросить не могу, хотя исследовательской информации о Гоголе на сегодняшний день уже так много, что это не может не облегчать жизнь нам, переводчикам. В общем, переползаю я со странички на страничку, не выпуская карандаша из рук, — и какие бусины у меня в конце концов набираются? Сейчас я вам расскажу:

• Аллюзии — есть, куда ж без них.

Бесконечные гоголевские намёки и подмигивания сделали меня очень подозрительной. Я вижу аллюзии там, где их может и не быть. Вот, например, параграф, открывающий поэму:

Да еще, когда бричка подъехала к гостинице, встретился молодой человек в белых канифасовых панталонах, весьма узких и коротких, во фраке с покушеньями на моду, из-под которого видна была манишка, застегнутая тульскою булавкою с бронзовым пистолетом. Молодой человек оборотился назад, посмотрел экипаж, придержал рукою картуз, чуть не слетевший от ветра, и пошел своей дорогой.

Прочитав этот небольшой отрывок, я, как та гончая, беру след: а причём здесь этот молодой человек? А почему это у него штаны белые, да ещё узкие и короткие? Не иначе, автор намекает на что-то. Фрак, манишка, булавка (хмм, тульская!), пистолет... А зачем он оборотился назад? Неспроста, неспроста. И вот так постоянно. Я вынюхиваю, переворачиваю горы материала. Иногда не зря.

• Реалии, локализмы — да-да, без них тоже никак.

Вот *водкой*, например, никого уже не удивишь. Наверное, нет человека, который бы не знал, что такое водка и не ассоциировал бы ее с Россией. *Самовар*, опять же, *мужик*, *изба*. Но некоторые вещи для иностранного читателя по-прежнему покрыты мраком.

*— **Щи**, моя душа, сегодня очень хороши! — сказал Собакевич, хлебнувши щей и отваливши себе с блюда огромный кусок **няни**, известного блюда, которое подается к щам и состоит из бараньего желудка, начиненного гречневой кашей, мозгом и ножками. — Эдакой няни, — продолжал он, обратившись к Чичикову, — вы не будете есть в городе, там вам черт знает что подадут!*

Я думаю, что *щи* уже давно пора приравнять к *гаспачо*. То есть я не предлагаю превращать *щи* в холодный суп, а предлагаю в переводе перестать обзывать щи «супом из овощей, основным ингредиентом которого является капуста». Мы же знаем, что такое *гаспачо*, это слово не смущает нас нисколечко. Ну а щи чем хуже?

А вот с *няней* дело обстоит уже сложнее. По крайней мере, в переводе на португальский. При транскрибировании слова «няня» получаем *nhanha*, *niánia*, *nhania* или *nianha*. Первый вариант отбрасываем сразу. На русский это переводится не совсем так, как нам нужно, а именно «вязкое вещество, мутная слизь», а уж если без эвфемизмов — «сперма». *Nhania* тоже не совсем подходит: странно, когда слово начинается с *nh*, хотя это,

---

[5] Плетнёв Пётр Александрович (1791–1865) — критик, поэт пушкинской эпохи, профессор и ректор Императорского Санкт-Петербургского университета.

[6] Виноградов, В.В. Гоголь как культурно-психологическое и народно-языковое явление // *Памяти академика Виктора Владимировича Виноградова*: Сб-к статей. М.: Изд-во МГУ, 1971. — С. 13–22.

конечно, бывает, и первый вариант тому доказательство. Остаются вторая и четвёртая транскрипции. Одна из них в конце концов и пойдет в дело. Выбросить слово из перевода мы не можем, — впрочем, как не можем, — вон есть переводчики, которые целыми страницами текст режут, а тут слово какое-то… Не хотим просто. Неблагозвучно — да, можно *хаггисом* каким-нибудь заменить, но всё не то, не то.

● Синтаксис. Вот здесь что-то новенькое; вот где начинается самая узорная вязь.

Расспросивши подробно будочника, куда можно пройти ближе, если понадобится, к собору, к присутственным местам, к губернатору, он отправился взглянуть на реку, протекавшую посредине города, дорогою оторвал прибитую к столбу афишу, с тем чтобы, пришедши домой, прочитать ее хорошенько, посмотрел пристально на проходившую по деревянному тротуару даму недурной наружности, за которой следовал мальчик в военной ливрее, с узелком в руке, и, еще раз окинувши все глазами, как бы с тем, чтобы хорошо припомнить положение места, отправился домой прямо в свой нумер, поддерживаемый слегка на лестнице трактирным слугою.

В чём дело, спросите вы. А ни в чём, кроме того, что фразу можно смело разбить на три предложения. Можно, но не нужно. И вот мы жонглируем всеми этими «расспросивши /пришедши /окинувши», — а там ещё куча причастий, — и все равно в конце концов оказываемся Тесеем. Ариадна, Ариадна, где твой клубок?

● Переменчивый стиль. Иносказательность, самобытность: то у Гоголя классическая риторика, то барокко, то сказ, то былина.

С этой особенностью совладать не то чтобы слишком трудно, здесь просто нужно всегда держать ухо востро: надо помнить, что стиль может поменяться, причём это не всегда происходит резко и явственно. Стили именно перетекают друг в друга, иногда в рамках одного предложения (не будем забывать, что предложения могут состоять из n-го числа микроситуаций).

● Сумасшедшая пунктуация. Нет, не так. СУМАСШЕДШАЯ ПУНКТУАЦИЯ! В русском языке и так ничего непонятно с запятыми, а тут только руками разводить остается.

Я думаю, все слышали о португальском писателе Жозе Сарамаго. Он тоже очень любил поиграть с запятыми. Вот его мы и возьмём в качестве примера. Чтобы выстроить (более или менее) стройную фразу, необходимо, просто обязательно читать вслух. Только при чтении вслух, — по крайней мере, так происходит со мной, — начинаешь понимать канву просодии, тот ритмический рисунок, который отражает речь, вложенную в уста рассказчика или героев. Вообще, ритмика и интонация «Мёртвых душ» — это то, что, как мне видится, обязательно нужно сохранять в переводе. Мы можем допустить неточность при переводе реалий. Ну что ж, бывает! Можем не найти эквивалента для поговорки или скажем, для просторечия (хоть и стараемся изо всех сил), но вот это авторское нанизывание бусин вперемешку с листиками, палочками, угольками, из которых и рождается гармония, никак нельзя упустить. Вот и Бунин говорил: «Не слова нужно переводить, а силу и дух».

● Необходимость стилизации под речевую манеру XIX века.

Читаю в одной статье[7]: *Язык как живой организм постоянно меняется, развивается, и тот язык, что сохранили издания столетней давности, уже не совсем понятен современным юношам и девушкам.*

---

[7] Созина Ю.А. Гоголь среди современных славян. // *Перевод как фактор межнациональной истории культуры*. Тезисы и материалы международной научной конференции. 19–22 апреля 2016 г. / Отв. ред.: И.Н. Смирнова, Ю.А. Созина. — М.: Центр книги Рудомино, 2016. — 180 с.

Тут нужно каким-то образом сохранить дух XIX века, но так, чтобы всё было понятно, т.е. использовать только лишь ту лексику, которая понятна современному читателю. Это легко! Уж что-что, а слова выбрасывать мы умеем! Только надо ли? Дилемма, однако. Мы хотим донести авторскую речь, не расплескавши по пути половину, но донести до кого? До русского, до иностранца? Здесь нет единого решения. Каждое слово рассматривается через лупу. *Лапти*, к примеру, лучше не терять, а потому транскрибируем их. Это как *балалайка*. *Галдарею* заменить на *галерею*, *рыльца* на *носики* и перевести. А вот с *пересеками*, *лагунами*, *мыкольниками* что делать? Нужны ли они в своей первоначальной форме? Кстати, здесь мы снова имеем дело с реалиями. Переводчик не всегда работает один на один с компьютером, иногда ему приходится работать и в полевых условиях. Чтобы узнать, есть ли такое понятие, как *сивуха,* я ходила по тавернам, и не по всем подряд, а по таким, где хозяева бабушки и дедушки. Они мне рассказывали о варении самогона в домашних условиях. Об ушатах и прочих жбанах выпытывала у мастеров на местной ярмарке. Спрашиваю их, тыкая пальцем в нужную плошку: «Это как называется?» А они: *Пипа* (*Pipa*). «А вот эта с ручками?» «Тоже, говорят, *пипа*, только с ручками.» Ну, думаю, нормально дело идёт, пипа с ручками. «А вот это, — говорю, — точно уж не пипа.» А они: «Пипа, пипа, толька маленькая...» Я им: «Ну, не могут же они все быть пипами?» А они: «Кто сказал, что не могут? Ну, если не пипа, то плошка. Плошка такая, плошка сякая». Ну, я заплакала и пошла. А потом думаю: вот у нас же есть слово «орех», орех лесной, орех грецкий, и ничего, справляемся как-то. У Плюшкина бабы были обложены приносом орехов. Вот как переводить, если в португальском для каждого ореха своё название? А потом думаю, уж точно там бабы не кешью собирали, грецкие тоже вряд ли, но на всякий случай проверяю: у Плюшкина, вон, чего только не было. В общем, остановилась на лесном орехе.

И ещё немного о сносках. Здесь вот какая сложность. В сносках обычно приводится глоссарий диалектальной лексики, разъясняются реалии, или сленг, относящийся к той или иной области, или слова, которые использовались в XIX веке, но или не дожили до наших дней, или на настоящий момент доступны только узкому кругу читателей. Примечания эти предназначены русскому читателю. Иностранцу вся эта информация может быть и ни к чему. Оставить какой-нибудь *чапыжник* или, скажем, *пряглы* или же заменить слово… Не думаю, что существует однозначный ответ.

Ещё о многих, многих бусинах я сегодня вам не рассказала. Нужно же где-то ставить точку, поэтому опускаю здесь описание стилистических фигур и оборотов, присущих гоголевским сочинениям.

Говоря о том, как трудно переводить того или иного автора, мы можем сказать, что, дескать, очень много у него реалий или, к примеру, он слова придумывает... До Гоголя я переводила Бабеля (наверное, если бы Гегель с Бебелем писали на русском, то они бы уже были на очереди). Казалось, что сложнее нельзя придумать. Оказывается, льзя. Потому как у Гоголя есть всё (как в Греции) и даже больше. О нём Белинский[8] говорил: *Немногое, слишком немногое из произведений Пушкина может быть передано на иностранные языки, не утратив с формою своего субстанционального достоинства; но из Гоголя едва ли что-нибудь может быть передано*.

Здесь я и согласна и не согласна. Переводить Гоголя сложно — чистая правда, но можно и нужно. Переводить Гоголя — это как собирать бусы, которые ты только что разорвал,

[8] Белинский В.Г. Похождения Чичикова, или Мертвые души (1842) // *Белинский В.Г. Полное собрание сочинений в 13 тт.* М.: Изд-во АН СССР. 1953–1956. Т. VI. М., 1955. С. 259.

чтобы посмотреть, «что там внутри». Только вот какие-то бисеринки куда-то укатились, и их придётся заменить, пусть даже и камешками. Подобрать бы только подходящие по цвету, размеру, материалу… и, как там у Бунина, — силе и духу? Сила и дух — красиво! Вот когда соприкоснутся «сила и дух» простого русскоязычного читателя и простого иноязычного читателя, когда я забуду, что читаю перевод, тогда я смогу вздохнуть полной грудью и сказать «Мне понравилось. Я довольна!»

Балде, Наиля Рафиковна (Balde, Nailia) — переводчик, преподаватель русского и португальского языков как иностранных, научный исследователь в области языкознания. Родилась в 1970 году в Иваново. Получила степень магистра в Лиссабонском университете. На данный момент проводит исследование в области освоения португальского языка как неродного. Живёт в г. Баррейру, Португалия.

Ирина Волевич (Россия)

Матиас Энар — роман «Компас». Философия автора и трудности перевода

Матиас Энар — французский писатель, философ, переводчик, издатель, преподаватель арабского языка — родился 11 января 1972 г. в Ниоре, Франция. Автор десяти книг, получивших в сумме около двадцати национальных и международных литературных премий и фестивальных призов. По состоянию на сентябрь 2015 г. произведения Энара опубликованы в 22 странах, переведены на английский, датский, иврит, испанский, каталанский, нидерландский, немецкий, чешский, хорватский, японский и русский языки. В России издан роман 2005 г. «Вверх по Ориноко» (*Remonter l'Orénoque,* изд. Иностранка, пер. М. Кожевниковой), и готовится к изданию роман 2015 года «Компас» («*Boussole*», изд. Азбука-Аттикус, СПб.-М., пер. И. Волевич и Е. Морозовой).

Начнем с отрывков из рецензии Элизабет Филипп, опубликованной в еженедельнике «Les Inrockuptibles» (французский общественно-политический и культурный журнал в духе рок-культуры; название представляет собой «рок-н-ролльный» пароним к слову incorruptibles, «неподкупные»): «Матиас Энар снова взялся за исследование связей между Востоком и Западом, продемонстрировав при этом виртуозное писательское мастерство и безбрежную эрудицию… Текст романа представляет собой один нескончаемый период, где спирально закрученные фразы напоминают волокна дыма, струящиеся из трубки курильщика опиума… «Компас» — это роман, построенный как фуга, непрерывно колеблющаяся между Западом и Востоком, между нервалевской меланхолией и чувствами более радостными... Искусно переплетающиеся связи Востока с Западом ассоциируются с отношениями главных героев — Франца и Сары, страстными и противоречивыми, сотканными из вожделения и робости, фантазий и недопонимания. Это великая и трагическая история любви. От себя добавлю: любви к женщине и любви к Востоку, — недаром же автор посвятил свой роман «сирийцам».

«Компас» — роман о двух головах

«Компас» — последний на сегодня роман Матиаса Энара. Трудно определить его жанр: это могут быть и «мемуары», и «путешествия», и «воспоминания», и «исповедь». Честно говоря, — здесь всего понемногу. Как писатель и переводчик с персидского и арабского, Энар много путешествовал по Ливану, Турции и Сирии, и всё его творчество пронизано страстной любовью к этому региону. Об этом свидетельствуют такие его произведения, как «Искусство стрельбы» (2003), «Расскажи им о битвах, королях и слонах» (2010) и, особенно, «Зона» (2008) — 500-страничный роман, повествующий о трагических события на Ближнем Востоке в XX веке.

Все эти книги были удостоены различных литературных премий, но самая престижная из них — Гонкуровская — была присуждена роману «Компас» («Boussole», 2015), книге поистине энциклопедического размаха: Энар пишет о древних искусствах Востока и современных исторических изысканиях, о восточных и европейских традициях, об археологических раскопках и музыковедческих исследованиях, об известных и малоиз-

вестных личностях — ученых, литераторах, шпионах, авантюристах, о любви к женщине; он с восторгом рассуждает о великих писателях, художниках и музыкантах всех времен и народов.

И действие всего этого четырехсотстраничного романа-эпопеи разворачивается на протяжении всего лишь одной бессонной ночи. Пока длится эта ночь, главный герой романа — австрийский музыковед Франц Риттер — вспоминает прошедшую жизнь, свои путешествия на Восток и свою любовь к Саре, молодой женщине-востоковеду. Он мысленно рассуждает о сходстве и различиях восточной и западной цивилизаций, о взаимодействии их культур, о следах влияния восточной музыки в сочинениях западных композиторов. Эта последняя тема особенно близка Францу как специалисту, — нижеприведенная цитата в возвышенно-патетическом тоне ясно выражает его кредо:

«*А ведь были Фелисьен Сезар Давид (*1810–1876, фр. композитор, основоположник ориентализма во фр. музыке*), Делакруа, Нерваль, все те, кто увидел либо фасад Востока, от Альджезираса до Стамбула, либо его «задник», от Индии до Кохинхина; и вот именно этот Восток осуществил революцию в искусстве, в литературе и, особенно, в музыке: после Фелисьена Давида всё уже будет не так, как прежде: революция в музыке XIX и XX веков всем обязана Востоку, и дело не в «экзотических приемах», как считалось ранее, этот экзотизм имел смысл, он привнес в нашу музыку новые внешние элементы, оригинальность, (…) речь идет о широком движении, объединившем Моцарта, Бетховена, Шуберта, Листа, Берлиоза, Бизе, Римского-Корсакова, Дебюсси, Бартока, Хиндемита, Шёнберга, Шимановского и многих других, сотни композиторов по всей Европе, и вот уже над всей Европой дует ветер перемен: все эти великие люди используют то, что исходит от Другого, чтобы изменить свое «Я», свою природу, влить в нее свежую кровь, ибо их гений стремится к слиянию с неведомым, сторонним, к использованию чуждых внешних приемов, дабы разрушить диктат церковных песнопений, диктат западной гармонии…*» (глава 1, перевод И. Волевич).

Можно только восхищаться необъятной эрудицией Энара, который свободно ориентируется во всех областях знаний и искусств — в археологии, истории, музыке, живописи, литературе всех веков и народов, а, главное, талантливо создает из этого безбрежного моря информации увлекательное, подобное сказкам «Тысячи и одной ночи» повествование, которое буквально завораживает читателя, увлекая его в волшебные области мировой культуры. Недаром роман получил название «Boussole» — «Компас» — он и впрямь ведет нас по неизведанным дорогам чуть ли не всех цивилизаций мира.

Здесь будет уместно привести слова Этьена де Монтети, французского литературного критика из «Le Figaro Littéraire», который сравнивает эрудицию и писательский темперамент Энара с вулканом или с бурной рекой: «Его эрудиция безбрежна, даже чрезмерна; она изливается бурным, неостановимым потоком, не дающим читателю заскучать» (перевод И. Волевич).

Конечно, беспредельная любовь Энара к Востоку может показаться со стороны преувеличенно аффектированной, особенно в наши дни, когда проблема проникновения Востока в западную культуру и на западные территории стоит особенно остро. Правда, нужно признать, что он не скрывает и темных сторон жизни в современных Иране, Сирии и Ираке. Так, в романе с беспощадной точностью описаны службы безопасности Турции, казни: пятерых людей, в том числе и женщину, публично вздергивают на виселицу за торговлю наркотиками в Иране, а в Сирии заложнику отсекают голову прямо перед объективом камеры. Тем не менее, этот роман, несомненно, создан человеком, влюбленным

в древний и современный Восток и поставившим перед собой задачу раскрыть и показать западному читателю подлинную его сущность, вызвать к нему если не любовь, то хотя бы интерес, и с этой первой и главной задачей автор справился более чем успешно.

И вторая, личная тема — безответная любовь к далекой, недоступной возлюбленной, чувство, которое проходит через всю жизнь Франца, — также неразрывно связана с Востоком, ведь именно здесь он встретил Сару.

Итак, «Компас» — роман о двух головах. В нем — Запад и Восток, любовь и разлука, и все это сливается во вдохновенном потоке речи, порой бурном, неистовом, стилистически близком Бальзаку (на которого Энар похож даже внешне) и Джойсу, а порой — поэтически-меланхоличном, напоминающем манеру Пруста.

И здесь уместно привести отрывки из статьи литературного критика и журналиста Грегуара Лёменаже («*Enard — le second Balzac?*», ***Grégoire Leménager, перевод И. Волевич):***

Энар — второй Бальзак?

«Сопоставить этих двоих очень соблазнительно. Круглая, массивная голова, украшенная бакенбардами, какие носили в XIX веке, мощный, широкий торс, вся эта фигура, дышащая спокойной силой, напоминает о Бальзаке. Стоит еще вспомнить, что Энар родом из Ниора, иными словами, почти сосед великого туранжо Оноре, и их близость становится очевидной…» (Города Ниор и Тур расположены в соседних регионах — первый в Пуату-Шарант, второй в Центральном). (Прим. переводчика).

«Даже страсть к кулинарии, отображенная в „Человеческой комедии“, не чужда Энару, автору предисловия к книге „Кухня писателей“: этот лауреат Гонкуровской премии-2015 открыл в Барселоне, где он живет и преподает арабский язык, ресторан «Каракалла» с ливанской кухней».

«Было бы, вероятно, дерзостью уравнивать творчество Энара и короля романистов Бальзака. Разумеется, Энару далеко до титанических пропорций и созидательного гения Бальзака, да и тематика у каждого своя: первый посвящает себя человеческой трагедии восточных народов, второй — социологии французских нравов. Стилистика их письма также не одинакова: некоторые видят в Энаре, скорее, второго Джойса, нежели Бальзака…».

И, тем не менее, Энара и Бальзака объединяет, прежде всего, общая страсть к неимоверным дозам самой разнообразной информации, коей они оба щедро перегружают свои литературные шедевры. Вспомним длиннейшие бальзаковские пассажи, посвященные технологии производства бумаги, сложной системе векселей, светским модам, описаниям природы, воровскому арго и многому другому. Но, если обратиться к энаровским описаниям археологических раскопок, еврейского кладбища в Стамбуле, разрушенной исламистами Пальмиры, последнего публичного концерта Бетховена, и так далее, то можно с уверенностью сказать, что Энар — достойный последователь Бальзака, которому он, кстати, посвятил довольно много страниц в «Компасе», не без удовольствия отметив, что Бальзак был первым французским романистом, который включил в свой роман «Шагреневая кожа» текст на арабском языке.

В своих книгах Энар с поистине бальзаковским безудержным пылом восстает против упрощенного и искаженного представления западного мира о мусульманском Востоке, стараясь показать все, чем тот обогатил западную цивилизацию. С такой позицией можно поспорить, но нельзя не восхищаться ярким талантом и широчайшей эрудицией, отмечающим все творчество этого своеобразного писателя.

Перевод этой книги поставил перед нами две тяжкие задачи — не только сохранить сложную, многослойную структуру текста, сделав его при этом удобочитаемым, но и освоить предварительно огромную массу новой информации, особенно, относящейся к древнему и современному Востоку, без которой бессмысленно и подступаться к такому сложному произведению. В процессе работы мы очень многое почерпнули из «Путеводителя»; будем надеяться, что и читатели отметят не только художественную, но и информативную ценность этой книги.

Матиас Энар
«КОМПАС»

Глаза закрыл я снова,
Но жарко бьется кровь.
Цвести ли цветам, что на стеклах?
Обнять ли мне милую вновь?

(«Зимний путь», Вильгельм Мюллер и Франц Шуберт. Перев. С. Заяцкого)

Глава первая (перевод Ирины Волевич)

Нас двое, курильщиков опиума, и каждый окутан своим облачком дыма, — он застит глаза, мешая видеть то, что вокруг; одинокие, никогда не понимающие друг друга, мы курим, наши помертвелые лица истаивают в зеркале, и оно превращает их в застывший образ, коему время дарит иллюзию движения, в ледяной кристалл, скользящий по комочку инея, чья замысловатая структура никому не ведома; я и есть эта капелька застывающей воды на оконном стекле моей гостиной, жидкая бусинка, что катится вниз, знать не зная о па̀ре, который ее породил, об атомах, из которых она пока еще состоит, но которые скоро, очень скоро послужат другим молекулам, другим телам, а, может быть, облакам, грузно нависающим нынче вечером над Веной; и кто знает, по чьему затылку скользнет вниз эта водяная малость, чью кожу, какой тротуар увлажнит она, в какую реку впадет; да и этот неразличимый лик за стеклом — только одна из миллионов конфигураций, возможных в иллюзии, — будет моим лишь на краткое мгновение… Гляди-ка, вон господин Грубер выгуливает свою собаку, презрев морось; на нем зеленая шляпа и неизменный плащ, он спасается от грязи, брызжущей из-под автомобильных колес, выделывая смешные курбеты на тротуаре, а пес, вообразив, что хозяин с ним играет, прыгает на него и получает здоровенную затрещину в тот момент, когда его измазанная лапа касается плаща господина Грубера, который, в конце концов, все же вынужден подойти к обочине, чтобы пересечь шоссе; уличные фонари вытягивают его силуэт — черную лужицу посреди моря теней от больших деревьев, рассекаемого лучами фар с Порцеллангассе, — но *Herr* Грубер явно не решается нырнуть в темную бездну Альзергрунда, как я не решаюсь отвлечься от созерцания капелек за окном, уличного градусника и трамваев, с ритмичным позвякиванием идущих конечной станции метро Шоттентор.

Существование — это болезненный отблеск, грезы опиофага, поэма Руми в исполнении Шахрама Назери; *ostinato* зарба вызывает легкую дрожь стекла под моими пальцами, — так вибрирует кожа барабана; а мне следовало бы продолжить чтение вместо того, чтобы смотреть, как господин Грубер исчезает под дождем, или вслушиваться в затейливые мелизмы иранского певца, чей мощный голос с его дивным тембром мог бы

пристыдить многих наших теноров. Надо бы остановить диск, мешающий мне сосредоточиться; тщетно я уже в десятый раз перечитываю эту ксерокопию, не понимая ее загадочного смысла, — двадцать страниц, двадцать ужасных, леденящих душу страниц, они прибыли ко мне именно сегодня, в тот самый день, когда соболезнующий врач, может быть, уже назвал по имени мой недуг, объявил мое тело официально больным, почти довольный тем, что выдал мне диагноз — смертельный поцелуй, — основанный на симптомах, диагноз, который он затем подтвердит, назначив лечение, с намерением следить за эволюцией — именно так он и выразился, — за эволюцией болезни, вот до чего мы дожили; остается только смотреть, как эта капелька *эволюционирует* в сторону исчезновения перед тем, как снова возродиться в Вечности.

Отрывок № 3 — Жизнь Джейн Дигби (перевод Ирины Волевич)

Джейн Дигби не фигурирует в статье Сары о Бальзаке и Востоке, тем не менее, это одна из нитей, связующих нашего Туранжо и Сирию; прекрасная, блистательная Джейн Дигби, чье тело, лицо и волшебные глаза натворили столько бед в Европе и на Востоке XIX века; ее жизнь — один из самых фантастических, самых авантюрных сюжетов того времени, во всех смыслах этого слова. Скандально известная англичанка в возрасте 20 лет развелась с мужем, была изгнана из викторианской Англии «за развратное поведение», затем стала, последовательно, любовницей одного знатного австрийца, женой некоего баварского барона, метрессой короля Людвига I-го Баварского, далее вышла замуж за аристократа с Корфу, откликавшегося на пышное имя графа Спиридона Теотоки, и, наконец, была похищена (не слишком сопротивляясь) каким-то албанским пиратом; впоследствии леди Джейн Элленборо, урожденная Дигби, обрела любовь и покой в пустыне между Дамаском и Пальмирой, в объятиях шейха Маджуэля эль-Мезраба и стала его женой, хотя ей было уже за пятьдесят, а ему на двадцать лет меньше. Последние двадцать шесть лет своей жизни она провела в Сирии, вкушая самое безоблачное счастье (…). Бальзак знакомится с этой необыкновенной женщиной в самом начале ее долгого жизненного пути, а именно, в Париже, около 1835 года, когда Леди Элленборо изменила своему баварскому барону фон Веннингену с Теотоки; он сообщает госпоже Ганской, что «Леди Элл» опять сбежала, на сей раз, с греком; что муж догнал их, сразился на дуэли с этим греком, оставил его там же, на месте поединка, сочтя убитым, а жену увез, не позволив ей оказать помощь любовнику: «Какая потрясающая женщина!» — восклицает Бальзак. (…) Я допускаю, что Бальзак (…) прельстился скандально известной авантюристкой с небесно-голубыми очами, — это более чем возможно, ведь известно, что она отчасти послужила ему прототипом леди Арабеллы Дадли из «Лилии долины» — неотразимой, любвеобильной и обольстительной леди Дадли. (…) «Страсть этой женщины подобна вихрю, самуму в пустыне, чьи жаркие просторы отражаются в ее глазах, пустыне, с ее вечно лазурным небосводом и прохладными звездными ночами», — так он пишет о Леди Дадли перед тем, как перейти к длинному сравнению Запада с Востоком и уподобить Леди Дадли этому последнему, «ибо она так же щедро, как Восток, раскрывает сокровищницу своей красоты, одаряя ею преданных обожателей».

Отрывок № 5 — Казнь на Ближнем Востоке (перевод Е. Морозовой)

В сирийской пустыне палач с лондонским акцентом обезглавил заложника. …Жрец, в черной маске, совершающий жертвоприношение, коленопреклоненный заложник с опущенной головой — жестокие видео где перерезают горло, вошли в моду лет десять назад,

после гибели английского журналиста в Карачи в 2002 году, а может, и еще раньше, когда начали воевать в Боснии и в Чечне... спрашивается, почему такой способ казни, почему надо резать шею кухонным ножом до тех пор, пока не отвалится голова; возможно, они не знают, какая сила у сабли или у топора. Впрочем, саудиты, ежегодно обезглавливающие мириады несчастных, делают это в согласии с традицией, передающейся из поколения в поколение, а именно саблей, с которой, как можно себе представить, управляется настоящий великан: палач наносит единственный удар по затылку приговоренного, раздробляя шейные позвонки и отделяя голову от плеч, как во времена султанов.

Волевич, Ирина Яковлевна — переводчик с французского языка на русский. Основные переведенные авторы (Франция, Бельгия, Швейцария): А. д'Обинье, Веркор, Фр. Саган, М. Турнье, Жюль Верн, Ж. Жироду, Р. Кено, П. Киньяр, Ж. Эшноз, П. Модиано, А. Нотомб, М. Леви, А. Гавальда, А. Моруа, Д. Фонкинос, Ж.-М. Ле-Клезио, М. Энар, Д. Дидро, Ж.-Ж. Руссо. П. де Брантом, А. Камю, С. Малларме, Ж. Ануй. Член Союза переводчиков РФ и Гильдии переводчиков. Лауреат премий: ИНОЛИТ-1987 (роман Яна Муакса «Праздники любви»), «Лучшая книга» — 2005 (сборник произведений Паскаля Киньяра), премии им. Ваксмахера — 2008 (романы Паскаля Киньяра «Салон в Вюртемберге» и Жана Эшноза «Чероки»).

Стефано Гардзонио (Италия)

Русские эмигранты как переводчики русской литературы на итальянский язык

История художественного перевода русской литературы на итальянский язык еще не написана. Первые переводы появились в конце XVIII — начале XIX века, и были это скорее переложения русских поэтических текстов, сделанные на основе французских и немецких подстрочников. Появление этих текстов нередко было связано с деятельностью итальянских придворных поэтов и либреттистов.

С самого начала значительную роль в этом процессе играли русские литераторы или любители литературы, которые очень помогали итальянским поэтам-переводчикам. В числе последних было немало служивших в России итальянских литераторов или писателей, приезжавших в Россию во время наполеоновского нашествия, таких как например Джан Доменико Четти[1].

Все первые итальянские переводы из пушкинского наследия были выполнены с помощью русских литераторов или меценатов. Это касается не только переводов, которые увидели свет в России (это, например, хорошо известные переводы М. Риччи, сборник одесского ученого и поэта М. Вальтуха[2], переводы Л. Мандзини), но также переводов, которые были изданы в Италии (имеются в виду переводы А. Роккеджиани, Ч. Бочеллы и др.)[3]. Как известно, перевод *Евгения Онегина* Л. Делатру помогал делать П.А. Вяземский. Это обстоятельство любопытным образом отразилось на интерпретации пушкинского шедевра, учитывая, что сноски к итальянскому переводу содержат интересные комментарии, скорее всего, подсказанные Делатру самим Вяземским.[4]

Тенденция, характеризующая первые переводы из Пушкина, сохранилась надолго и была неотделима от предыстории утверждения итальянской школы перевода с русского.

Я бы хотел упомянуть здесь обширную деятельность Софьи Безобразовой, кузины М.А. Бакунина и жены известного итальянского ученого-индолога Анджело Де Губернатиса. Именно она знакомила мужа с русской литературой и выступала посредником в его общении с многочисленными русскими поэтами и прозаиками (от Тургенева до А.К. Толстого). Также ей принадлежат первые переводы отрывков из толстовского романа *Война и мир* и из творений других современных ей русских авторов. Конечно, муж помогал ей, не только сочиняя литературно-критические статьи и заметки, — скорее всего, он также и редактировал ее переводы. Другим примером этого феномена можно

---

[1] О нем см. Raspi G., *Le traduzioni di Cetti da Karamzin*, в кн. *La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze e dalle lingue romanze in russo*, Milano, 1979, pp. 362–372.

[2] О нем см. Гардзонио С., *Марк Вальтух, итальянский философ и литератор из Одессы*, в печати.

[3] См. Ласорса К., *Первое знакомство с Пушкиным в Италии (1828–1856),* «Русская литература», 1970, 4, С. 95–105; Прожогин Н.П. *Переводчик Пушкина Чезаре Боччелла*, “Временник Пушкинской комиссии”, 1978, Л., 1981, С. 60–75.

[4] См. Garzonio S., *Sappho and Pindare in the Critical Commentary of Louis Delâtre to “Evgenii Onegin”, Puškinskij Jubileinyj, In Honour of Prof. I.Z. Serman on His 85th Birthday*, Сост. С. Шварцбанд (Jerusalem, 1999), P. 83–90.

считать переводческую деятельность Михаила Зарудного, который издал свои переложения в прозе стихов Лермонтова.[5]

Кроме того, интересно отметить малоизвестный перевод на итальянский язык *Евгения Онегина*, который был издан в 1856 в Ницце, когда город входил еще в состав Пьемонтского королевства. Перевод подписан «А.Б. русская».[6]

К концу XIX века уже очень многие итальянцы интересовались русской литературой, особенно шедеврами русской романистики — в частности, творчеством Достоевского и Толстого. По-прежнему много было переводов, выполненных по французским изданиям, но непосредственные переводы с русского печатались все чаще. Стоит также отметить, какую интересную роль в этом процессе сыграли переводчики и литераторы итало-славянских территорий Истрии и Далмации.

Вскоре сформировалась итальянская школа переводчиков с русского. Здесь стоит упомянуть Доменико Чамполи и Федериго Вердинуа, которые также заявили о себе как о достойных внимания писателях; они творили в духе торжествовавшего в тогдашней итальянской литературе веризма. Конечно, итальянские переводчики были в постоянном контакте с представителями русскоязычной культурной среды и, в частности, с русскими эмигрантами в Италии. Известно, например, что Ф. Вердинуа поддерживал отношения с М. Горьким.

Однако русские литераторы не только поддерживали итальянских переводчиков и давали им советы. После революции 1905 года и, конечно, Октябрьской революции, некоторые русские писатели поселились в Италии и сами стали заниматься переводами русских текстов на итальянский. Вовлечены в этот процесс были также еврейские студенты: из-за квот в российских университетах им приходилось уезжать учиться на Запад, в том числе и в Италию. Приведу несколько примеров.

Рахиль Гутман (1885–1944), студентка медицины в Туринском университете, переводила русские литературные тексты на итальянский язык вместе с мужем Альфредо Полледро, который в 1926 году основал знаменитую серию переводной литературы «Slavia». Это прекрасное сотрудничество подарило итальянской культуре возможность ознакомиться с русской литературной традицией во всем ее разнообразии.[7]

Марк Слоним (1894–1976) — особый случай. Он окончил Флорентийский университет и во Флоренции был участником самого первого выпуска известной поэтической серии “L’arte nuova”. Имеется в виду издание Oscar Wilde *Poemi in prosa* (1914). Перевод принадлежал Францу В. фон Тигерстрёму (Franz Wilhelm von Tigerström, 1878–1944), но Слоним написал предисловие на итальянском языке. В легко и изысканно написанной статье только что приехавший в Италию (!) Слоним рассказывает о жизни и творчестве О. Уайльда и подчеркивает неразрешимость конфликта между чистой красотой идеала и вульгарностью повседневности. Жизнь — произведение искусства, бесконечный порыв к самому бытию, в котором связь между реальностью и эстетическим переживанием исчезает. Эту связь не теряет Де Ренье, отмечает Слоним в предисловии к другому изданию, Henry De Régnier, *Racconti a sé stesso* [Рассказы себе, 1914, в переводе поэта Л. Фаллакара,

---

[5] См. Гардзонио С., *Итальянская судьба поэзии Лермонтова*, в кн. Лермонтов М.Ю., *«Не верь, не верь себе, мечтатель молодой…» / «Non credere a te stesso, giovane sognatore…»*, М., С. 8.

[6] *Eugenio Oneghin*, romanzo russo in versi di Pusckin, tradotto in prosa italiana dalla signora A.B. russa, Nizza, 1858.

[7] О Гутман и Полледро см. L. Béghin, *Da Gobetti a Ginzburg*, Bruxelles-Rome, 2007. pp. 253 и сл.

Luigi Fallacara, 1890–1963]. Обратившись к творчеству Тургенева (Слоним перевел *Стихотворения в прозе*, *Senilia*, 1914, иллюстрировал и сам написал предисловие), молодой критик выявляет в мировоззрении автора *Отцов и детей*, с одной стороны, мистическую боязнь смерти и бесконечности, а с другой — любовь к жизни как победе над смертью. Далее, давая толкование понятию смерти у Тургенева, Слоним проводит параллель между пессимизмом русского писателя и 'doglia mortale' (смертоносная/смертельная боль) Дж. Леопарди. Одним словом, перед нами глубокий и тонкий филолог и литератор, и доказательство тому — его безупречные переводы тургеневских текстов. И все это — на итальянском языке, через два года по окончании гимназии! [8]

Стоит также рассказать о творчестве нескольких женщин, которые при разных обстоятельствах оказывались в Италии. Это Р.Г. Олькиеницкая-Нальди (1886–1978), которая издала первый сборник современной русской поэзии в итальянском переводе (до нее выходили малочисленные антологии и сборники классической русской поэзии)[9]. Это Е. Кюн-Амендола (1880–1961), переводчица стихов Ю. Балтрушайтиса[10]. Она переводила Достоевского и публиковала собственные стихи в духе итальянского футуризма (она дружила с Маринетти) под псевдонимом Magamal[11]. Это Нина Романовская, которая, в числе прочего, переводила Достоевского и Куприна. Это, наконец, Ольга Ресневич-Синьорелли (1883–1973), центральная фигура литературной жизни Италии в период между двумя мировыми войнами. Она тоже много переводила, в том числе Достоевского, Чехова, Толстого, Блока, Есенина и переписку Л.Н. Толстого с А.А. Толстой.[12]

Огромный вклад в русско-итальянские литературные связи внес Борис Яковенко (1884–1949). Историк, философ и переводчик, он — автор первой истории русской философии на итальянском языке. Он много переводил с русского (от Толстого до Чехова и Короленко) для самых престижных итальянских издательств (например, Carabba, La Voce, La Nuova Italia, Vallecchi). Переводил он также и с итальянского на русский, например, ему принадлежит перевод знаменитого романа Джованни Папини *Конченый человек* [Un uomo finito].[13]

Конечно, можно было бы назвать еще несколько фамилий[14] и, в конце концов, нельзя не упомянуть и переводчиков итальянского происхождения, которые провели молодость в России и оказались потом в Италии «русскими» эмигрантами. Среди них прежде всего

---

[8] О М. Слониме см. A. Venturi, *L'emigrazione russa nel dopoguerra europeo: Mark Slonim, il nazionalismo rivoluzionario e il fascismo (1914–1923)*, в кн. *Emigrazione russa in Italia: periodici, editoria e archivi (1900–1940)*, "Europa Orientalis", 2015, P. 131–152. Гардзонио С., *Слоним многоликий*, "Знамя", 2017, №9.

[9] О ней см. С. Гардзонио, Б. Сульпассо, *Осколки русской Италии. Исследования и материалы*, Москва, 2011, с. 49–52.

[10] Гардзонио С., *Некоторые замечания об итальянских переводах из поэзии Ю. Балтрушайтиса*, в кн. *Пути искусства: Символизм и европейская культура XX века. Материалы конференции (Иерусалим, 2003)*, М., 2008, С. 308–316.

[11] См. С. Гардзонио, Б. Сульпассо, *Осколки русской Италии. Исследования и материалы*, цит., с. 40–42.

[12] См. A*rchivio Italiano VI. Olga Signorelli e la cultura del suo tempo*, a cura di E. Garetto e D. Rizzi, 2 voll., Salerno, Europa Orientalis, 2010.

[13] См. С. Гардзонио-Б. Сульпассо, *Осколки русской Италии. Исследования и материалы*, цит., с. 86–92.

[14] Например, поляк Л. Кочемский (Leonardo Kociemski) переводил Толстого и Чехова, Н. Романовская (Nina Romanovsky) переводила Соловьева, Мережковского, Куприна, Ольга Малавази Арпсгофен (1879–?) Тургенева, Гончарова, Чехова, и т.д.

следует назвать Р. Кюфферле, А. Каффи и Джованни Бергамаско. Наконец, нельзя обойти вниманием и русиста из Одессы Леоне Гинзбурга.

Ринальдо Кюфферле (1903–1955), оригинальный итальянский поэт, антропософ, издатель и музыковед, очень помогал с переводами на итальянский язык не только итальянским переводчикам с русского, но и русским эмигрантам.[15] Это касалось не только переводов классики русской литературы, но и переводов их собственных произведений на итальянский. В этом его можно сравнить с Этторе Ло Гатто, основателем итальянской русистики, который переводил тексты многих русских писателей, эмигрировавших в Италию (от Амфитеатрова до Иванова). И кстати, Ло Гатто создал знаменитый перевод *Евгения Онегина,* издание которого одобрил и сопроводил собственным предисловием[16] Вячеслав Иванов.

Очень много сделал для развития русско-итальянских литературных связей Осип Блиндерман (Осип Фелин), который вместе с женой Лией Неановой и дочерью Ирис в военные годы реализовывал обширную издательскую программу. Муж и жена начали издавать собственную прозу на итальянском языке; сначала им помогали вышеупомянутые Ло Гатто и Кюфферле, но потом они стали сами себя переводить, а также принялись издавать собственные переводы произведений русских авторов. Фелин при издательстве Биетти положил начало серии переводов русской прозы «Волга» и одновременно с тем театральному журналу “Il teatro per tutti”, одному из самых интересных изданий в итальянской театральной периодике того времени. Дело в том, что Фелин сам стал писать пьесы на итальянском языке, и их ставили самые знаменитые трупы эпохи, от Э. Грамматики до Э. Петролини.[17]

Все это показывает релевантность деятельности русских эмигрантов в истории развития русско-итальянских литературных связей в период между двумя мировыми войнами. При этом не следует, конечно, забывать о том, что местная школа славистов (от Ло Гатто и Мавера до Пачини-Савой, Ландольфи и Поджиоли) тоже росла и развивалась. Правда, и тут — не без значительной поддержки русских эмигрантов. Например, Т. Ландольфи и Р. Поджиоли были учениками известного русского эмигранта Николая Оттокара (1884–1957)[18].

В сложной и противоречивой культурной жизни эпохи фашизма необходимо отметить интерес молодежи и левых демократических кругов к русской литературе. Нельзя не упомянуть, например, о деятельности издательства Эйнауди, которое в 30-е годы возобновило опыт Гобетти и его знаменитой книги *Парадокс русского духа*. Стоит, конечно, отметить, что сам Гобетти совместно с женой Адой Просперо в начале 20-х годов много переводил, особенно из Л. Андреева, благодаря тому, что прошел курс русского языка у вышеупомянутой Рахили Гутман.[19] А поэт Клементе Ребора переводил Блока,

---

[15] См. Mazzucchelli S., *La letteratura russa in Italia tra le due guerre: l'attività di traduttori e mediatori di cultura*, “Europa Orientalis”, XXV (2006), p. 37–60.

[16] A. Puškin, *Eugenio Oneghin*. Traduzione e note di Ettore Lo Gatto. Introduzione di Venceslao Ivanov, Milano, 1936; Mazzitelli G., *Le pubblicazioni dell'Istituto per l'Europa orientale: Catalogo storico*, Firenze, 2016, p. 203.

[17] См. С. Гардзонио, Б. Сульпассо, *Осколки русской Италии. Исследования и материалы*, цит., с. 86–90.

[18] Клементьев А.К. *Николай Петрович Оттокар (русский исследователь политического устройства средневековой Европы)* // Зарубежная Россия 1917–1945. СПб., 2004. С. 79–104.

[19] См.L. Béghin, *Da Gobetti a Ginzburg*, Bruxelles-Rome, 2007, p. 141 —153.

Андреева, Гоголя и Толстого, и до сих пор не определено, насколько значителен вклад в его переводческие работы русской пианистки Лидии Натус, в которую он был влюблен.[20]

Особо следует отметить перевод *Двенадцати* Блока, который будущий теоретик расизма Т. Интерланди сделал вместе с русским эмигрантом Г. Бомштейном.[21] Весь этот комплекс переводов (эту линию продолжит в тридцатые годы Поджиоли) служил как бы предвестием деятельности издательства Эйнауди и известного интеллектуала-антифашиста Леоне Гинзбурга, который не только представил итальянскому читателю русских классиков, но и своими очерками положил начало новаторской линии в изучении русской литературы. Гинзбург погиб в застенках немецких оккупантов в Риме и его знаменитая книга *Scrittori Russi* (сборник его очерков и предисловий) вышла уже посмертно в 1948.[22]

Переводческая деятельность русских эмигрантов продолжается и после войны; например, велик вклад в этот процесс М.В. Олсуфьевой (1907–1988). Ее архив содержит интересные материалы об издательской судьбе и переводах многочисленных книг классической и современной русской литературы. В частности, именно М. Олсуфьева поддерживала отношения с А.И. Солженицыным и переводила его книги.[23]

Стоит также упомянуть Георгия Крайского (1916–1998), который подписывал свои переводы псевдонимом Giovanni Crino. Крайский не только переводил (из Достоевского, Маяковского, Шолохова, Эренбурга, В. Некрасова, Вознесенского, Солженицына и т.д.), но и писал о советском кино, о формализме и о поэтике русского XX века.[24]

Итак, перед нами живая историко-литературная картина, которая иллюстрирует всю сложность и разнообразие литературных связей и контактов между Италией и Россией в долгий период становления и утверждения итало-русской переводческой традиции. Конечно, я рассказал не обо всех переводчиках русского происхождения, знакомивших итальянскую публику с русской литературой. Их было гораздо больше. Но уже эти краткие заметки помогут составить представление о масштабе этого недооцененного культурного феномена.

Гардзонио, Стефано (Gardzonio, Stefano) — филолог-славист, переводчик. Родился во Флоренции в 1952 году. Доктор филологических наук, ординарный профессор славистики (русской литературы и языка) Университета Пизы (Италия). В 1999–2009 годах президент Итальянской ассоциации славистов, с 2005 года член Исполнительного комитета ICCEES (Международного совета по исследованиям Центральной и Восточной Европы). Занимается и исследованиями в области истории и теории русского стиха, истории русской литературы XVIII века, литературных и культурных связей между Италией и Россией, истории русской поэзии XIX — начала XX вв., истории русского зарубежья, в частности, в Италии. Переводил и/или курировал итальянские издания М.Ю. Лермонтова; Ф.М. Достоевского; И.С. Тургенева; А. Фета; А.С. Пушкина; В.И. Иванова; Г. Иванова. Живет во Флоренции.

---

[20] A. Donna, *Il poeta e la sua lucciola*, Roma, 2013.

[21] Григорий Бомштейн перевел также тексты Короленко и еще раз с Интерланди произведения А.П. Чехова. См. Garzonio S., *La letteratura russa in Italia negli anni della Rivoluzione. Il ruolo degli emigrati,* “Annali della Fondazione Ugo La Malfa”. Storia e Politica, XXXI, 2016 (2017), p. 266.

[22] См. L. Béghin, *Da Gobetti a Ginzburg*, Bruxelles-Rome, 2007, p. 403–446.

[23] Stefania Pavan, *Le carte di Marjia Olsuf’eva nell’Archivio contemporaneo Gabinetto G.P. Vieusseux*, Roma, 2002.

[24] De Michelis C.G., *In memoria di Giorgio Kraiski*, “Russica Romana”, 5 (1998), pp. 247–249.

Геворг Гиланц (Армения)

Личность переводчика: язык перевода и перевод «языка» произведения

Пожалуй, начну с утверждения, которое многим сперва может показаться, по меньшей мере, кощунственным и неверным. ***Когда рождается великий переводчик, то в нем умирает (или на время засыпает) великий писатель/поэт.*** Великий переводчик априори великий писатель, хотя не все великие писатели великие переводчики.

Если мы продолжим размышлять в таком направлении, то это приведет нас к дискурсу «*переводчик-раб, переводчик-соперник*» или к положению «*только равный может переводить равного*» (к сожалению, положение это побудило стихотворцев средней руки устроить настоящее нашествие на художественный перевод, и к каким последствиям это привело — нетрудно догадаться). Но на этом логическом пути есть точка, где нужно остановиться, — почти незаметная, но очень важная. Это личность переводчика и выбор произведения. Сначала поговорим о выборе, а затем обратим внимание на личность переводчика.

От того, что движет переводчиком, когда он выбирает произведение, зависит дальнейшая судьба перевода: приживется ли произведение на другой культурной почве или окажется мертворожденным (к сожалению, в Армении таких произведений много, и число их растет из года в год)... Возникает резонный вопрос: а каким образом можно определить, в чем заключались истинные мотивы переводчика и правильно ли выбрано произведение?

На предыдущем Конгрессе я уже рассказывал кое-что о том, как важно правильно выбрать произведение для перевода (поэтому не стану повторяться), но некоторые положения подчеркну еще раз. В частности, при выборе произведения необходимо учитывать то, на какой стадии развития находились язык и культура оригинала во время создания произведения, и как это соотносится с уровнем развития языка и культуры перевода. Сопоставляет, конечно же, переводчик. И если для него главное — подобрать автора с громким именем или знаменитое произведение, не считаясь при этом с уровнем культурного и языкового развития собственного народа, то перед нами в лучшем случае дилетант (или гений).

О том, что переводчик должен в совершенстве знать «...не только все пласты своего языка, его сленги и жаргоны, афоризмы и устойчивые выражения, тонкости и особенности юмора, но и особенности языка оригинала, каким он был на момент создания произведения, особенности культурной среды, исторической эпохи, историю влияния других культур на культуру, породившую данное произведение, историю и структуру основных заимствований и т.д...», я уже говорил в прошлом докладе. Если же переводчик этого не знает и даже не задумывался над этим, то он опять-таки или дилетант, или гений.

На качество перевода влияет множество факторов, но важнейший из них — *личность переводчика* и то, какое произведение/автора он выбрал. Наглядный пример — история перевода «Реквиема» Анны Ахматовой и стихотворений Бродского. Переводами стихов Ахматовой в Армении никого не удивишь, но «Реквием» полностью на армянский переведен не был. Закончив перевод «Посвящения», я вдруг обнаружил, что вся трагедия ахматовского текста из перевода исчезла. Смысловых и образных отклонений в переводе не было, все было точно — ритм, размер, рифмовка... И вдруг я понял... Армянский язык слишком мелодичен, и текст начинает звучать как мелодия, теряя трагичность (в армянской культуре стихотворный размер, используемый в «Посвящении», не несет трагической фонетической и мелодической нагрузки). Когда же я ослабил рифмовку — все вернулось...

А вот Бродский у нас «многоликий». Когда он получил Нобелевскую премию, многие в спешке бросились переводить его поэзию. Чем руководствовались эти переводчики — понятно; естественно, Бродский по-армянски зазвучал так же, как поэты X и Y, зазвучал как угодно — только не как оригинал. Перевести хорошо помешало не только то, что переводчики соблазнились «высотой полета» Бродского или плохо знали русский язык, а то, что для них язык Ахматовой и язык Бродского были неразличимы...

Сейчас я хотел бы обратить ваше внимание еще на два важнейших положения, касающихся личности переводчика. Первое связано с моим утверждением, согласно которому «***когда рождается великий переводчик, то в нем умирает (или на время засыпает) великий писатель/поэт***». Если переводчики Ахматовой или Бродского не справились и искушенный читатель не получил того, что получает читатель оригинала (или тот, кто читает поэзию того же уровня), значит, на данный момент в данном литературном поле нет автора/переводчика, который был бы равен переводимому автору или превосходил бы его... Или в литературе перевода происходят, мягко говоря, нездоровые процессы (своими размышлениями на этот счет я поделюсь в конце). Можно долго спорить, говорить, что каждый автор неповторим, называть того или иного автора недостижимой высотой, но это уже другой разговор, и вообще такая точка зрения противоречит самой идее развития.

Второе — способность автора/переводчика полностью отказаться от своего «я», стать для оригинала своего рода «медиумом», скромно довольствуясь «второстепенной» славой переводчика (на мой взгляд — ничуть не менее первостепенной, чем авторская). Таких примеров очень много в армянской древней и средневековой литературе. Есть поистине гениальные произведения, подписанные «неизвестный автор» или «народное» (что в конечном счете одно и то же), и в небытие уходят не только автор, переводчик, переписчик и миниатюрист, — стремление к самовозвеличению и самоутверждению, которое во все времена мешало творческому человеку, тоже нивелируется.

Вот что еще я считаю нужным сказать о переводчике. На мой взгляд, переводчик художественной литературы должен и сам быть художником слова, писать стихи или прозу на своем языке. Я пытаюсь сейчас рассуждать о переводчике как о ***со-творце*** (здесь как-то не подходит слово ***соавтор***), ведь он не просто разбирает чужое «прекрасное словесное здание» на «запчасти», а потом механически собирает его из материала собственного языка (хотя так, возможно, бывает при переводе технической литературы) — он заново *творит* данное произведение, возводит его на фундаменте своей культуры.

Есть такая переводческая доктрина — «*только равный переведет равного*». Из-за нее уже наломали немало дров. И все же, если поразмыслить, приходим к заключению, что литературный уровень переводчика должен быть не ниже авторского, а то и выше.

Для наглядности приведу два противоположных примера. Пример первый: попросил 18-летнюю племянницу прочитать перевод стихотворения Пушкина «Я вас любил: любовь еще, быть может...» (мой или чей-то, неважно). Она начала читать — и я ужаснулся: ни красоты языка, ни чувств, ни мелодии... Все было достаточно точно переведено — и слова, и размер, и рифмы... Сначала я не мог понять, в чем же дело, но тут вспомнил об одном эксперименте. Десятерых школьников в возрасте 13–16 лет попросили сочинить текст в один абзац, где обязательно должна была присутствовать фраза: «я тебя люблю». Они написали, но в искренность и правдивость написанного верилось только в двух случаях. Оказалось, что эти два текста были написаны школьниками, которые в тот момент действительно были влюблены. А моя племянница читала всего лишь точный перевод слов, написанных Пушкиным, — все остальное там отсутствовало...

Пример второй: попросил армянских поэтов (самых, так сказать, топовых на данный момент) перевести с любого языка, который они знают, стихотворения своих любимых авторов. Многим я сам посоветовал, какого автора для перевода выбрать. 80–90% отказались, объясняя это в основном двумя причинами — или переводом им заниматься неинтересно (притом, что сами они более чем заинтересованы в переводах своих произведений: нарциссизм), или автор, которого я посоветовал, пишет не верлибром (как большинство армянских поэтов): мол, поэтические мышления у них разные. При этом и те, и другие на всех углах и площадках по поводу и без кричат, что армянская литература переживает подъем и расцвет, что наступил чуть ли не новый золотой век армянской литературы. Но они забывают, что в последний раз, когда армянская литература действительно переживала расцвет (конец XIX — середина XX века), все действующие писатели и поэты — Терьян, Туманян, Исаакян, Чаренц и др. — постоянно переводили, и не только знакомили с мировой литературой своего читателя, но и оттачивали собственное мастерство. Когда же я гляжу на сегодняшних литераторов, которые (за редкими исключениями) относятся к переводу столь высокомерно и легкомысленно, мне вспоминается русская поговорка о лягушке и болоте...

К чему я привел эти два примера и как они связаны с художественным переводом? В первом случае — когда племянница читала вслух стихотворение Пушкина — мы имеем дело с тем, что переводчик, не соответствующий по уровню автору оригинального текста, убивает поэзию первоисточника. Во втором случае речь идет о том, что существует необходимость сориентироваться в незнакомой литературной среде: есть опасность, что упомянутые мною топ-поэты, взявшись за перевод Лермонтова или Вяземского, переведут их свободным стихом (или они их так «прочувствуют», или за модой погонятся). Если поэт или писатель не соответствует уровню автора, чье произведение он берется переводить, то он не сможет создать новый «язык» внутри своего языка, не сможет использовать все его возможности. Мне очень импонирует поведение некоторых правообладателей известных литераторов (в основном потомков), которые тщательно расспрашивают о переводчике. Но это распространено скорее на постсоветском пространстве, так как здесь еще дают о себе знать недавние тесные связи.

В идеале не только переводчик выбирает произведение, но и само произведение/автор выбирает язык перевода и переводчика. Перевод — это своего рода точка пересечения двух самодостаточных явлений — произведения/автора и переводчика, который до определенного момента был писателем/поэтом, соответствующим по своему уровню произведению или автору, которых теперь берется переводить. На таком пересечении вспыхивает яркий свет.

Гиланц, Геворг Арзунович (Գևորգ Գիլանց) — поэт, переводчик, выпускник ВЛК Литературного института им. Горького (2003–2005 гг.). Пишет на армянском языке. Более 15 лет занимается переводом русской литературы; переводил классическую и современную русскую поэзию и прозу. Среди опубликованных переводов — философская и культурологическая литература (переводил «Антиномию языка» Павла Флоренского, «Эпос и роман» М. Бахтина и т.д.), книги авторов Серебряного века (Ахматова, Бальмонт, Бедный, Введенский, Гумилев, Вяч. Иванов, Г. Иванов, Клюев, Хлебников, Ходасевич и др.), «Гнутая речь» М. Амелина, романы З. Прилепина «Черная обезьяна» и В. Пелевина «Чапаев и пустота». В журнальной периодике публиковал переводы из А. Битова, Е. Блажеевского, И. Бродского, А. Витухновской, А. Еременко, С. Надеева, А. Ревича, П. Флоренского и др.

Аким Готов (Монголия)

Бямбын Ринчен как переводчик русской литературы

Нельзя забывать, что судьба одного писателя, иногда
целой литературы зависит от переводчика.
Л. Гинзбург

Ринчен писал, что переводчик — это караванщик культуры. Ринчен, который и сам был караванщиком культуры, много переводил русских классиков, таких как М. Горький, А. Толстой, Н. Гоголь, М. Шолохов, Н. Лесков и др. Я здесь хочу кратко остановиться на его переводе «Песни о Буревестнике» Горького. Но прежде хотелось бы отметить, что он часто выбирал для перевода произведения таких авторов, которые писали исторические произведения, я бы сказал, с высоким пафосом. Поэтому он брался переводить такие вещи, как «Песнь о Буревестнике» Горького, «Князь Серебряный» Толстого, «Тарас Бульба» Гоголя, «Судьба человека» Шолохова и др. Возможно, это было связано с тем, что эти произведения с точки зрения стиля и пафоса были близки ему, в том числе как писателю. Иногда он переводил «страшные» произведения, например, «Вия» Гоголя, «Юдоль» Лескова. Он владел языком в совершенстве и потому различал все стилистические нюансы этих произведений и старался передать их в переводе на монгольский. И это ему удавалось. Однажды он написал: «В международной переводческой практике переводчики художественной литературы не занимаются переводом официальных документов, а переводчики последних не занимаются переводом художественной литературы. А у нас все наоборот: когда переводчики официальных документов переводят художественную литертуру, они долбят тупым топором то, что нужно было тонко резать острым ножом». Здесь он имеет в виду, что переводчик должен сохранить стиль писателя в своем переводе. Он пишет: «В табунах бывают рысаки и иноходцы, и точно так же несхожи писательские манеры. Нельзя же рысака заставлять шагать, когда он идет рысью, нельзя иноходца заставить идти простым шагом, когда он бежит иноходью. Переводчик должен сохранить стиль текста и не путать манеры иностранных писателей». Об этом писал еще один значительный переводчик русской поэзии Ц. Дамдинсурэн: «Каждое стихотворение, каждое произведение способно тронуть душу человека. Если ты не можешь это передать, значит, ты меняешь живого коня на мёртвого». Нельзя не заметить, что обе эти цитаты перекликаются со словами Корнея Чуковского, русского переводчика и теоретика перевода: «Надо переводить смех смехом». Б. Ринчен строго следовал этому принципу в своих переводах. Я постараюсь показать это на примере перевода «Песни о Буревестнике» Горького.

Над седой равниной моря ветер тучи собирает. Между тучами и морем гордо реет Буревестник, чёрной молнии подобный.

Тэнгэс далайн буурал мандал дээгүүр салхин үүлсийг хуралдуулж, үүл, далайн завсраар Салхи шувуун харанхуй цахилгаан мэт халин элин ниснэ.

То крылом волны касаясь, то стрелой взымая к тучам, он кричит, и тучи слышат радость в смелом крике птицы...:

Тэр шувуун жигүүрээр долгионыг гэнэт шүргэн, гэнэт үүл өөд харавсан сум шиг дэгдэж дуугаран явахад үүлс түүний эрэлхэг дуунд баярын чимээг сонсон байв.

Ветер воет, гром грохочет...

Салхи урхиран, аянга хүрхрэн...

Синим пламенем пылают стаи туч над бездной моря. Море ловит стрелы молний и в своей пучине гасит. Точно огненные змеи, вьются в море, исчезая, отраженья этих молний..

Тэнгис далайн гүн усан дээгүүр үүлсийн сүрэг хөх долон татан,далай аянгын сумыг шүүрэн барьж, усны гүнээ сөнөөхөд долон туяа нь гал могой мэт мяралзан мушгилзаж мөхнө.

Пусть сильнее грянет буря!

Их салхин нижигнэн хөдөлтүгэй!

Мощь природной стихии, величественность бущующего моря, образ храброго буревестника, гордо реющего под гремящим раскатом грома, зов вестника революции, — всё, что хотел выразить Горький, — все это блестяще переведено на монгольский язык.

Вы прекрасно видите, что здесь доминирует высокий, я бы сказал, революционный пафос. А сейчас я цитирую два предложения из рапсодии Н. Лескова «Юдоль»:

В этот год Аллилуй по обыкновению объехал с просфорнею прихожани собрал муки и променял ее у мельника на муку одинакового размола (так как из сборной муки разного поля и неровного размола печь неудобно, потому что она неровно закисает и трудно подходит), а затем Аллилуева жена растворила в деже муку и ночью подбила тесто, которое всходило прекрасно, как следует, а еще после затопила печь и перед тем, как наступила пора разваливать тесто и «знаменать просвиры печатью», пошла звать учрежденную вдовицу, у которой была печать; но едва она вышла со своего двора, как увидала мужа, беспокойно бежавщего к дому священника, с лицом до неузнаваемости изменённым от ужаса.

Тэр жил Аллилуй өнөөх хурлын боовчин эмгэнтэй хоёулаа өглөгийнхөө эздийг эргэж гурил бадарлаад, олон хүний бүдүүн нарийн ширхэгтэй, эрээвэр хураавар гурил эсгэхэд тун ч түвэггэй тул, тээрэмчинд очиж, нэг жигд татсан гурилаар солиод, Аллилуйн үйзэн нь тэр гурил зууран исгэж, шөнө босон хутгаж засаад, зохих ёсоор сайхан исэж хөөгөөд ирэхэд нь зуухаа галлаад, иссэн гурилаа нухаж элдээд,, хэв тамга дарахынхаа өмнө тэр хэвийг хадгалдаг бэлбэснийд очих гэж хашаанаасаа гартал, нөхөр нь царай зүс их айн сандарч хачин болчихосон байдалтай тэвдэг гүйж, ламын гэрийн зүг чиглэн тэвдэж явахтай тааралдаад...

Здесь, конечно, повествование простое, а предложение очень длинное. Ринчен передал это по-монгольски, не отступая от оригинала: простой язык, сложный синтаксис. Я думаю, что здесь он сохранил стиль писателя.

Дальше.

Я уже рассуждал, что за «дид», что за «Ладо» ? Зачем одни хотят «вытоптать» то, что «посеяли» другие? Я был тронут со старого места... Я ощушал голод ума, и мне были милы те звуки, которые я слышал, когда тетя и Гильдерада пели, глядя на звёздное небо, давшее им «зрение», при котором все простить и все в себе и в других успокоить.

...Ямар гээчийн «өвөө» ямар гэгчийн «Лад»-ыгаа дуулж байгаа юм бэ? Яагаад ирэхдээ нэг хэсэг нь нөгөө нэгнийхээ «тарьсныг гишгэж» үгүй болгох гэж байгаа юм бэ? гэж хуучин байдлаасаа шилжин хөдөлж, оюун билгийн өлсгөлөн гэгч нь надад тохиолдож, бусдын муу бүгдийг өршөөн хэлтрүүлж, өөр бусдын сэтгэлийг засан тайтгаруулж, чадах тийм «үзэхүйн» нүдэн бүхий болгосон одот огторгуй өөд эгч, Хилергард хоёрын харан харан дуулж байгаа нөгөө эгшиг нь надад таатай санагдаж байвай.

Здесь есть звукопись и риторические вопросы. Наш переводчик в точности воспроизвел и то, и другое по-монгольски.

Ринчен писал: «Моя цель — познакомить свой народ с великими творениями русских писателей, открыть им новый мир, которого они еще не видали». С уверенностью могу сказать, что он, этот полиглот (знал 18 языков), учёный и писатель, достиг своей благородной цели.

Пусть рассказанное мною — лишь краткий и неполный очерк переводческой деятельности Бямбина Ринчена, все-таки он даёт о ней некоторое представление.

Готов, Аким (Gotov, Akim) — переводчик, Заслуженный деятель культуры Монголии. Родился в 1942 году. В 1969 году окончил Государственный педагогический институт (факультет русского языка и литературы). Преподаватель стилистики русского языка, теории перевода и русско-советской литературы в 1969–1971 гг. Переводчик, старший редактор международного журнала «Проблемы мира и социализма» в 1971–1990 гг. Шеф-редактор журналов и газет агентства МОНЦАМЭ в 1990–1991 годах. Главный редактор независимой газеты «Ил товчоо» в 1991–1999 годах. Исполнительный директор Института «Соёл-Эрдэм» в 1999–2004 годах. Директор Национальной (Государственной) библиотеки Монголии в 2005–2011 гг. Визит-профессор Северо-Западного университета национальностей (КНР) в 2011 году. Пожизненный член Мировой Академии Искусства и Культуры, штаб-квартира которой находится в Сан-Франциско (США). Доктор литературы (Litt. D.) этой Академии, профессор.

Павел Грушко (Россия)

Воссоздание на русском языке барочной формы «Поэмы Уединений» Луиса де Гонгоры-и-Арготе

В статье Марины Цветаевой «О Гумилёве» есть любопытное наблюдение: «...дать *лучшему читателю* эту — по себе знаю! — несравненную радость в *сокрытии открытия*»[1].

Если, переосмысливая это высказывание Цветаевой, говорить о доне Луисе де Гонгоре-и-Арготе (1561–1627), то можно сказать, что на протяжении четырёх столетий учёные и поэты занимались, — и до сих пор занимаются — *открытием* того, что Гонгора *сокрыл* в ряде своих произведений. Особенно в «Сказании о Полифеме и Галатее» («Fábula de Polifemo y Galatea»)[2] и воспоследовавшей за ним «Поэме Уединений» («Soledades»), в которой рассказывается о юном скитальце, попавшем после кораблекрушения сначала к крестьянам, а затем к рыбакам. С сюжетной точки зрения обе эти поэмы могли бы уложиться в горстку слов, и умы исследователей будоражат вовсе не повествовательные перипетии, а то, *как* рассказаны эти истории. Именно с расчётом на избранных эрудитов своей эпохи задиристый поэт испанского барокко намеренно мглисто, вычурно, причудливо, скандально обработал в своих поэмах известные сюжеты, которые либо целиком, либо отдельными пассажами заимствовал у античных авторов, но это были отнюдь не «Георгики» Вергилия и не отшельнические «Письма с Понта» Овидия (эти произведения и без него были хорошо известны образованным испанцам).

Творец гомеровского масштаба; инвентаризатор мира, инструментами которого были невиданные до той поры, написанные на адамовом языке метафоры; мастер симметрично организованной строки, похожей на парящую двукрылую бабочку, и сверхдлинных стихотворных периодов, напоминающих гулкое падение высоких водопадов; казавшийся алхимиком мастер, который, сварив в испанском тигле заимствованные из древних и современных ему языков слова, добыл в *поворотное* для Испании время слиток новой поэзии. Не без влияния печальных жизненных коллизий[3] поэзия Гонгоры становилась всё более «тёмной». Не без влияния уникальных поэтических экспериментов жизнь поэта на момент написания «Поэмы Уединений» становилась всё более похожей на отшельничество. Явившись сплавом опыта жизненного и опыта творческого, «Поэма Уединений» стала вершинным текстом, наиболее полно представляющим поэта.

Зачем он «смешал» разные стилевые пласты испанского языка того времени, удостоившись язвительного прозвища «жаргонгора»[4], и преобразил, усложнил форму

---

[1] Гумилёв Н.С. Собр. соч. в 4 т. Вашингтон. 1964, т. 2, стр. 357–360. Курсивы в цитате – мои (ПГ).

[2] «Сказание о Полифеме и Галатее» в моём переводе было опубликовано в «Тетрадях переводчика» (выпуск 22). М. «Высшая школа». 1987 и в авторской антологии «Павел Грушко. Облачение теней». М.: Центр книги Рудомино, 2015.

[3] Судебный процесс, оправдавший убийцу племянника, нездоровье, большие материальные затруднения, долги.

[4] Мой посильный русский вариант каламбура «jerigóngora» из полемического стихотворения Франсиско де Кеведо; этот каламбур на испанском почти копирует слово «jerigonza» (жаргон, тарабарщина, абракадабра, дурачество).

традиционного размера *сильвы*[5], что побудило его современника воскликнуть: «*Есть места настолько длинные, что читателю попросту не удаётся проникнуть в смысл сказанного!*»[6]?

Сам поэт в сентябре 1615 года, отвечая на одну из нападок, так определил свой замысел: «...за *честь почитаю выглядеть тёмным в глазах невежд, как это и подобает учёным мужам; пусть неучам кажется, будто с ними глаголют по-гречески, стоит ли бросать жемчуга перед свиньями. <...> Открыв то, что находится под спудом этих тропов, сознание поневоле будет пленено и, пленившись, испытает удовлетворение*»[7]. Один анонимный автор приписывает ему также высказывания: «*Верховный судия моим творениям я сам*» и «*Хочу что-то написать для немногих*»[8].

Думаю, нынешние эрудиты (а именно на познания учёных мужей полагался Гонгора) не столь просвещены, нежели те, что жили в испанском XVII веке. Последние и по времени и по образованию были ближе к поэтам Греции и Рима, к мифологическим текстам, к реалиям Испании и мира в эпоху великих открытий.

В этом сообщении я хочу обрисовать непростую переводческую ситуацию, в которой я оказался за счёт того, что мой перевод — не филологический, не научный, не смысловой, не подстрочный, а литературный, *художественный*. То есть долженствующий вызвать у современного читателя видение странной циклопической поэмы, которая вправе породить у него как насмешливое недоумение, так и пытливый интерес.

С самого начала, очутившись в бурном водовороте между Сциллой испанского оригинала и Харибдой «взятых на карандаш» первых строк перевода, я столкнулся с дилеммой, которую один из мэтров советской школы перевода определял в форме такого риторического вопроса: явить читателю температуру трупа или предъявить живого поэта?

Первое, разумеется, отпадало — ведь, «являя температуру трупа», пришлось бы, условно говоря, оперировать русским языком протопопа Аввакума (тексты которого за архаичностью и сегодня приходится переводить со старорусского на современный русский язык) или Симеона Полоцкого[9]. Но и льстивое заискивание перед читателем представлялось ложной стратегией. (Вспоминается требование товарища Мезальянсова в пьесе Маяковского «Баня»: «Сделайте нам красиво!»)

---

[5] Сильва (silva) – строфа или метрический период с чередованием одиннацатисложных и семисложных рифмованных строк. У Гонгоры рифмы в этой форме подчас удалены одна от другой на 14 строк.

[6] «Противоядие от заразной “Поэмы Уединений”, во благо её автора, дабы защитить его от него самого» (Antídoto contra la pestilente poesía de “Las Soledades”, aplicado a su autor, para defenderle de si mismo) в сборнике “En torno a Góngora”. Ed. Jucar. Madrid. 1986. Стр. 51.

[7] Дамасо Алонсо. «Гонгора и его “Полифем”», т. 1. Ed. Gredos. Madrid. 1974. Стр. 134.

[8] Как не вспомнить пушкинское «Из Пиндемонти»: «Никому/ Отчёта не давать,/ Себе лишь самому/ Служить и угождать» (А.С. Пушкин. Собр. соч. в 10 тт. М.: ГИХЛ, 1959–1962. Т. 2. Стр. 455) или из «Езерского»: «Твой труд/ Тебе награда; им ты дышишь,/ А плод его бросаешь ты/ Толпе, рабыне суеты» (А.С. Пушкин. Собр. соч. в 10 тт. М.: ГИХЛ, 1959–1962. Т. 3. Стр. 408).

[9] Профессиональное стихотворство, привнесённое в Россию в XVII в. Симеоном Полоцким, зиждилось на силлабической системе стихосложения (как и испанское!), заимствованной из польской поэзии, организующим принципом которой является лишь равное количество слогов в рифмующихся строчках. Осталось бы так, структура современного русского стиха не отличалась бы от испанской, что намного облегчило бы труд, как говорили в то время, *переводниковъ*.

Чтобы понятнее было, с чем пришлось иметь дело, приведу для примера начало «Поэмы Уединений» на испанском, перевод этого отрывка и его расшифровку, сделанную выдающимся исследователем Гонгоры — Дамасо Алонсо.[10]

Era del año la estación florida
en que el mentido robador de Europa
(media luna las armas de su frente,
y el Sol todos los rayos de su pelo),
luciente honor del cielo,
en campos de zafiro pace estrellas,
cuando el que ministrar podía la copa
a Júpiter mejor que el garzón de Ida,
náufrago y desdeñado, sobre ausente,
lagrimosas de amor dulces querellas
da al mar, que condolido,
fue a las ondas, fue al viento
el mísero gemido,
segundo de Arïón dulce instrumento.

Порой, когда весь мир цветёт на диво,
и вор Европы (чьё обличье лживо,
и полумесяцем — таран на лбу,
и, словно Солнце, все лучи на шкуре),
слепящий бог лазури,
гнал в луг сапфирный звёзды на пастьбу,
тот, кто не хуже пастушонка с Иды,
Юпитера поить бы мог нектаром,
тонул, отверженный, свои обиды
любовные волнам доверив ярым,
да так, что жалкий стон
достиг и ветра, и воды безбрежной,
подобьем лиры нежной,
к чьим струнам прикасался Арион.

Цветущей порой года, когда обманный похититель Европы (то есть Телец-Бык, кем обернулся Юпитер, дабы похитить Европу, ведь именно в цветущем апреле входит Юпитер-Солнце в созвездие Тельца), чей лоб вооружён лунным серпом рогов, и словно космы Солнца — его испускающая лучи шкура, когда эта сверкающая слава небес в сапфирных полях пасёт звёзды (то есть находится в небе одновременно с солнцем, скрадывающим звёзды), — этой самой порой один юноша, который, подобно Ганимеду, был бы достоин на горе Иде прислуживать виночерпием тому же Юпитеру, потерпев кораблекрушение, и при этом, будучи отверженным невестой и в разлуке с ней, жаловался на свою несчастную любовь морю, да так, что, милостью сострадающего Океана, жалостные стоны юноши вызвали успокоение ветра и волн, почти так же, как если бы горестный напев отрока уподобился нежной лире Ариона (плывя из Италии в Коринф, замыслили моряки, зарясь на богатства музыканта Ариона, бросить его в пучину; Арион упросил позволить ему перед смертью спеть и, получив разрешение, начал играть на лире, на звуки которой приплыли дельфины; понимая, что не будет помилован злоумышленниками, Арион бросился в воду, но один из дельфинов отнёс его к берегу).

Как обмолвился Дамасо Алонсо, «наиболее верный символ этой поэзии — *рог изобилия*». Пёстрое многообразие разнородных элементов поэмы, сочетание несочетающихся компонентов, обилие загадочных мифологических персонажей и сюжетов, — всё это порождало раздражение недругов Гонгоры и ревностные славословия со стороны его защитников.

Прискорбно неизбежными были потери, обусловленные разностью ассоциативных рядов у испанских и русских читателей, а также тем, что русскоязычный читатель чаще всего не знает латыни и хуже знаком с античными мифологиями и европейскими

[10] Дамасо Алонсо (1898–1990). Выдающийся исследователь Гонгоры. Поэт, прозаик, филолог, лингвист, преподаватель университета, переводчик, литературный критик.

поверьями. Но оставались трудноразрешимыми и другие иноязычные и чисто гонгоровские «подвохи».

Начать с того, что непереводимо само название поэмы — «Soledades» — из-за многозначности испанского понятия «*soledad*». Оно означает как «умышленное или непроизвольное отдаление от людей», так и «пустынное или необитаемое место», а также (что в контексте данного повествования даже более значимо) «тоску и уныние из-за отсутствия, смерти или утраты кого-то или чего-то». Как раз тоска по возлюбленной снедает юного пилигрима. Вряд ли на русском можно найти одно слово, которое вбирало бы в себя все эти значения — даже если пустить в ход упоминаемое Далем слово *однота,* которое мне очень нравится. Не забудем также, что поэт задумывал написать четыре Уединения: среди горцев, рыбаков, охотников и пустынников. Не озаглавливать же перевод «Поэма Скитаний по разным местам путника, тоскующего по возлюбленной, отвергнувшей его»? Кстати, по мнению главного оппонента Гонгоры, Хуана де Хауреги[11], название явно противоречит неизменно многолюдному окружению героя (пастухами, рыбаками, охотниками и др.). «*При таком множестве сопутствующего люда, при эдакой гурьбе играющих, поющих, пляшущих до упада, — какого дьявола называть это уединениями?*»

Определённого внимания при переводе потребовала намеренная (по аналогии с испанским стихосложением) чёткая рифмовка, без «размытия» в падежных окончаниях, допустимых в русской поэзии, вроде рифмы *забота — работой.* (Управление падежами в испанском языке осуществляется не суффиксами, а предлогами, что не изменяет вида существительных).

Главной сложностью, однако, явилась симуляция вычурного макаронического стиля, подражание гонгоровскому «суржику» из смеси испанского языка с заимствованиями из других языков.

Мало-помалу в этой непростой посреднической ситуации я склонился (поначалу подсознательно, но потом решение стало вполне осмысленным) к тому, что моё переложение, повторюсь, должно быть не разъяснительным, *а литературным, художественным.* Поясню на примере, как я работал.

Метафоры и аллюзии:

В Ливии солёной... — то есть в солёной пустыне моря.
Карбункул — стрелка компаса в ночи... — свет, к которому устремлён взгляд.
Жидкая яшма — метафора моря.
Нунции Феба — петух, чей крик возвещает восход солнца.
Греческое чудо — Троянский конь.
Полярный Зверь — Полярная звезда в созвездии Малой Медведицы.
Звезда верховного ареопага — Юнона и боги на Олимпе.
Богини кипрской птица... — голубь, посвящённый Афродите, которая вышла на побережье Кипра рядом с городом Пафос.

[1] Хуан Мартинес де Хауреги-и-Уртадо де ла Саль (1583–1641). Художник и поэт. Яростный противник Гонгоры.

Чрезмерно большие периоды:

Хрустальным Зодиаком стал с тех пор
для доблестной сосны, ведущей спор
с повозкой солнечной, чей путь короче,
сей элемент, который
четырежды сто раз служил опорой
для свода дня и брачным ложем ночи,
открыв тончайшую из серебра
текучую скобу, — она связала
сей Океан и тот, равно один,
целующий Столпы или кармин
Аврорина ковра.

* * *

Недвижный островов застывших флот
в морях Зари я прославлять не стану, —
числом своих не козней, а красот
и разностью своей они могли бы
стать равными сладчайшему дурману
реки Эврот, где, у́зрив среди вод
охотниц обнажённых дивный сход
(слоновой кости глаже их изгибы,
паросский в коих мрамор отражён),
погибнуть был бы счастлив Актеон.

* * *

Тропу осилив, чей упруг излом
(которую с трудом
спрямили бравые простолюдинки
по тетиве ухабистой тропинки),
с плечами онемевшими (при том,
что молоды, хотя и груз не мал)
носильщики устроили привал.

Инверсии:

Столь многих дол просторный и, стократ,
поток собрал горянок...

* * *

Оружья больше враг плавучий влёк
(как в чешуе — в древесном облаченье)
к далёким берегам за морем пенным,
чем огненных мучений
к фригийским (чудо греческое) стенам.

Выспренние слова:

Существительные: *Стопы, древо, селянин, алчба, тяжба, чело, пришлец, сребро, оратай, кормщик, лучезарец, ристанье, баталья, скаред, приязнь, дрот, дол, пергамин, огневорот, сопутник, тул, плат, звездосвод, взлесок, тканьё, ковы, чревобесье, раденье, прибыток, сладкопитье, лилеи, дива, звездоблюститель, вертоград, усталь, тщанье.*

Прилагательные: *Страшащий, сафирный, кичливый, блазнящий, приявший, единослитый, златой, хладный, многошумный, ущербнолунный, вострый, новозданный, вседневный, хриплогласый, ярмлённый, влекомый, пышнозелёный, голубонебесный, докучный, златящий, отверзнутый, речистый, дичливый, судьбинный, неторопкий, стоустый.*

Числительные: *многажды, мирьяд, двудесятъ, нисколь.*

Глаголы: *Обагрять, лобзать, тмить, тщится, торить, вперять, приветить, мчать, привадить, скогтитъ, алкать, застить, убояться, узритъ, стяжать, обиноваться, смуглить, блазнить, хладить, оледенять, зрить, починать, речить.*

Иные формы: *резов, доколе, доселе, ране, дотоле, коль, коим, сей, сыне* (обращение), *сызмала, внеуём, един.*

*

Едкой сатирой защищал Гонгора своё детище в приписываемом ему сонете «Хулителям „Поэмы Уединений“»:

Темна, забыв суровых правил свод
(по мнению бранчливого кретина),
к дворцу по улицам Мадрида чинно,
на свет родившись, Соледад[12] плывёт.

В Латинской храм войти ей не дал тот,
кто греческие смотрит сны, скотина,
кто псальму жалкую гнуся картинно,
божественно — вовеки не споёт.

Она плывёт сквозь море человечье,
там ей хвалы поют, постигнув суть,
здесь — чужестранкой нарекли в злоречье.

Желая скудным знанием блеснуть,
чужая злость перхает, точно свечи,
к Виктории ей освещая путь.

[12] Аллегории в этом сонете: Соледад — статуя пресвятой девы Соледад, которую проносят в религиозной процессии по улицам Мадрида с остановками в Латинском соборе и храме Виктории.

В заключение в поддержку своей переводческой позиции приведу мнение известного исследователя «Поэмы Уединений» Роберта Джеймса[13] по поводу *неколебимой приверженности Гонгоры к изощрённому стилю* этого шедевра эпохи испанского барокко. Сделав некоторые поправки, Гонгора оставил без внимания враждебные нарекания и большую часть добрых советов друзей. Не убрал ни одного высокопарного, книжного и «заморского» слова, не отреагировал на требования сделать поэму более удобочитаемой. Что убедило меня, как и в случае с переводом «Сказания о Полифеме и Галатее», в приемлемости формально «жёсткого» (отнюдь не формалистического) метода воссоздания барочной формы.

Переводя это намеренно зашифрованное Гонгорой произведение, я старался как можно точнее воспроизводить синтаксическую структуру и посильно имитировать лексический материал, не расшифровывая его (при этом некоторые стилистические подобия я нашёл у относительно барочных русских поэтов XVII и XVIII столетий). Такой подход содействовал воспроизведению барочной полистилистики поэмы, которая при ином, «разъяснительном» подходе, в переводе и вовсе превратилась бы в нечто иное.

Предвидя возможные упреки по поводу вычурности моих переводов «Сказания о Полифеме и Галатее» и «Поэмы Уединений», я предусмотрительно запасся ссылками на литературу, посвящённую ожесточённым дебатам порицателей и защитников Гонгоры. (Что не помешает мне относиться к замечаниям, которые могут очень пригодиться при подготовке возможных переизданий, с уважением и вниманием.)

Не раз мне казалось, будто я стал свидетелем жестокой схватки русского языка с испанским. Испанский наступает во всеоружии витиеватого барокко XVII века с присущей ему пышностью позднего Возрождения, с заимствованиями из итальянского, португальского, латыни и греческого. А русский отчаянно сражается, вовлекая в битву, за отсутствием сходного опыта, заимствования из старорусского и церковно-славянского.

И конечно, меня неизменно поддерживали слова Михаила Бахтина: «*В художественном произведении как бы две власти и два, определяемых этими властями, правопорядка: каждый момент может быть определён в двух ценностных системах — содержания и формы, ибо в каждом значимом моменте обе эти системы находятся в существенном и ценностно-напряжённом взаимодействии*».[14]

Грушко, Павел Моисеевич — российский поэт, переводчик и драматург. Родился в 1931 году. Автор стихотворных сборников «Заброшенный сад», «Обнять кролика», «Между Я и Явью» и «Свобода слов». Стихи в переводе на испанский опубликованы отдельными сборниками в Испании, Мексике, Перу. Переводил произведения широкого круга испаноязычных поэтов, от Луиса де Гонгоры до поэтов XX века. Широкой известностью пользуется рок-опера «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» на либретто П.М. Грушко по мотивам Пабло Неруды. Стихотворные пьесы Грушко опубликованы в его антологии «Театр в стихах». Был руководителем творческого семинара в Литературном институте им. А.М. Горького. Автор арт-концепции «Trans/формы» (теория и практика художественного перевода как метод перевоплощения в разных жанрах искусства). Награжден Золотой медалью Альберико Сала (поэзия) на литературном конкурсе в Италии (Безана-Брианца, 1994), лауреат премии «Мастер» Гильдии переводчиков (Москва, 2015).

---

[13] Роберт Джеймс. «Заметки к текстовому генезису «Поэмы Уединений». Сборник «По сумеркам ступая...» (Одиннадцать эссе о «Поэме Уединений» Гонгоры)». Перпиньянский Университет. 1995. Стр. 137–139.

[14] М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М.: ИХЛ. 1975. Стр. 36.

Жэнь Гуансюань (Китай)

Творчество А. Солженицына глазами китайских читателей

1

Имя А. Солженицына стало известно в Китае в начале 60-х годов XX века, потому что в 1963 году издательство «Китайский писатель» выпустило его рассказ «Один день Ивана Денисовича» на китайском языке. Это произведение, в основу которого был положен коллективный опыт заключенных ГУЛАГа и личный опыт автора, явило людям другую сторону советской действительности. С тех пор творчество Солженицына начало привлекать внимание китайских читателей и критиков.

Но во время «культурной революции», которая началась в Китае в 1966 году, многие советские писатели подверглись критике и отрицанию, и творчество А. Солженицына исчезло из поля зрения читателей.

Китайские читатели вновь увидели в продаже произведения Солженицына лишь в начале 80-х годов, после окончания «культурной революции».

В 1980 году Пекинское издательство иностранной литературы выпустило книгу «Избранные статьи диссидентов Советского Союза», в которую вошло и знаменитое письмо Солженицына к вождям Советского Союза, написанное им 5 сентября 1975 года. Это событие ознаменовало начало «оттепели» в деле издания произведений Солженицына в Китае. В том же году в Шанхае вышел в свет на китайском языке «Раковый корпус». Через 2 года в Пекине роман «Архипелаг ГУЛАГ» был опубликован издательством «Цюньчжун» (впоследствии издательство переиздавало этот роман в 1996, 2006, 2015 годах). Издание этого романа было немаловажным литературным событием, потому что долгое время он был запрещен в Китае. Кстати, китайские читатели смогли познакомиться с романом «Архипелаг ГУЛАГ» на семь лет раньше, чем соотечественники Солженицына в Советском Союзе.

Однако нужно отметить, что роман «Архипелаг ГУЛАГ», вышедший в свет в 80-е годы прошлого столетия в материковом Китае, был доступен только узкому кругу читателей, потому что А. Солженицын и его произведения в то время по-прежнему были объектом китайской критики. В назидание читателям текст «опыта художественного исследования» предваряло «Слово от переводчика»:

«Роман А. Солженицына — типичное антисоветское и антикоммунистическое произведение. Он, как говорим мы, китайцы, — учитель в обратном смысле этого слова. Тем не менее, роман предоставляет нам обширные фактические материалы, которые позволяют лучше ознакомиться с политической ситуацией и социальной обстановкой в СССР; именно с такой целью мы переводим его на китайский язык».

В следующем китайском издании романа «Архипелаг ГУЛАГ»», осуществленном издательством «Цюньчжун» в 1996-м году, «Слово от переводчика» уже было убрано. Значит, в это время чтение этого романа и других произведений А. Солженицына уже стало доступно всем китайским читателям.

После проведения политики реформ и открытости у нас в Китае начался новый период во всех областях общественной жизни, в том числе в деле перевода и издания иностранной литературы. Во второй половине 90-х годов количество изданий произведений Сол-

женицына значительно выросло. Не одно, не два, а сразу несколько издательств начали издавать Солженицына, произведения этого писателя выходили одно за другим. В 1998 году чанчуньское издательство «Эпоха» издало книгу «Бодался телёнок с дубом». В 1999 году издательство «Илинь» издало серию книг «Шедевры мировой литературы», одна из которых было полностью посвящена творчеству Солженицына. В неё вошли произведения «Один день Ивана Денисовича», «Матрёнин двор», «Случай на станции Кочетовка», «Для пользы дела» и др. В 2013 году вышел в свет на китайском языке роман-эпопея «Красное колесо». В 2015 году был издан роман «Архипелаг ГУЛАГ» в сокращенном виде. В 2016 году «В круге первом» был переиздан издательством «Цюньчжун», и т.д.

Надо отдать должное авторитетному издательству «Цюньчжун» (Пекин), которому принадлежит наибольший вклад в дело популяризации произведений А. Солженицына в Китае.

Кроме того, в Китае были переведены и изданы книги о жизни и творческом пути А. Солженицына, написанные русскими и европейскими исследователями. Это, например, книга Л. Сараскиной «А. Солженицын — Биография продолжается...» (2013), книга английского ученого Джозефа Пирса «Душа скитальца: А. Солженицын» (2016), книга Д. Нива «Совесть России — А. Солженицын» (2016) и др.

Творчество А. Солженицына вызывает интерес не только у читателей в материковом Китае, но и у читателей на острове Тайвань. В 1993 году на Тайване издательством «Энциклопедия» была издана серия произведений лауреатов Нобелевской премии по литературе, в эту серию вошёл роман «Архипелаг ГУЛАГ» Солженицына. Кроме этого, романы А. Солженицына «Раковый корпус», «В круге первом», «Август Четырнадцатого» и многие его рассказы переведены на китайский язык и изданы на Тайване.

2

В Китае история исследования творчества Солженицына только началась. Фактически исследователи обратились к его творчеству только в начале 90-х годов XX века. Объясняется это идеологическими причинами: общеизвестно, что Солженицын был антисоветчиком и антикоммунистом, это в Китае считалось недопустимым, более того, некоторые его высказывания в 70-е годы очень задели китайский народ. В своём письме к советским вождям он отождествлял Китай с фашистской Германией, усматривал в Китае опаснейшего врага Советского Союза. Он даже призывал советских руководителей быть готовыми вести «страшную войну» с Китаем. Эти обвинения были совершенно необоснованными. Поэтому долгие годы писатель А. Солженицын был «человеком нежелательным» для китайского народа.

Научных трудов, посвященных творчеству Солженицына, в Китае было немного. Книга «Вернулся на родину скиталец» (автор Чжан Сяоцян, издательство «Чанчунь», 1996) — одна из немногих китайских монографий о Солженицыне. Автор сначала знакомит читателя с биографией и творческим путём писателя, а затем на основе большого количества материалов анализирует его произведения. Честно говоря, эта книга носит ознакомительный характер, главное в ней — обзор произведений Солженицына, а не их анализ.

В 2016 году вышла монография Лун Юйцэня «Из-под глыб — писание протестанта Солженицына». Автор книги изучает процесс творческого становления писателя, анализирует его главные произведения в порядке их написания, исследует причины конфликта Солженицына с окружавшим его историческим пространством.

Помимо этих двух монографий, есть еще несколько работ, в которых творчеству Солженицына посвящены отдельные главы. Это такие труды, как «Размышления о взлёте и упадке советской литературы» (проф. Лю Ядин. Изд-во Сычуаньского ун-та, 1996), «История русской литературы XX века» (Чжан Цзе и Ли Хуэйфань. Изд-во «Циндао», 1999), «Русские писатели. Вчера и сегодня» (Чжан Цзе. Изд-во «Литературный союз Китая», Пекин, 2000), «История русской литературы XX века» (под ред. Ли Юйчжэня. Изд-во Пекинского ун-та, 2000), «История русской литературы» (под ред. Жэнь Гуансюаня. Изд-во Пекинского ун-та, 2003) и др.

В этих трудах представлен более подробный анализ романов А. Солженицына «Архипелаг ГУЛАГ», «В круге первом» и «Раковый корпус», а также его ранних вещей, таких как «Один день Ивана Денисовича», «Матрёнин двор» и др.

Статей о творчестве Солженицына, если сравнивать со статьями, посвященными другим русским писателям, очень мало. А значимых среди них еще меньше. Почему сложилась такая ситуация, — я уже объяснил выше.

Если сделать обзор трудов китайских исследователей, посвященных Солженицыну, то можно заметить, что их взгляды и мнения значительно отличаются друг от друга, и разделить их можно главным образом на две группы.

Первая руководствуется отрицательным отношением к А. Солженицыну как к личности и решительным неприятием его творчества. Вторая — рассматривает его произведения как пример единства противоположностей, т.е. признает в его творчестве положительные стороны и указывает на отрицательные.

Ли Хуэйфань и Чжан Цзе из Института иностранной литературы при Академии общественных наук Китая подвергают резкой критике как творчество Солженицына, так и его личность. В их монографии «История русской литературы XX века» Солженицыну посвящена целая глава, в которой дается оценка всему его творчеству. Сначала авторы признают, что «некоторые его ранние произведения обнаруживают определённое писательское дарование…». Затем они принимаются развенчивать Солженицына и его творчество. Они считают, что рассказ «Один день Ивана Денисовича» выражает антисоветскую политическую позицию автора, утверждают, что в «Архипелаге ГУЛАГе» автор преувеличивает масштабы и размах репрессий в 30-е годы XX века в Советском Союзе и очерняет всю историю СССР. Чжан Цзе в своей книге «Русские писатели. Вчера и сегодня» пишет, что романы «В круге первом» и «Раковый корпус» с художественной точки зрения очень слабые, а «Архипелаг ГУЛАГ» и «Красное Колесо» и вовсе трудно назвать литературными произведениями. Чжан Цзе заканчивает свой анализ творчества Солженицына следующими словами: «Солженицын когда-то учил людей “жить не по лжи”, а сам говорил много лжи. Он рьяно выступал за “самоограничение”, а сам без ограничений занимался антикоммунистической пропагандой и антисоветской деятельностью».

Есть в Китае и другие исследователи, которые рассматривают Солженицына и его творчество как пример единства противоположностей. Они видят в нем прежде всего замечательного писателя. Между прочим, большинство китайских русистов относятся к А. Солженицыну именно так.

Профессор Пекинского университета иностранных языков Чжан Дянхуа так оценивает творчество Солженицына: «А.И. Солженицын — человек многострадальной судьбы и уникальный писатель-мыслитель, в личной жизни и творчестве которого нашли отражение самые трагические страницы русской истории XX века». Он считает: «Задача высказать и осмыслить самую трагическую и запретную правду национальной жизни

стала смыслом и целью всей его жизни и творчества... Солженицын является культурным феноменом в полном смысле этого слова».

Анализируя рассказ Солженицына «Один день Ивана Денисовича», молодой русист из Пекинского университета Шань Чжисюй замечает: художественные особенности этого произведения сводятся к тому, что «Солженицын простыми словами описывает один длинный и скучный рабочий день простого заключённого, и тем не менее он, вводя в текст множество правдивых деталей, описывая час за часом незначительные будничные события, даёт потрясающую и угрюмую картину жизни обитателя лагеря при тоталитарном режиме. Писатель обладает высоким мастерством сгущения времени и пространства... Язык Солженицына прост, трогателен и оригинален».

Проф. Лю Ядин Сычуаньского университета тоже положительно отзывается о творчестве Солженицына. Анализируя роман «Раковый корпус», он пишет: «Продолжая традиции нравственной оценки человека в русской литературе, Солженицын сначала загоняет большинство своих персонажей в тупиковую ситуацию, как, например, сделал Л. Толстой в повести “Смерть Ивана Ильича”, а потом объявляет каждому нравственный приговор: или заставляет его заниматься самообличением, или сам судит его».

3

Начиная с 90-х годов прошлого столетия произведения А. Солженицына широко издаются и получают все большее распространение в Китае. У писателя не только нашлось много китайских читателей: Солженицын оказал большое влияние и на творчество многих китайских писателей.

Примеров много, но я хотел бы остановиться на том, какое влияние рассказ А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича» оказал на тюремную тему в современной китайской прозе.

После «культурной революции» китайцы начали размышлять о том, какие страдания принесла эта эпоха стране и народу; наступило время говорить о ее последствиях. 11 августа 1978 года в газете «Вэньхуэйбао» появился рассказ «Шрам»[1], автором которого был малоизвестный молодой писатель Лу Синьхуа.

Лу Синьхуа в своем рассказе «Шрам» впервые открыто заговорил о преступлениях «культурной революции» и показал, каким бесчеловечным и жестоким может стать человек под катастрофическим влиянием истории, до какой степени может быть искажена психология человека. Прочитав этот рассказ, читатель понимает, что «культурная

[1] Рассказ «Шрам» — это печальная история одной семьи. Он рассказывает о том, как дружно и спокойно жила девушка по имени Ван Сяохуа со своей матерью, но вспыхнувшая «культурная революция» нарушила их спокойную жизнь и разрушила у них все. Ее мать в первые дни «культурной революции» обвинили в измене Партии, ей поставили ярлык «контрреволюционера» и лишили свободы. У Ван Сяохуа непонимание всего происходящего постепенно превращалось в ненависть к матери, в конце концов она порвала родственные связи с матерью, покинула родной дом и уехала за тысячи километров, в далекую деревню на перевоспитание. Больше дочка с матерью не общались друг с другом. Восемь лет прошло, «культурная революция» закончилась. Матери Ван Сяохуа восстановили доброе имя, она вернулась к нормальной жизни, но ее здоровье сильно ухудшилось из-за «культурной революции» и ей осталось жить считанные дни. В последние дни своей жизни она очень скучала по дочке и хотела перед смертью увидеться с ней, которая находилась в тысячи километрах от нее... Вначале ее дочка еще не хотела вернуться, потом осознала неправоту своего поступка, и решила вернуться в родной город навестить мать. Но было уже поздно! Ее мать умерла за несколько дней до ее приезда, и она не застала свою мать в живых...

революция» разъединяла людей (даже родных), что она нанесла людям психологическую травму.

Рассказ «Шрам» стал ласточкой, предвещающей весну: вслед за ним в журналах и газетах того времени появилось множество рассказов и повестей, обличавших абсурдность и хаотичность, ошибочность и преступность «культурной революции», рассказывавших о трагических судьбах людей в те страшные годы. Такими произведениями стали повесть Лю Синьу «Классный руководитель», рассказ Цзэнь И «Клен», повесть Фэн Дицай «Распутье, покрытое цветами», повести Гу Хуа «Деревянный домик, по которому ползет зеленая лоза» и «Поселок лотоса», рассказ Чэнь Цзяньгун «Цветастый платок, развевающийся на ветру», роман Цжан Сюань «Уголок, забытый любовью», роман Чжоу Кецын «Сюй Мао и его дочки», романы Цун Вэйси «Красная магнолия под тюремной стеной», «Удаляются белые паруса», «Облака как будто падают с небосклона» и «Над рекой Хуанхэ тихо падает снег», романы Цжан Сианляна «Женщина — половина мужчины», «Душа и плоть», «Дерево для озеленения», книга Ян Сианьхуэя «Прощание с фермой Бианцзягоу» и многие другие.

Одной из особенностей всех этих романов было то, что писатели в них разоблачали негуманность, бесчеловечность и нелепость лагерной системы Китая с одной стороны, и требовали уважения к достоинству человека с другой. Появлением этих произведений было ознаменовано начало «шрамной» литературы.

Почему в Китае только в конце 70-х и начале 80-х годов появились «шрамная» и тюремная литература? Причин было много, в особенности социальных, но помимо всего прочего — на китайскую литературу повлияли русские «лагерные тексты», в особенности произведения А. Солженицына о ГУЛАГе. Например, «Архипелаг ГУЛАГ» в те годы был издан для внутреннего чтения, и тем не менее многие читатели мысленно сравнивали сталинские лагеря для политзаключенных с китайскими тюрьмами или лагерями для правых элементов.

Внимательные читатели могут заметить, что во многих произведениях китайской тюремной прозы можно увидеть сходство с рассказом А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича». Схожи стилистика, построение характеров. В развитии и взаимодействии разных литератур нередко имеют место случайные совпадения, но в данном случае это объясняется тем, что китайские писатели позаимствовали кое-что из рассказа А. Солженицына «Один день Ивана Денисовича».

Так что можно сказать, что одной из причин появления «шрамной» литературы в Китае является влияние лагерных романов А. Солженицына.

4

С начала 90-х годов творчество Солженицына вошло в аудитории китайских вузов. Студенты и аспиранты, занимающиеся по специальности «Русский язык и литература», начали писать дипломные работы по творчеству Солженицына. Вот некоторые из студенческих работ: статья У Юймин «О менталитете русской нации в рассказах А. Солженицына» (2007, Шандунский университет), статья Чэнь Пэй «О ранних произведениях А. Солженицына и их идейных особенностях» (2009, Цзуннанский университет), статья Пэн Бо «О человечности и личности человека в творчестве А. Солженицына» (2011, Ляонинский университет), статья Цзян Уэй «О характерах героев лагерных произведений А. Солженицына» (2012, Шуйхуаский институт, пров. Хэйлунцзян), статья Чжоу Суай «О человечности в произведениях А. Солженицына» (2015, Шан-янский институт), статья Фу Чиозин «О теме страдания в творчестве А. Солженицына» (2017, Чжэнчжоуский пединститут) и др.

Как видите, с некоторых пор китайские студенты и аспиранты в своих дипломных работах уже касаются многих сторон творчества А. Солженицына. Честно говоря, анализ в этих дипломных работах еще не так глубок и всесторонен, некоторые выводы представляются спорными, и тем не менее это многообразие свидетельствует о том, что творчество А. Солженицына привлекает внимание молодых китайских русистов.

В заключение я хотел бы подчеркнуть, что в Китае А. Солженицына воспринимают по-разному, и это нормально, потому что А. Солженицын — сложная и противоречивая личность, в которой отразилась вся сложность, трагичность и противоречивость целой эпохи.

Невзирая на то, что взгляды Солженицына как общественного деятеля китайцы разделают не целиком, мы все относимся к Солженицыну-писателю с большим вниманием, уважением и любовью.

Жэнь Гуансюань (任光宣) — педагог, профессор русской литературы. Родился в Хэбэе (Китай) в 1944 году. Доктор филологических наук. Профессор Пекинского университета, заместитель председателя Всекитайской ассоциации по изучению русской литературы, генсекретарь Всекитайской ассоциации пушкинистов, заместитель председателя Центра по изучению европейской литературы при Пекинском университете, член Правления Всекитайской ассоциации по изучению иностранных литератур, член Комиссии по упорядочению и преподаванию иностранных языков при Министерстве образования, член правления Пекинской ассоциации переводчиков. Живет в Пекине.

Светлана Луйк (Эстония)

Перевод как «насыщенное описание»

Переводческий рынок в Эстонии, разумеется, очень маленький, и если в больших странах переводчики могут позволить себе роскошь заниматься только переводами художественной литературы, то нам приходиться работать с текстами из самых разных областей. И нередко это научные тексты. О том, как осуществляется именно научный перевод, я не могу рассуждать как теоретик, — только как переводчик, исходя из собственного опыта. Поскольку главным образом я перевожу гуманитарные тексты и художественные произведения, постольку можно сказать, что в какой-то мере мой переводческий опыт ограничен. Такие тексты, в отличие, скажем, от естествоведческих, не дают окончательного или контролируемого решения какой-либо проблемы, — скорее это единственный возможный способ подхода к рассматриваемой проблеме, попытка размышления о том или ином явлении, периоде и т.п., при этом зачастую размышлениям автора предшествует целый ряд ранее предложенных трактовок. Таким образом, гуманитарный научный текст скорее представляет собой обращение к уже известным фактам и ранее высказанным размышлениям, их трактовку и дальнейшее развитие в теоретических и исторических рамках.

Между гуманитарными научными и художественными текстами существует более тесная содержательная связь, нежели между гуманитарными научными и естествоведческими текстами, ведь в первых всегда в той или иной форме ставится вопрос, как оставаться человеком в этом мире, в то время как естественные науки вообще могут оставить человека в стороне. Кроме того, в первом случае речь идет о том или ином естественном нарративе, в то время как естественные науки нередко опираются на язык чисел, в связи с чем перевод как таковой становится ненужным.

Поэтому мне кажется, что границу следует проводить не между гуманитарными научными и художественными текстами, а скорее между текстами естествоведческими и гуманитарными.

Основные требования к переводу гуманитарных научных и художественных текстов тоже во многом одинаковые: необходимо хорошо знать язык, знать литературу соответствующей страны/культуры, знать свой родной язык, быть способным пользоваться всеми его возможностями. И, конечно, надо быть человеком, который очень любит такую работу, который способен провести целый день за компьютером, работая с текстом, а потом взяться за другой текст и читать его уже ради удовольствия. В обоих случаях необходимо также уметь уловить авторский стиль и тональность текста, и я смею утверждать, что пластичности языка и элегантности стиля некоторых ученых-гуманитариев могли бы позавидовать многие авторы художественных произведений.

В гуманитарных науках авторский текст сам по себе является трактовкой и развитием рассуждений предшественников, так что придется не только переводить сам текст — надо будет изучить и понять его предысторию. Зачастую важны не столько сами факты, сколько их толкование, способ размышления о них. Ведь переводчик переводит не только слова, он должен передать и мысль, стоящую за этими словами. В качестве эксперимента можно было бы подойти к переводу гуманитарного или даже и философского текста как

к «плотному/насыщенному описанию», как говорил Клиффорд Гирц (Clifford Geertz), американский антрополог и социолог, занимавшийся изучением различных культур и влиянием концепции культуры на концепцию человека. Он писал: «этнография — это „насыщенное описание“». И действительно, этнограф постоянно сталкивается с множественностью сложных концептуальных структур, которые в большинстве своем накладываются одна на другую или просто перемешиваются; для этнографа они чужды, не упорядочены, но он должен так или иначе суметь их понять. Все то же самое можно сказать и о работе переводчика.

Вот в чем заключается идея Клиффорда Гирца. Если так называемое «поверхностное описание» лишь констатирует факты или описывает явления, то «насыщенное описание» учитывает их первоистоки и культурное толкование. Если стоящие за авторским текстом тексты-предшественники образуют единую картину, для которой сам текст является «насыщенным описанием», то успешность перевода зависит от того, насколько хорошо переводчик разобрался в авторской трактовке.

Так формируется контекст, на который ориентируется переводчик, подбирая слова, подыскивая термины. «Узнает» ли он термины, взятые из работ прошлых лет, сумеет ли найти их аналоги в целевом языке; почувствует ли он, что автор перефразирует работу кого-то из своих предшественников (при этом, возможно, даже не ссылаясь на него); сможет ли найти соответствующие места в этой самой работе; прочувствует ли отношение автора к ней — быть может, уловит проблеск тайной иронии или различит почтительное преклонение?

Одним словом, за каждым конкретным текстом стоит множество других текстов, других авторов, философских концепций и так далее, и все это для автора — естественная мыслительная среда, с которой, однако, должен ознакомиться и переводчик. Если продолжить эту антропологическую аналогию, то можно сказать, что Автор для переводчика — это тот Другой, с чьей культурой переводчик хочет ознакомиться, и при этом он иногда может применять приемы, подобные тем, которыми пользуются антропологи при исследовании чужой культуры. Это в первую очередь означает, что переводчик не может руководствоваться своими представлениями, убеждениями, точно так же как антрополог не должен пытаться трактовать явления и понятия чужой культуры в свете предубеждений культуры собственной, а должен проникнуть в те смыслы, которые даются соответствующим явлениям в чужой культуре.

Чем лучше, значимее текст (и чем, следовательно, уязвимее он, когда за него берется переводчик), тем больше в этом тексте связей с литературной действительностью за его пределами. Так что загнать его в какие-то узкие рамки все равно не удастся. Чтобы с ним совладать, придется читать и искать, и при этом всегда надо будет помнить и о том, в какую эпоху жил автор, и о том, какое общество его окружало, — а вовсе не об одних только философских спорах, в которых автор принимал участие.

Очень многие цитаты, парафразы, отсылки присутствуют в тексте в виде короткой фразы или даже одного слова, и для переводчика это порой настоящее испытание: ищешь, ищешь; наконец, находишь какой-то кончик нити, — даже, может быть, находишь выражение целиком, определяешь автора и произведение, откуда оно было взято, и не исключено, что это произведение уже есть на русском языке… И вот начинается головная боль: ведь речь может идти о тексте в 700 страниц, и найти в нем конкретную фразу и опознать ее чрезвычайно трудно. Особенно трудно с по-настоящему массивными, монументальными произведениями, которые нередко переводятся в сокращении. Может получиться

так, что искомая цитата в полной версии книги есть, а в переводе ее нет. А в том случае, когда отдельные части книги вырезаны, а то, что осталось, полностью переработано переводчиком, найти нужное слово или выражение становится практически невозможно. Было бы лучше всего, если бы переводчик снабжал такое издание небольшим словарем: это помогло бы в формировании единой традиции перевода в области терминологии.

Некоторые полагают, что исходный текст — уже сам по себе авторская трактовка объективной реальности, а в основе ее — тексты, которые существовали еще раньше и которые автор посчитал нужным так или иначе переработать в своем произведении. В конечном счете образуется, как говорят антропологи, нечто вроде «чужой культуры», которую переводчику следует изучить, чтобы не пойти ненароком против авторских правил игры. Большая часть этой работы чаще всего в тексте самого перевода никак не отражается, но она формирует общий фон текста: всегда чувствуется, насколько глубоко и внимательно переводчик подошел к авторскому материалу

Таким образом, переводчику предстоит своего рода «открытие земель», исследование, приключение, которое может потребовать еще больше времени, чем работа над текстом самого перевода. Но для того, чтобы выполнить качественный перевод, решиться на это «приключение» необходимо. Если переводчик хочет, чтобы его перевод стал «насыщенным описанием», он должен быть готов к тому, что ему придется заинтересоваться более или менее всем, что может произойти, происходит и происходило между небом и землей.

Луйк, Светлана (Luik, Svetlana) — переводчик. Родилась в Тарту в 1951 году. Получила высшее филологическое образование в Тартуском государственном университете. Переводит с русского языка на эстонский и с эстонского языка на русский. Синхронный переводчик, редактор, корректор и преподаватель русского и эстонского языка как иностранного. Живет в Тарту.

Наталья Мавлевич (Россия)

Насколько оригинален стиль оригинала?

1. Точность и свобода как бытие и сознание или как курица и яйцо

О чем бы ни спорили переводчики, они спорят именно об этом. Спор идет в неотменимом ритме войны отцов и детей, архаистов и новаторов, освоителей и очуждателей. А цель у соперников общая: приблизиться к недостижимому, как горизонт, равновесию.

Из многочисленных формулировок двух противоположных точек зрения на перевод (примеры можно приводить до бесконечности, щеголять ораторскими и философскими перлами Цицерона и Аристотеля, Доле и Гумбольдта, Беньямина, Гаспарова и Бибихина) приведу, чтобы оставаться в лоне отечественной словесности, лишь две цитаты из русских классиков.

Пушкин: «Подстрочный перевод никогда не может быть верен. Каждый язык имеет свои обороты, свои условленные риторические фигуры, свои усвоенные выражения, которые не могут быть переведены на другой язык соответствующими словами».

Фет: «Счастлив переводчик, которому удалось хотя отчасти достигнуть той общей прелести формы, которая неразлучна с гениальным произведением, это высшее счастье и для него, и для читателя. Но не в этом главная задача, а в возможной буквальности перевода: как бы последний ни казался тяжеловат и шероховат на новой почве чужого языка, читатель с чутьем всегда угадает в таком переводе силу оригинала, тогда как в переводе, гоняющемся за привычной читателю формой, последний большею частью читает переводчика, а не автора».

(Обе цитаты — из кн. В. Багно «Дар особенный. Художественный перевод в истории русской культуры». НЛО, 2016)

2. Насколько оригинален стиль оригинала?

В последнее время переводчиков все чаще обвиняют в излишней вольности, которая доходит до того, что в переводе нарушается стиль оригинала. Например, переводчик, исключительно в угоду своим и читательским привычкам или ради гладкости, изменяет грамматические времена, нарушает синтаксис и т.п.

Но как нам определить, какие «шероховатости» сохранять? То есть: какие грамматические формы в оригинальном тексте стилистически нейтральны, а какие — стилистически окрашены?

Этот, казалось бы, школьный вопрос, как показывает практика, обладает неожиданной актуальностью.

Есть, разумеется, вещи неоспоримые. Скажем, когда в языке перевода отсутствуют грамматические категории, имеющиеся в языке оригинала, переводчик вынужден искать непрямые средства передачи грамматического смысла. Например, в русском языке нет артиклей, нет наклонения, соответствующего французскому Subjonctif, а во французском нет категории глагольного вида. Способы адекватного перевода для таких случаев давно

описаны, разработаны. Впрочем, и здесь переводчику, в зависимости от конкретного случая, зачастую приходится проявить фантазию.

Но есть и спорные вопросы, подчас даже забавные. Например, эта бесконечная баталия с глаголами при прямой речи. Что делать, если в английском, французском и т.д. тексте автор монотонно повторяет *said-said-said, dit-dit-dit?* Непременно сохранять эту монотонность, поскольку это часть национального колорита, — считают одни. Непременно разнообразить (писать: заметил, возразил, простонал, охнул и т.д.), поскольку это стилистически нейтральная черта языка, а в русском такое повторение будет царапать ухо, — считают другие. А кто-то возразит, что и в русском подобных примеров хватает, и станет цитировать Достоевского. А я скажу, что вообще предпочитаю там, где мелькает французское односложное *dit-dit-dit*, которое практически выполняет роль стрелочки, указывающей на говорящего, не всегда передавать его двух- и трехсложными *сказал/а* или *говорит,* а просто опускать эти указания, если в них нет нужды.

Этот простой пример — я намеренно ограничусь пока им — показывает, что даже в родном языке не так просто отделить стилистическое нейтральное (белое, нулевое) от стилистически окрашенного. Именно поэтому мы без конца задаем коллегам, носителям чужого языка, вопросы: это обычное выражение? Стертое? Необычное? Странное? И порой получаем противоречивые ответы.

Конечно, существуют лингвистические исследования, которые предохраняют переводчика от изобретения велосипедов. Но, к сожалению, в программе подготовки переводчиков редко появляются такие дисциплины, как сравнительная грамматика.

3. Об экспрессивном синтаксисе и сравнительной грамматике

Вероятно, существует множество глубоких лингвистических работ об экспрессивном синтаксисе и сравнительной грамматике. Но, насколько я знаю (могу и сильно заблуждаться), практических пособий в этой области не так много. Напомню те, которые оказались очень важными для меня.

Это, прежде всего, «Пособие по сопоставительному изучению грамматики французского и русского языков» Э.А. Халифман, И.Н. Кузнецовой и З.Н. Козловой. Москва, Высшая школа, 1981.

В 2000-е годы вышел новый, переработанный вариант этого пособия, выдержавший уже несколько изданий: И.Н. Кузнецова «Сопоставительная грамматика французского и русского языков». Издательство «Нестор академик», 2009. Текст этой книги доступен в Интернете.

Совсем иного плана работы Э.М. Береговской, например «Очерки по экспрессивному синтаксису» (М, 2004) или «Стилистика однофразового текста на материале русского, французского, английского и немецкого языков» (М, 2015). Они посвящены более узким вопросам, но изобилуют примерами из живого языка.

Из работ последних лет хотелось бы отметить книгу Л.Э. Найдич и А.В. Павловой «Трубочист или лорд? Теория и практика немецко-русского и русско-немецкого перевода», в которой, как отмечают авторы, «практическая часть превалирует над теоретической», а многие теоретические соображения (замечу от себя) приложимы не только к паре языков «русский-немецкий».

4. Наблюдения из личного опыта

Однако я, главным образом, хотела поделиться с коллегами собственными наблюдениями последних лет, связанными с различением стилистического приема и синтаксической нормы.

Сплошное настоящее

Каждый раз, когда передо мной оказывается роман, написанный целиком в настоящем времени (Présent), я пускаюсь в мучительные раздумья, сохранять это сплошное настоящее в переводе или менять на, как принято считать, более естественное для русского языка прошедшее?

Речь идет о Présent de narration (PN). Эта временная форма стремится стереть границы между моментом действия и моментом говорения, и уместна более всего в прессе или устной речи. Но в последние приблизительно полвека употребление PN как основного времени повествования становится все более характерным для художественной литературы и норовит заменить классическое Passé Simple. Возможно, это обусловлено, с одной стороны, тягой к бартовской «нулевой степени письма», так сказать, игре без декораций, а с другой — стремлением к документальности. Так или иначе, повествование в сплошном настоящем уже довольно давно стало вполне органичным для французской литературы, а значит, постепенно теряет свою стилистическую остроту.

Не рискну вторгаться в чужой монастырь и делать строгие обобщения, но такая тенденция очевидна.

В русском, разумеется, тоже всегда существовало модальное употребление «исторического настоящего», придающего тексту динамизм, меняющего общий план на крупный, совмещающего моменты повествования и говорения. Однако сплошное настоящее как повествовательный фон, как мне кажется, в современной русской литературе до сих пор остается достаточно «громким» стилистическим приемом, намеренным нарушением нормы. {Наблюдение в двойных скобках: можно подумать над аналогией (я избегаю категоричности, поскольку это сообщение носит не столько научно обоснованный, сколько интуитивный, не утвердительный, а вопросительный характер) между прозой в обнаженно-настоящем времени и верлибром, очень давно ставшим нормой во французской и не так давно — в русской поэзии.}

Разумеется, вместе с литературными привычками писателей и читателей меняется и восприятие текста. Это затрагивает и переводчиков. Разница поколений делает переводческие дискуссии весьма субъективными: ведь каждый «подбирает мелодию» по слуху. Но все же разница в системах грамматических времен и видов делает невозможной прямую транспозицию сплошного настоящего, если, конечно, не стремиться к калькам сознательно, видя в них особую задачу переводчика.

***

Обратимся к примерам.

Евгений Водолазкин «Авиатор»:

Первый час все ***шутят*** *и* ***говорят*** *о том, как трудно жить без керосина. Керосина и дров. На исходе третьего часа* ***подходит*** *Скворцов, каким-то образом мне знакомый. Поддерживая общую беседу, Скворцов* ***говорит****, что 1919-й год — худший в его жизни.*

– А сколько твоей жизни, — ***спрашивает*** *кто-то из очереди, — лет девятнадцать всего и будет? Или двадцать? Что ты, вообще говоря, в этой жизни видел?*

– Ну, во-первых…

Отвечая, Скворцов ***делает*** *вид, что он полноправный член очереди и что стоит вместе со мной. Голос его ровен, но очередь ему не* ***верит****.*

Сегодня после утреннего осмотра Гейгер ***остался*** *в палате.* ***Скользнул*** *рукой по спинке венского стула.*

– Вы как-то спрашивали у Валентины, долго ли были без сознания…

Уперся *в спинку обеими руками и* ***смотрел*** *на меня. Я подтянул одеяло к подбородку….*

Водолазкин прибегает к смене фоновых времен, как к смене шрифта: главы-воспоминания (так сказать, сомнамбулический пласт сознания главного героя) написаны в настоящем времени, главы основного повествования (дневники действующих лиц) — в прошедшем. Этот прием использован и в более раннем романе этого автора «Лавр». «Житийные» главы написаны там в настоящем, а «событийные» — в прошедшем, точнее, в естественном разнообразии времен.

Владимир Сорокин «День опричника»:

Вижу *двоих наших впереди на красных «меринах».* ***Догоняю****,* ***сбавляю*** *скорость.* ***Едем*** *цугом.* ***Сворачиваем****.* ***Едем*** *еще немного и* ***упираемся*** *в ворота усадьбы столбового Ивана Ивановича Куницына. У ворот восемь наших машин. Посоха здесь, Хруль, Сиволай, Погода, Охлоп, Зябель, Нагул и Крепло. Батя коренных на дело послал. Правильно, Батя. Куницын — крепкий орех. Чтобы его расколоть — сноровка требуется.*

Паркуюсь*,* ***выхожу*** *из машины, открываю багажник,* ***достаю*** *свою дубину тесовую.* ***Подхожу*** *к нашим.* ***Стоят****,* ***ждут*** *команды. (…)*

И зашевелилась опричнина:

– Слово и дело! Гойда!

Хлопаю *Поярка по плечу:*

– Верши!

Засуетился Поярок с Сиволаем, прилепили шутиху на ворота. Отошли все, заложили уши. Грохнуло, от ворот дубовых — щепа вокруг. (…)

Врываемся*. Усадьба богатая у Ивана Ивановича, двор просторный. Есть где помахаться.* ***Ждет*** *нас куча охраны да челяди с дрекольем.*

В этом примере хорошо видна неизбежность внедрения прошедшего времени там, где необходим совершенный вид: «зашевелилась», «засуетился», прилепили», «отошли», «заложили» и «грохнуло». Именно прошедшее время придает повествованию динамизм.

***

Сама я впервые столкнулась со сплошным настоящим при переводе романа Натали Азуле «Тит Беренику не любил»; тогда-то я впервые решилась сохранить этот временной фон в переводе. Но с некоторыми оговорками, о которых пойдет речь ниже.

Рассмотрим примеры:

Titus mange goulûment. Il a une faim proportionnellea l'énergie que lui demande ce moment. Bérénice ne touche pas a son plat. Elle reste immobile, le regard fixé sur son assiette. Puis elle pleure. Il la prend dans ses bras. Elle veut s'en aller, il la retient. (…)

Le soir où Titus la quitte, Bérénice ne peut plus se tenir debout. Sitôt rentrée, elle s'allonge. Mais même à l'horizontale, elle se sent encore très longue, très instable. Tout tourne autour d'elle et soudain, son estomac se soulève. Mais elle ne parvient pas à vomir. Elle se recouche et là, sa nausée revient de plus loin encore, d'une zone du ventre plus enfouie, plus sourde, qui, d'habitude, ne se manifeste pas, ne gagne pas la surface.

Тит жадно ест. Голод его соразмерен энергии, которой требует такая минута. Береника не прикасается к пище. Сидит неподвижно, уставясь в тарелку. Вдруг начинает плакать. Тит ее обнимает. Она хочет уйти — не пускает. (…)

В тот вечер Тит ***оставил*** *Беренику, и Береника* ***не держалась*** *на ногах.* ***Пришла*** *домой* ***и рухнула****. Но ей было плохо и лежа, ее будто качало, будто растягивало в длину****. В глазах все закружилось, Беренику затошнило. Но не вырвало. Она снова легла, и тошнота вернулась, тошнота <u>исходит</u>*** *откуда-то из самой глухомани чрева, из таких слоев, которые обычно не слышны и не выходят на поверхность*

Конечно, можно было бы и во второй части этого фрагмента продолжать употреблять настоящее время. Но мне показалось это невозможным. Смена времен, прежде всего, нарушает монотонность текста, без этого получилась бы искусственность, какой нет в оригинале. Любопытно, что во французском глаголы в настоящем времени, как правило, короче, чем в прошедшем, а в русском — чаще наоборот (мне пришлось бы писать «оставляет», «приходит», «начинает кружиться»). Вместо динамизма мы получили бы размазывание интонации. Главное же — в рассказе «созрел» совершенный вид, без которого никак нельзя было дальше обходиться. Но уже с середины последней фразы настоящее время возвращается, поскольку акцент смещается с действия на состояние. Естественность таких переходов была одной из главных и самых трудных задач при переводе романа Азуле.

Игра времен видна и в следующем отрывке:

Солнечный луч ***уперся*** *в его руку. То будет Федра, дочь Миноса и Пасифаи. О ней писали Еврипид и Сенека. Теперь, когда выбор сделан, Жан невольно поглядывает на Мари и прикидывает: сумеет ли она сыграть одержимость на грани безумия? Она перехватывает этот взгляд и не знает, что думать, но он молчит и сообщает новость только Никола.*

В русском языке много синтаксических конструкций, которые позволяют сделать повествование в сплошном настоящем естественным, так, чтобы оно не кололо глаз местоимениями и длинными глаголами. Это, прежде всего, неопределенно личные (см. приведенный текст Сорокина) и безличные конструкции (например, вместо *Он должен сказать декоратору и т.д. — Надо сказать декоратору*… и т.д.). Это чрезвычайно интересная тема, но она требует отдельного анализа.

Еще один пример — из романа Франсуа-Анри Дезерабля «Некий господин Пекельный». Этот эпизод (знакомство Ромена Гари с будущей женой Лесли Бланш) представляет собой длинный абзац, в котором прямая речь дается вперемешку с несобственно-прямой и повествованием в третьем лице. Я было начала переводить в привычном прошедшем, но в середине эпизода поняла, что действие неотвратимо уходит в невыразительно-гладкий план нейтрального прошедшего времени. А тут всё должно держаться на поверхности тоненькой пленочки… Стала переписывать эпизод в настоящем времени и поняла, что невозможно сохранять глаголы при прямой речи в настоящем — нужно короче, динамичнее. Я написала «сказал» — «рассмеялась» — «спросил», а дальше стала проглатывать

глаголы в личной форме. Стык «обнаженных» реплик и фраз-парабол *(«Гари — ни в какую»*) дал тот самый эффект «быстрого кино», который в оригинале достигается как раз пунктиром мелких фраз-указателей: *dit-il, propose-t-elle,* etc. Некоторые вопросы перешли в откровенную прямую речь. Все эти изменения и ухищрения понадобились для сохранения ритма. Если механически перенести в перевод настоящее время, ритм сломается и останутся ходули. Дальше настоящее время возвращается: «*поет-читает-отвечает-не понимает* и только один раз эту ровную ткань протыкает глагол в прошедшем (и в совершенном виде) — «*проняло*».

Il sourit, et puis elle lui demande s'il est français, oui, dit-il, enfin pas tout a fait. Et puis il lui dit ce qu'elle veut entendre, qu'il est le fils d'un prince polonais,

qu'il a vécu entre Koursk et Moscou, mais que sa vraie patrie, sa ville de coeur, c'est Nice. How is it ? demande-t-elle. What ? dit-il. Your Nice, précise-t-elle. Nice, dit-il, et les voilà qui rient franchement. Et puis il lui demande d'où elle vient, alors elle dit qu'elle est anglaise de naissance, londonienne, corrige-t-elle aussitôt, mais que son âme est russe, et allons danser, propose-t-elle, mais il refuse fermement, et que fait-elle dans la vie ? Journaliste, dit-elle, pour Vogue, précise-t-elle, mais je veux être écrivain, conclut-elle. Il dit que lui aussi, il veut être écrivain, que tout le monde veut être écrivain, et que d'ailleurs il va bientôt sortir un livre. Ah bon, et de quoi parle-t-il ? De la Pologne, dit-il, de la résistance polonaise, des partisans dans la forêt, et d'un corbeau qui s'appelle Akaki Akakiévitch. Comme dans Le Manteau, demande-t-elle, la nouvelle de Gogol ? Exactement, dit-il, et il lui chante une complainte polonaise. Alors pour ne pas être en reste elle lui récite en anglais des vers de Keats, de Byron, de Lovelace, et shall we dance ? Niet, dit-il, et elle rit, d'un rire anglais, tout en reserve et en pudeur, un rire de lady qui l'enchante, lui, et il lui demande ce qu'elle lui trouve, elle, car enfin, juge-t-il, je ne suis pas tellement beau, si ? Elle sourit, elle dit que si, et que même s'il a l'air d'un ours mal léché, elle sait très bien les dompter, les ours mal léchés, et il décèle à raison dans sa phrase un double sens prometteur, double sens qui l'émoustille — il l'imagine dans des positions bien peu compatibles avec sa dignité de lady, — alors d'accord, pense-t-il, allons danser.

Он улыбается. «Вы, — говорит она, — француз?» — «Француз, но не совсем». И он рассказывает ей то, что она хочет слышать: он сын польского князя, родился между Курском и Москвой, но его настоящая родина, его любимый город — Ницца. «How is it?» — спросила Лесли. «What?» — переспросил Гари. «Your Nice?» — «Nice», — сказал он, и оба рассмеялись. Потом Гари спросил, откуда родом она сама. «Коренная англичанка, точнее даже лондонка, однако в душе русская. Потанцуем?» Гари — ни в какую. А чем она занимается? «Журналистка. Работаю в «Вог», но хочу быть писателем». Он тоже. Тоже хочет быть писателем. Все хотят. Но у него скоро выйдет книга. — «Да? И о чем?» — «О Польше, о польском сопротивлении, о лесных партизанах и о вороне по имени Акакий Акакиевич». «Как в «Шинели» у Гоголя?» — «Именно так». Гари поет ей польскую песенку. Она, чтобы не быть в долгу, читает ему по-английски Китса, Байрона, Лавлейса и shall we dance? — Нет, — отвечает он по-русски. Она смеется чисто по-английски: сдержанно и стыдливо, — смехом настоящей lady. Он очарован и не понимает, что она-то в нем нашла. «Я не бог весть какой красавец, верно?» — Она смеется: верно, похож на косолапого медведя, но она умеет укрощать и ублажать медведей, в этих словах ему мерещится — и не напрасно — заманчивый тайный смысл, тут его проняло, он представляет себе Лесли в разных позах, неподобающих благовоспитанной lady и думает: ну ладно, потанцуем.

5. «Он сел на стул, предварительно войдя в дверь» — логика французской и русской фразы. Стилистический прием или норма?

Если я и утрирую, приводя фразу про стул в качестве примера обычного для французского языка логического построения фразы (когда последующее действие описывается раньше предшествующего) — то только самую малость.

Для себя я называю такую грамматическую логику швом «вперед иголку» (такой шов знаком всем, кто хоть раз подшивал одежду вручную).

Этой же логикой определяется часто встречающаяся последовательность грамматических форм: сначала местоимение-субститут, а уж потом существительное. Хрестоматийный образец такой конструкции — фраза из «Госпожи Бовари» Флобера:

Comme elle traversait la galerie, Emma vit des hommes.

Дословно: «Когда она шла по галерее, Эмма заметила мужчин».

Нормально по-русски: «Когда Эмма шла по галерее, она заметила мужчин».

Разумеется, никакой стилистической нагрузки такой порядок слов не несет, и не только начинающим переводчикам, но и любому, кто учит французский, объясняют эту норму. Что не мешает иной раз и профессионалу попасться на удочку.

Вопрос становится спорным, когда речь идет не просто о местоимении и существительном, но о сложноподчиненных предложениях. Вот уже вполне серьезный пример, в котором грамматическое подчинение прямо противоположно логической связи:

«Elle s'est mise a renifler avant d'essuyer son nez avec la manche». (David Foenkinos)

Дословно: «Она принялась шмыгать носом, прежде чем вытерла его рукавом».

Нормально по-русски: «Она зашмыгала носом и вытерла его рукавом».

Или (фраза из того же автора, Давида Фонкиноса):

J'étais sorti sans rien dire, poliment, après avoir réglé la note.

Дословно: «Я вышел, не сказал ни слова, вежливо, после того как рассчитался».

Нормально по-русски: «Я безропотно встал и, рассчитавшись (за стрижку), тихомирно ушел».

В обоих случаях синтаксис французских фраз соответствует норме, какой бы странной она нам ни казалась. Ломая русский синтаксис ради мнимой «шероховатости», мы оказали бы дурную услугу автору, и не думавшему тут что бы то ни было подчеркивать.

Примеров разной степени сложности можно привести много. А вывод таков: в подобных конструкциях стилистической информации ноль, они обычны для французского языка и при переводе чаще всего заменяются сложносочиненной фразой с двумя глаголами (что естественнее всего) или фразой с деепричастным оборотом, при этом порядок действий «выпрямляется» с обратного на прямой, с регрессивного на прогрессивный.

Мавлевич, Наталья Самойловна — переводчик с французского языка, член Гильдии «Мастера литературного перевода», лауреат премий им. Ваксмахера, Мастер, Инолит и Инолиттл. Переводила таких авторов, как М. Юрсенар, Б. Виан, Лотреамон, Л. Арагон, Р. Гари, М. Эме, Э. Ионеско, А. Жарри, М. Шагал, А. Блонден, Ж. Эшноз, Н. Азуле и др.

Ева Малити (Словакия)

Проблемы перевода романа «Серебряный голубь» Андрея Белого на словацкий язык

Переводить прозу символиста (и не только символиста, но и постсимволиста, экспериментатора, неустанно открывающего путь к «новому» в литературе), писателя, поэта, теоретика Андрея Белого (1880–1934) — орешек, который не всякому по зубам, и в процессе работы переводчику приходится решать множество проблем. При этом он не раз невольно (но и закономерно) задумается над вопросом переводимости и непереводимости художественного текста... До романа «Серебряный голубь» (1910) у меня уже был опыт переводческой работы с прозой Белого — во второй половине 90-х годов прошлого века я перевела на словацкий язык второй его роман, прославленный «Петербург» (1911–1914). Перевод издавался два раза — в 2001 и в 2003 годах. Значит, основные подходы к прозе Белого я для себя уже открыла, но с другой стороны — разница между этими двумя произведениями довольно существенная.

В работе над переводом «Петербурга», этого экспериментального текста, который автор наполнил «энергией иных миров», так что реальные явления оказались объяснимы с точки зрения парапсихологии, мне помогли размышления русского религиозного философа Павла Флоренского (1882–1937), его реконструкция чистилища в «Божественной комедии» Данте, а также теоретические анализы небесного и художественного пространств в русской иконописи и живописи итальянского Возрождения. У Флоренского есть понятие «обратной перспективы»: в обратной перспективе живые существа, предметы и т.п., находящиеся на первом плане, кажутся меньше, чем объекты, изображенные на втором плане. Мне стало ясно, что у Белого реальность приобретает дополнительное измерение, и это связано не только с символизмом, но и с антропософией, которой он увлекался. Роман построен по принципу сна: конкретное в нем абстрагируется, детали синтезируются, то, что в привычной реальности ближе к наблюдателю, здесь от него отдалено. В этом мире предметы летают, герои левитируют... Как переводчику, интерпретирующему произведение, мне приходилось исходить из беспрекословной «веры» автору и миру, который он создал.

Перевод «Серебряного голубя» потребовал от меня другого подхода: мне следовало отталкиваться от замысла романа и философии самого Белого. Если «Петербург» показывает человека «отчужденным», одиноким индивидом в чистилище мертвого города-ада, то в «Серебряном голубе» индивид (интеллектуал, писатель), охваченный любовью, мечтает «разлиться», «рассеяться» в своем природном естестве, в русском поле, в лесах, в небесных высотах, в своем народе. В данном случае можно говорить об особом реалистическом тексте, где действительность изображается с идеалистической, лирической стороны, — но одновременно с тем и в своей постепенно открывающейся жестокой грубости, отвратительности, за счет чего трагический конец оказывается неизбежным. В теоретическом отношении я могла опереться на собственную литературоведческую работу, посвященную теме сектантства в романе Белого. В поисках нового человека,

нового мира, нового религиозного сознания и духовности в ситуации духовного и общественного кризиса автор сосредоточил свое внимание на альтернативной религиозности мистических сект. В романе воплощена «темная» сторона человеческого мироощущения, что вообще характерно для литературы модернизма.

Но что же это означает на практике?

В первую очередь, мне стало ясно, что у Белого в романе эсхатологическое видение мира вместе с закрытостью, герметизмом сектантства возведены в принцип, являются ключом к пониманию всего текста. Идея герметичности (секты «голубей»), которая, согласно Белому, связана с хранением народного «таинства» России (хотя, как показано в заключении, это и приводит в конечном итоге к ликвидации прогрессивных сил — интеллигенции), становится основой произведения, на ней автор выстраивает поэтику повествования. Показательно, что язык тоже герметичен, «завернут» в себя. С одной стороны, это вполне типично для русского символизма: символистская проза всегда готова превратиться в поэзию. Повествование оральное, «звуковое», ритмичное, ему даже как будто присущ стихотворный «порядок» (стиховед М. Гаспаров говорит о амфибрахическом или же анапестическом характере прозы Белого). Но с другой стороны, то, что авторский язык связан с глубинами русской речи, с ее поэзией, ритмом, мелодией, составляет специфику произведения. Нельзя не вспомнить рассуждения Белого о «мелодии», о народной песне как источнике и основе поэзии. Чувствуется здесь и особенное «многоголосие», что-то вроде эха речи персонажей, отдающегося в словах нарратора. Простонародные изречения мужиков и деревенских баб, реплики господ, речевые обороты мещан или выражения рабочих, — все это то и дело слышится в речи рассказчика; через него голоса персонажей проникают в текст, так что полифония проявляется не только в прямой речи, но в самом повествовании. В переводе этот прием было необходимо сохранить.

Когда переводится классическое произведение (роман считается классическим произведением русской литературы XX века), оно входит в иное время и в иное пространство («Серебряный голубь» был написан в России 109 лет тому назад). С этим фактом непременно нужно считаться, работая над переводом. Поэтому я старалась исходить из авторского замысла и учитывать при этом особенности воспринимающего контекста — язык, литературную традицию, культуру, историю современной Словакии, — чтобы в конечном счете «сотворить» точный переводческий эквивалент романа.

Я поняла, что в переводе герметичность произведения нужно немного рассеять, сделать текст перевода чуть прозрачнее, слегка приоткрыть авторскую «темнеющую завесу»... Чтобы текст стал для современного читателя более доступным, пришлось кое-какие характерные его черты в определенной степени упростить. В первую очередь я имею в виду инверсность, уподобление прозаической речи стихотворной, — при буквальном переводе на словацкий язык такой текст вызывает ощущение невнятности, глубокой архаики. Это связано в том числе с разностью русской и словацкой поэтических традиций. Инверсный порядок я применяла как бы в общих чертах, всегда функционально по отношению к тексту.

С инверсностью и герметичностью связана особая авторская пунктуация в тексте: бесконечные двоеточия, точки с запятой, запятые, шрифтовые выделения, в том числе пропуски в шрифте. Этот прием я тоже кое-где упростила — конечно, так, чтобы не исказить смысл.

Переводчик художественного произведения, в котором так много внимания уделено образу деревни, рискует удариться в манерничанье[1]. Такое может случиться при обращении к вычурной, надуманной архаике или же к какому-то конкретному народному диалекту, значения слов в котором могут быть совсем другими. Разумеется, это бы противоречило поэтике «Серебряного голубя». Я сознательно старалась избежать этой опасности, умеренно стилизуя прямую речь «под простонародность» на основе литературного языка. В самом нарративе внутри сложных оборотов как бы контрапунктно употреблялись простые, естественные выражения. Там, где автор выстраивает ряды слов в их, так сказать, альтернативных значениях (не первичных по словарю), я добивалась нужного эффекта путем субституции, включая в перевод наряду с архаизмами более привычные слова и словосочетания.

Автор приоткрывает (но никак не открывает полностью) завесу тайны, когда играет с говорящими именами и названиями. Это главным образом топонимы: городок Лихов, связанный с «лихими», злыми, отрицательными силами, — я по тому же приципу назвала его Krušnov („krušný“ — недобрый, сложный); деревни — Целебеево (в моем переводе Celebné, что-то целительное, благотворное), Воронье (Vranie), Грачиха (Havranka), а также говорящие имена. Для последних я находила понятные словацкому читателю эквиваленты, а заодно старалась воспроизвести русское звучание: например, Анна Голубяткина — Anna Holubovna и т.п.

Самое трудное у Белого, помимо фрагментов лирического характера, описывающих перемены небесных пространств на фоне природного мира, — абстрактные пассажи, в чём-то приближенные к поэтике его же «Глоссолалии». В них запечатлены передвижения человеческой души (не психики, а именно души, и притом — противопоставленной телу) в том же небесном пространстве. Чтобы такие пассажи перевести, необходимо их сперва тщательно проанализировать.

В романе «Петербург» языковые средства позволяют автору запечатлеть взаимную отстраненность современников писателя — городских жителей, представителей общественной и политической элиты. В словацкой версии мне удалось передать это ощущение холода, используя иностранные слова и понятия. В «Серебряном голубе», с его деревенской поэтичностью языка, слова, наоборот, льнут друг к другу, «прилипают» к тем явлениям реального мира, наименованиями которым служат, и притом в основе — жгучая любовь автора к родине, к ее природе, к людям, к самому себе, находящемуся в центре этого мироздания. Но это и адская «горячность»: мы видим, как неистовы разочарование и гнев, которые автор испытывает по отношению к миру.

Разрабатывая мир своего романа, Андрей Белый вспахал глубинные слои русского языка, упиваясь простонародной речью, причем некоторые слова похожи на авторские неологизмы (некоторые специалисты пишут об индивидуально-авторских выражениях Белого), но если поискать — слово всегда найдется, если не в большом пятитомном русско-словацком словаре, то у Ушакова или в других крупных корпусах русского языка, или в толковых словарях, или даже в текстах других писателей (в таких случаях, за счет того, что контекст чаще всего более прозрачный, значение самого слова понять становится легче). Долгий, кропотливый и нелегкий процесс работы над переводом стал и для меня

[1] В истории словацких переводов художественной литературы был примечательный случай с романом «Тихий Дон» Михаила Шолохова. В 1950 году полемика вокруг перевода, в котором такое «манерничанье» как раз имело место, приобрела политическую окраску и переводчицу Зору Есенску обвинили в буржуазном национализме.

поводом «вспахать» свой родной язык и добраться до самых затаенных его ресурсов, до самых глубин.

Образ Пиррова поражения трезво и метко определяет состояние переводчика, когда он берется за перевод произведения, которое сразу по многим причинам (временная и пространственная удаленность перевода от оригинала, специфика авторского замысла) невозможно перевести абсолютно точно. Я старалась создать верный эквивалент. Обращаясь к «забытым» слоям словацкого языка, я пыталась сделать так, чтобы текст заблистал перед современным читателем. Так разве же это поражение?

Малити, Ева (Maliti Franeva, Eva) — литературовед, переводчик, прозаик и драматург. Родилась и проживает в Братиславе. Занимается историей русской литературы (русский символизм, теория и история художественного перевода в Словакии) в Институте мировой литературы Словацкой Академии наук. Монография «Символизм как принцип видения» (1996, 2014), издана и на немецком языке («Der Symbolismus als Ansichtsprinzip», 2014). Автор книги «Табуизированная переводчица Зора Есенска» (2007) о судьбе неординарной личности переводчика и истории художественного перевода в Словакии. Вскоре выйдет в свет монография о творчестве Андрея Белого. Переводит русскую и осетинскую литературу. В 1983 году перевела осетинский Нартский эпос, в 2017 году вышло новое, дополненное издание. Впервые перевела «Петербург» Андрея Белого, пьесы русских симоволистов — А. Блока, Вяч. Иванова, Ф. Сологуба и др. Вскоре будет издаваться перевод «Серебряного голубя» А. Белого.

Джулия Маркуччи (Италия)

Автобиографическая проза Л. Петрушевской: заметки на полях переводческой перспективы

Но перевод может быть живым и талантливым
на своем языке и даст возможность
чужестранному автору стать своим и любимым.
Л. Петрушевская

Произведения Людмилы Петрушевской — одной из самых известных и талантливых писательниц современной русской литературы — с самого своего появления в печати в конце 80-х годов были приняты критикой неоднозначно. Тогда в основном их критиковали за «чернуху», за сложный стиль и неординарный язык — это элементы, которые и сейчас остаются главной чертой ее поэтики. У нее нередко накладываются друг на друга различные абсурдные ситуации, что на лингвистическом уровне может быть выражено через сопоставление несовместимых грамматических и логических элементов. Марк Липовецкий так описывает язык произведений писательницы: «Максимально приближенная к обыденной речи, звучащая как бы из глубины обыденности, повествовательная интонация Петрушевской насыщена элементами той речи, что звучит в российских очередях, курилках, канцеляриях и лабораториях, во время семейной ссоры и дружеского застолья» [Лейдерман, Липовецкий, 2003, с. 617].

Поэтому не удивительно, что перевод произведений Петрушевской на любой иностранный язык (в данном случае — на итальянский) — вызов для переводчика. Тем более если речь заходит о переводе автобиографических рассказов и повестей, таких как «Никому не нужна», «Подснежник», «Находка», «Вместо интервью» и «Маленькая девочка из Метрополя»[1]. Жизнь Петрушевской, в мае 2018 года отметившей свое восьмидесятилетие, трудно назвать обыкновенной, этим можно в частности объяснить то, что повествование в ее произведениях редко бывает линейным. Но нельзя забывать и о том, что фрагментарность является важным свойством нашей памяти.

В данной работе мы хотели бы остановиться на нескольких ключевых моментах повести «Маленькая девочка из Метрополя», которые уже при первом чтении обратили на себя внимание автора статьи, и на размышлениях, сопутствовавших самому *опыту*, — пользуясь термином Бермана [Berman 2003], — не столько работы над переводом, сколько прочтения этих текстов[2]. Тут уместно вспомнить слова писателя Клавдио Магриса (Claudio Magris), который, с отсылкой к Шлегелю, пишет: «La traduzione è la prima forma di critica letteraria [Перевод — это первая форма литературной критики]» [Magris, 2014,

[1] Впервые опубликованная в 2006 г., повесть «Маленькая девочка из Метрополя» была переиздана в 2017 г. в сборнике «Никому не нужна. Свободна» вместе с вышеперечисленными рассказами. «Находка», «Подснежник» и «Вместо интервью» были ранее включены в автобиографическую книгу Людмилы Петрушевской «Истории из моей собственной жизни» (2009). Рассказ «Никому не нужна» опубликован в 2017 г. впервые.

[2] Сам перевод был осуществлен совместно с итальянской переводчицей Клаудией Цонгетти. Поэтому в приведенных примерах переводческие решения были приняты автором статьи совместно с К. Цонгетти. Ожидаемая дата публикации перевода в издательстве Бриоски (Милан) — 2019 г.

с. 32]. В своей недавно вышедшей в Италии книге «*Donne in traduzione* [Женщины в переводе]» Карол Майер (Carol Maier) утверждает: «L'obiettivo di ogni traduttore/traduttrice non deve essere di mettere a tacere, bensì di dar voce, di rendere disponibili testi che sollevano domande complesse e che aprono nuove prospettive [Целью каждого переводчика/переводчицы должно быть заставить говорить те тексты, в которых поднимаются сложные жизненные вопросы и новые перспективы]» (Maier 2018: 60). Достаточно было прочесть первые несколько фраз Петрушевской, чтобы поставить перед собой цель: «заставить говорить» ее тексты и ее поэтику их собственным особенным языком.

Повесть «Маленькая девочка из Метрополя» состоит из нескольких озаглавленных рассказов. В первом из них — «Начале» — появляется образ леса, в котором, держась за руки, сливаются друг с другом люди и деревья. За этим следует длинный список разнородных элементов, среди которых «(…) несогласие с властями; верность своей позиции во вред себе и ближним; (…); чистота помыслов, стремление всем помочь и ненависть к соседям; любовь к тишине и громкость повседневного крика (…)» (с. 8). Этот перечень намечает будущее раскрытие проблемы преемственности поколений и наследования некоторых «качеств»; более того — это своего рода автобиографический набросок. Из того же разряда — подпись к представленной в музее Mmoma на выставке «Петрушествие» фотографии, на которой мы видим Петрушевскую и ее сына, снятых в день его рождения: «и безграничная любовь к малышам, особенно когда они спят во всей своей красе» (с. 8). В списке писательница обрисовывает те темы, к которым позже будет неоднократно возвращаться, рассказывая о членах своей семьи, которые стали изгнанниками, потому что считались врагами народа; о деде по материнской линии лингвисте Николае Яковлеве, которого уволили из-за несогласия с одной статьей Сталина и который по ночам так громко кричал от отчаяния, что маленькая Петрушевская научилась спать, прикрывая ухо локтем; о соседях в Куйбышеве, которые как-то раз ударили топором бабушку девочки, чтобы та больше не заходила в общую ванную; о сверстниках, которые относились к ней, как к чужой и как к врагу.

«Начало» заканчивается описанием человека, которого писательница в детстве очень любила. Своей интимной тональностью эта часть сильно отличается от предыдущей, более обобщенной. Речь здесь идет о прадедушке Илье Сергеевиче, докторе, которого уволили за то, что он помогал бедным пациентам из близлежащих деревень, и который впоследствии посвятил себя лечению больных холерой: «Поэтому, *как правило*, его увольняли быстро, и работу он находил преимущественно на эпидемиях, на холере и чуме — туда *брали* всех врачей, даже ссыльных» (с. 9). Об образах, открывающих повесть, и о важности в жизни маленькой Петрушевской фигуры умирающего в конце повести прадедушки пишет также Татьяна Прохорова: «Итак, Петрушевская начинает свою повесть о детстве не с себя, а с "леса"-рода, и в дальнейшем постоянно соотносит свое "Я" с этим "лесом". В связи с этим вполне закономерно, что развитие сюжета начинается не с "Я", а с истории семьи, и завершается гибелью прадеда автобиографической героини, переживанием ею этой первой в ее жизни смерти» (Прохорова 2011: 113).

Горечь повествования все возрастает по мере того, как вспоминается прошлое, состоящее из деталей — противоречащих здравому смыслу, но передаваемых из поколения в поколение идей, таких, например, как ненависть к соседям; выражение «как правило», в саркастическом звучании которого заключена скрытая критика таких обыденных по тем временам ситуаций, когда сотрудников, осмелившихся отступить от правил (даже

с целью спасения человеческой жизни), увольняли с работы; глагол «брать [на работу]», в котором выразилась вся переменчивость эпохи[3].

Внимание читателя привлекают повторяющиеся слова и словосочетания, такие как «огромный» и «я уже упоминала, что» (с. 36), «об этом я уже упоминала» (с. 74), «я уже упоминала» (с. 102), «об этом я уже сказала» (с. 103), «по семейной легенде / по семейным легендам» (с. 18, 20, 27, 74). Что касается прилагательного «огромный», в тексте оно встречается 27 раз: оно используется для описания кукол соседских детей, которых не было и не могло быть у маленькой Петрушевской; для описания бабушки, когда та лежала на кровати, раздутая от водянки, и дяди Коли с его столом в 12-метровой комнате, под которым дочь и мать спали на протяжении многих лет; для описания шкафа, который соседи поставили на место сундука, чтобы девочка не могла больше на нем спать; а также маминой посылки с пальто и сапогами — у Петрушевской не было обуви и зимней одежды, чтобы выходить зимой на улицу. Вспоминая об этом последнем эпизоде, писательница сначала называет посылку «чудом», но потом сразу разъясняет в скобках: «(Наследство от моей троюродной сестры Маришки Вегер, американское пальто на искусственном меху с большой чернильной кляксой справа)» (с. 111). Таким образом, эффект контраста, отстранения и горькой иронии достигается благодаря тому, что в повествовании начинает звучать голос взрослого уже автора, трезво оценивающего содержимое посылки.

Прилагательное «огромный», служащее для описания как предметов, так и родственников, выступает тут не только как «agente del tessuto ritmico e del formato architettonico del testo [часть ритмической и структурной формы текста]» [Bricchi, 2018, с. 211], но и как семантически сильное ключевое слово, передающее разочарование, одержимость и прозрение маленькой Петрушевской, помогающее «увидеть» мир глазами маленького человека.

Повторения же в разной последовательности словосочетаний с глаголом «упоминать» обусловлены тем, что, возвращаясь к самым болезненным семейным проблемам, писательница хочет одновременно привлечь к ним и внимание читателя. Если рассуждать так, то становится ясно, что в подобных фрагментах частое «переключение передач» [Coetzee/Кутзее, 1986–1999, цит. в Bricchi/Брикки, 2018, с. 147] было бы не допустимо, поскольку оно бы обеднило авторский замысел, превратилось бы в предательство самого авторского мировоззрения. Следовательно, в переводе было бы недопустимо использовать синонимы прилагательного «огромный» или синонимические конструкции проанализированных словосочетаний.

Что касается лексики, то бросается в глаза частое переключение между разговорными, просторечными и устаревшими формами (к примеру: угомонилась, сожрал, с. 55, изгажено, с. 59, сирые, с. 79, благим матом, с. 116 и др.). Кроме того, закавычивание некоторых слов указывает на их прямую связь с некоторыми советскими «ритуалами». Например, есть свой «ритуальный» лексический ряд у очередей за хлебом («выбран», «довесок», «выкидывали», «за крайним», «доставали», с. 80). Также закавыченные слова могут указывать на чужое характерное произношение. Например, слово «пирожино» (с.32) ассоциируется с голосом матери, пытавшейся накормить дочку во время эвакуации

[3] В связи с этим необходимо подчеркнуть, что, когда в процессе редактирования первых страниц текста поступило предложение заменить перевод «брали» с «prendevano» [брали] на «assumevano» [принимали], принять эту замену оказалось невозможно, ведь она исказила бы атмосферу эпохи: появилось бы ощущение, что в те времена жизнь была более стабильной, а у людей было больше прав, чем на самом деле.

по пути из Москвы в Куйбышев. Особого внимания заслуживают выражение «вот вам», с которым Петрушевская прямо обращается к читателю, и «так вот», «а/и вот», которые помогают ей вернуться к основному повествованию, а также вводное слово «кстати»— все это проявления спонтанности языка Петрушевской, которые в процессе перевода необходимо не упустить из виду.

Выбирая из многочисленных особенностей, которые было бы интересно проанализировать, в настоящей работе мы хотели бы коснуться «игры слов» (каламбуров) и связанной с ней «необходимости передавать особые смысловые эффекты, какие вызываются неожиданным сопоставлением значений слов, тождественных или близких друг к другу в звуковом отношении» [Федоров, 2002, с. 353]. Например, в горьком комментарии писательницы к письму 1917 года, написанному другом ее деда Евгением Шиллингом и вошедшему в ее мемуары — «Дружок мой, не знаешь ли еще, между прочим, почему победители (здесь это так называемые «большевики»), кажутся людьми, пообедавшими два раза?» (с. 24) — мы читаем: «Дважды пообедавшие большевики. Так и напрашивается слово “победившие”. Игра слов. Победа. Обеда. Беда» (с. 24). В этом случае мы имеем дело с «каламбуром-созвучием», то есть, по определению Виноградова, с каламбуром, основанным на сопоставлении созвучных слов [Виноградов 2001, с. 210]. Автор повторяет чужую ироническую реплику, дополняя фонетический ряд созвучными словами с усиливающимся драматическим смыслом (кульминация на слове «беда»). Эта тема проходит красной нитью через воспоминания писательницы.

С одной стороны, желательно сохранить каламбур, с другой, — нужно воспроизвести его горько-ироническую тональность, которая так важна для всего повествования в целом. Следовательно, в переводе тоже необходима игра слов. Мы использовали созвучие итальянского vitto («пища», вместо «обед» в исходном тексте) в сочетании с наречным выражением a iosa («сколько угодно»), с одной стороны, и vittoriosi («победители») — с другой, со специальным отделением vitto от рифмующегося с a iosa окончания iosi: Quei bolscevichi che avevano “vitto-a-iosa”. E che perciò erano “vitto-r-iosi”. Giochi di parole. Vittoria. Vitto. Vittime».

«Порывистый» синтаксис, частая смена регистров, точность в выборе лексики, полифония, эмоциональная неоднородность и эффект отстранения, часто сопровождающий вставные элементы, имплицитность — все эти особенности, на наш взгляд, вместе формируют особую атмосферу произведений писательницы и специфику ее стиля. Если бы мы могли позволить себе метафору, то каждую страницу можно было бы сравнить с морем, у одного берега бушующим и мутным, а у другого — спокойным и искрящимся на солнце. Если мы превращаем море в тихое озеро, то можем рассчитывать на спокойное плавание, но приключений нам уже не видать. Труден непрямой путь чтения и перевода автобиографических текстов Петрушевской, но, без сомнения, после этого *опыта* «я» переводчика не может остаться таким, каким оно было прежде. Спасибо Петрушевской.

Источники:

1. Берман А., Berman A., La traduzione e la lettera o l’albergo nella lontananza / A. Berman, Macerata: Quodlibet, 2003.
2. Виноградов В.С., Введение в переводоведение / В.С. Виноградов, М.: Издательство Иосо Рао, 2001.

3. Лейдерман Н., Липовецкий М., Современная русская литература — 1950–1990-е годы (Том 2, 1968–1990) / Н. Лейдерман, М. Липовецкий, М.: изд. Центр Акдемия, 2003.
4. Магрис К., Magris C., Un po' complice, un po' rivale: il traduttore è un vero coautore / C. Magris // Gli autori invisibili. Incontri sulla traduzione letteraria. Nardò: Besa, 2008. P. 31–37.
5. Петрушевская Л.С., Никому не нужна. Свободна / Л.С. Петрушевская. М.: Издательство «Э», 2017.
6. Прохорова Т.Г., Своеобразие автобиографической прозы Л. Петрушевской (на материале повести «Маленькая девочка из Метрополя») / Т.Г. Прохорова // Синтез документального и художественного в литературе и искусстве: Сборник статей и материалов III международной конференции. (Казань 3–8 мая 2010): Вып. 3. — Казань: Изд-во «Юниверсум», 2011. — С. 111–116.
7. Федоров А.В., Основы общей теории перевода / А.В. Федоров, Москва: Изд. Дом «Филология три», Санкт-Петербург: Фил. Факультет СПбГУ, 2002.

Маркуччи, Джулия (Marcucci, Giulia) — переводчик. Родилась в Карраре. В 2002 году закончила факультет иностранных языков Пизанского Государственного университета. С 2005 по 2008 гг. обучалась в аспирантуре римского университета «La Sapienza». Является кандидатом наук по славистике. С 2005 до 2017 преподавала художественный перевод в магистратуре Пизанского университета. С 2017 года является доцентом по русскому языку и переводу в Университете для Иностранцев г. Сиены. Автор многочисленных статей, посвященных Translation Studies и вопросам межсемиотического перевода. Участвовала в работе нескольких международных конференций по русской литературе и русскому языку. Консультант кинофестивалей, посвященных современному русскому кино. В 2010 году опубликовала монографию Lo scrittore bifronte. Anton Čechov tra letteratura e cinema о произведениях Чехова на экране. Перевела романы и рассказы Л. Петрушевской, М. Елизарова, А. Аствацатурова, Р. Сенчина, Д. Пригова и других.

Сергей Морейно (Латвия)

Scaena interpretationis — театр перевода

Каждое отдельное слово непереводимо.
Почти любое слово переводимо в контексте.
Все тексты переводимы.

Сергей Палабо

В отличие от большинства теоретиков перевода, говорящих о т.н. «непереводимом остатке» (термин Ж. Деррида), обусловленном различием языков и культур, я хотел бы поговорить о «неусвояемом остатке». Дело в том, что политкорректность (или простая вежливость) заставляет нас считать, что переводчик способен делать по невнимательности лексические ошибки-ляпы, может неверно воспроизводить интонацию, — но в целом квалифицированный переводчик как минимум хорошо понимает текст. Более того, он понимает его лучше, чем обычный читатель. На самом деле это далеко не так. Миф, что переводчик *понимает* автора, сродни мифу, согласно которому люди принимают в своей жизнедеятельности по большей части рациональные решения, — т.е. он представляет собой когнитивное искажение.

Иногда целевой язык обладает особенностями (такими, например, как исключительная частота использования диминутива), которые экранируют некоторые интонации в исходном языке. Иногда целевая культура отвергает тот или иной троп или стилистическую фигуру (например, рифму), и переводчик сам не может выделить функцию рифмы в оригинальном тексте. Иногда структура предложения целевого языка так воздействует на слух переводчика, что он не слышит «музыку эллипсов» в «Идиоте» Достоевского, пока на нее не укажут. Иногда сиюминутная этическая позиция переводчика блокирует его способность к эмпатии по отношению к носителям языка, и он неверно трактует текст в целом. Еще раз подчеркну — речь идет не об искажении текста в переводе, а о смещении восприятия текста переводчиком, которое, очевидно, в какой-то мере предшествует дальнейшему искажению в переводе.

Поясню сказанное на примерах.

1) Попытки переводить рифмованные стихи А. Ахматовой на французский без рифм или вообще прозой связаны, как мне кажется, не столько с отношением современного французского читателя к рифмованному стиху, сколько с систематическим недопониманием роли рифмы в стихах Ахматовой. Вернее, наоборот: недопонимание роли рифмы в стихах Ахматовой связано с современным отношением читателя к рифмованному стиху и с тем, что французский переводчик, со своей стороны, даже, наверное, не задумывается над тем, что рифма обладает функциональностью. Замечу, что переводчик, который все-таки задумался над ролью рифмы в стихах Ахматовой, вовсе не обязан переводить ее поэзию рифмованным стихом. Однако результат, даже и прозаический, должен оказаться, как мне опять-таки кажется, несколько иным.

Рифмы у Ахматовой, обычно очень точные и немного банальные, чаще всего нейтрализуют отдельные словосочетания и даже строки, изолируя основной посыл стихотворения (что само по себе небанально — у А.С. Пушкина точно такие же рифмы подчеркивают отдельные словосочетания и даже строки). Попробую обойтись двумя

русскими фрагментами [прощание — Смерть]; нет смысла приводить примеры перевода, поскольку эти переводы имеют достаточно отдаленное отношение к Ахматовой.

Так беспомощно грудь холодела,
Но шаги мои были легки.
Я на правую руку надела
Перчатку с левой руки.

Сжала руки под темной вуалью...
«Отчего ты сегодня бледна?»
— Оттого, что я терпкой печалью
Напоила его допьяна.

В то же время:

Опрятней модного паркета
Блистает речка, льдом одета.
Мальчишек радостный народ
Коньками звучно режет лед…

Гляжу, как безумный, на черную шаль,
И хладную душу терзает печаль.

[Народ преодолевает скользкий и холодный геометрический пол. Печаль окутывает шалью.]

2) В латышском языке почти от любого слова можно образовать диминутив, причем их частое употребление в обыденной речи является нормой. Совершенно нормально прийти в банк и сказать: *Labrītiņ, es gribētu drusciņ naudiņas, varētu man lūdzu lapiņu un zīmulīti?* [Доброе утречко, хотелось бы немножко денежки, можно мне бланчик и карандашик?]. Из-за этого даже лучшие латышские переводчики с русского не всегда в состоянии понять, когда нужно использовать диминутив при переводе (ниже — пример из О. Мандельштама).

Как по улицам Киева-Вия
Ищет мужа не знаю чья жинка,
И на щеки ее восковые
Ни одна не скатилась слезинка.

Не гадают цыганочки кралям,
Не играют в купеческом скрипки,
На Крещатике лошади пали,
Пахнут смертью господские Липки.

Уходили с последним трамваем
Прямо за город красноармейцы,
И шинель прокричала сырая:
«Мы вернемся еще — разумейте…»

На одной из мастерских в результате долгих споров мы пришли к выводу, что — как ни странно — уменьшительно переводить нужно только «шинель»: *šinelītis*.

3) Наконец, приведу довольно «тяжелый» пример. В последнее время репутация России портится. Очень многие немецкие переводчики настроены «антипутински», хотя я не вполне понимаю, что это означает. Дело усугубляется тем, что эти переводчики считают, что русский народ (тоже не совсем понятно, что это означает) в целом «пропутинский».

К сожалению, это очень резкое, в духе холодной войны, разделение — разделение практически «по лагерям» (нерукопожатность и так далее). Конечно, каждый вправе думать что ему угодно, но настроенный таким образом переводчик со временем теряет способность к эмпатии по отношению к целому народу — носителю языка. А ведь переводчик должен учитывать как минимум три языковых среза — язык оригинала и оба современных.

В 2016 году появляется перевод повести «Котлован» (1930) Андрея Платонова (»Die Baugrube«, перевод Габриэле Лейпольд [Gabriele Leupold]). И перевод этот трактует «Котлован» исключительно как антиутопический памфлет, обличающий «строителей коммунизма». Достаточно чуткий переводчик политизирован настолько, что просто — и не просто, а вместе с коллегами — не хочет верить тому, что Платонов, воспитанный в православной традиции народа-богоносца, то есть по сути в мессианском духе, сам в глубине души верит в возможность всеочищающего разрушения с последующим созиданием и лично экспериментирует с потоками разрушающей и созидающей энергии на уровне семантики. Он коверкает и разрывает фразу, обнажает речевые элементы, чтобы затем из них создать новые языковые структуры с невиданными доселе связями. Переводчик в силу своей квалификации может это слышать и, тем не менее, не слышит, ибо сам себе запрещает. Да не покажется кощунственным сравнение (ибо, строго говоря, оно не является таковым): не так ли в конце тридцатых евреи не верили, что их будут-таки убивать — ведь культуры так близки, рассуждали они!

Стесненные упреком Пашкина, мастеровые промолчали в ответ. Они стояли и видели: верно говорит человек — скорей надо рыть землю и ставить дом, а то умрешь и не поспеешь. Пусть сейчас жизнь уходит, как теченье дыханья, но зато посредством устройства дома ее можно организовать впрок для будущего неподвижного счастья и **для детства**.

Beklommen von Paschkins Vorwurf, schwiegen die Arbeitsleute zur Antwort. Sie standen und sahen : wahr spricht der Mann — schneller muss man die Erde graben und das Haus hinstellen, sonst stirbt man und kommt nicht nach. Mag das Leben jetzt vergehen wie der Fluss des Atems, aber dafür kann man es mittels des Aufbaus des Hauses gedeihlich organisieren — für das künftige unbewegliche Glück und für **die Kindheit**.

Пашкин глянул вдаль — в равнины и овраги; где-нибудь там ветры начинаются, происходят холодные тучи, разводится разная комариная мелочь и болезни, размышляют кулаки и **спит сельская отсталость**, а пролетариат живет один, в этой скучной пустоте, и обязан за всех все выдумать и сделать вручную вещество долгой жизни. И жалко стало Пашкину все свои профсоюзы, и он познал в себе дорогу к трудящимся.

Paschkin schaute in die Ferne — in Ebenen und Schluchten; irgendwo dort beginnen die Winde, kommen die kalten Wolken her, vermehrt sich allerlei Mückenkroppzeug und Krankheit, sinnieren die Kulaken und **schläft die dörfliche Rückständigkeit**, das Proletariat aber lebt allein wie ein Hundesohn in dieser öden Leere und ist verpflichtet, sich für alle alles auszudenken und von Hand die Substanz des langen Lebens herzustellen. Und Paschkin taten all seine Gewerkschaften leid, und er erkannte in sich eine Güte gegen die Werktätigen.

(Это не «ляп», поскольку повторяется два раза подряд, а именно систематическое смещение. Справа «относительные» существительные, а слева — собирательные. Переводчик

не в состоянии поверить, что Платонов оперирует здесь собирательными категориями вроде: детвора, мелюзга, шантрапа, беднота. Ср.: «Ну а это наша преступность» — о заключенных в колонии… В картинку Павла Филонова «Формула весны и действующие лица» (1928) в голове Платонова переводчик тоже не верит.)

Парадигма перевода стала более открытой. Сегодня перевод в большей, чем когда-либо, степени ориентируется на ценности исходного, а не целевого языка. Кроме того, процесс перевода лавинообразно захватывает все больше авторов и все больше языков, так что рассчитывать на то, что каждый Мандельштам встретит своего Целана, уже нельзя. Приходится исходить из довольно обидного, но очевидного факта: не все переводчики исключительно талантливы и профессиональны. Более того, иногда переводчик заведомо не готов к решению выбранной им задачи. Но даже в таком случае можно постараться создать некоторый усреднённо-идеальный перевод. Хотя «усреднение» априорно сужает свободу переводчика, а стремление к «идеалу» задает планку по целому ряду параметров.

Однако в работе с опытным переводчиком, имеющим свой устоявшийся взгляд на вещи, невозможно прибегать к аргументу: «Я так слышу!» Поэтому, чтобы убедить коллег, нужно придумывать завиральные теории, в которые со временем начинаешь верить сам. За последнее десятилетие у меня накопился определенный опыт «театрализованного» перевода в коллективе с сильным «чувством локтя» и высокой степенью доверия друг к другу. Практика Scaena Interpretationis предполагает следующие сценические атрибуты: автор (как персона) и его текст (тексты) — это пьеса, коллектив переводчиков (их может быть как двое, так и дюжина) — театральная труппа, а руководитель этого коллектива — режиссер. Члены коллектива могут меняться ролями, любой из них может в какой-то момент начать режиссировать (вести действие).

Допустим, три переводчика переводят тридцать стихотворений одного поэта для одной публикации. Ведущий ставит задачу поиска единого стилистического подхода, как если бы переводил только один переводчик под его редакцией. Ведущий должен досконально знать материал и уже иметь некоторую трактовку текста. Он рассказывает об авторе, о текстах, отбирает дополнительные материалы и параллельные фрагменты. Приветствуется использование видеоклипов, музыкальных произведений, фотографий, живописи. Он может предлагать свои варианты решения текстуальных головоломок. Тексты читаются вслух по несколько раз разными участниками. Если есть возможность, приглашаются автор или актеры, или другие поэты (чтобы услышать порой противоречащие друг другу трактовки).

После того, как произошла первая «читка» на примере трех-четырех стихотворений, переводчики делят между собой тексты, предлагают свои версии перевода, совместно улучшают их и дополняют. Да, «авторские» черты каждого переводчика в отдельности при таком подходе могут исчезнуть, зато риск слабого перевода, неверной интерпретации и просто ошибки сводится к минимуму. Чем больше сделано общими усилиями офлайн, тем легче идет работа онлайн. Активное использование видео- и аудиоматериалов создает эффект погружения, и участники взаимодействуют друг с другом теснее, чем это принято в обычной практике.

На раскрытие смысла одного-единственного слова можно потратить несколько часов. При этом делаются кросс-переводы между языками, слово помещается в разные контексты, прослушиваются песни, в которых присутствует это слово. В результате оно оказывается ключом к пониманию и переводу всего текста или фрагмента. Подобный

подход можно применять к малой прозе, к роману, состоящему из небольших глав, а также к переводу одного текста на насколько языков (на два и даже на три языка одновременно). Единственное необходимое (хотя, увы, не достаточное) условие — это доверие участников друг к другу и к руководителю-режиссеру. Такой метод может применяться в «парных командах», особенно в том случае, когда, скажем, переводчики и в жизни являются парой.

В повести Сергея Довлатова «Зона. Записки надзирателя» (1965–1968; 1982) один из персонажей — рецидивист Купцов — устойчиво ассоциируется с ветром.

Он напоминал человека, идущего против ветра. Как будто ветер навсегда избрал его своим противником. Куда бы ни шел он. Что бы ни делал…

— Слушай, — говорю я, — ты будешь работать, клянусь. Рано или поздно ты будешь шофером, стропалем, возчиком. На худой конец — сучкорубом. Ты будешь работать либо околеешь в ШИЗО. Ты будешь работать, даю слово. Иначе ты сдохнешь…

Зек оглядел меня как вещь. Как заграничный автомобиль напротив Эрмитажа. Проследил от радиатора до выхлопной трубы. Затем он внятно произнес:

— Я люблю себя тешить…

И сразу — капитанский мостик над волнами. Изорванные в клочья паруса. Ветер, соленые брызги…

Чтобы перевод «Зоны» на латышский язык звучал как минимум достоверно, было необходимо справиться с куплетом блатной песенки, предваряющей в приведенном ниже фрагменте отчаянный и, я бы сказал, героический жест Купцова.

Впереди идет Пахапиль с Гаруном. В руке у него брезентовый поводок. То и дело он щелкает себя по голенищу.

На ремне его болтается пустая кобура. ТТ лежит в кармане.

С леса дорогу блокирует ефрейтор Петров. Маленький и неуклюжий, Фидель, спотыкаясь, бредет по обочине. Он часто снимает без нужды предохранитель. Вид у Фиделя такой, словно его насильно привязали к автомату.

Зеки его презирают. И в случае чего — не пощадят.

Год назад возле Синдора Фидель за какую-то провинность остановил этап. Сняв предохранитель, загнал колонну в ледяную речку. Зеки стояли молча, понимая, как опасен шестидесятизарядный АКМ в руках неврастеника и труса.

Фидель минут сорок держал их под автоматом, распаляясь все больше и больше. Затем кто-то из дальних рядов неуверенно пустил его матерком. Колонна дрогнула. Передние запели.

Над рекой пронеслось:

А дело было в старину,
Эх, под Ростовом-на-Дону,
Со шмарой, со шмарой…
Какой я был тогда чудак,
Надел ворованный пиджак,
И шкары, и шкары…

Фидель стал пятиться. Он был маленький, неуклюжий, в твердом полушубке. Крикнул с побелевшими от ужаса глазами:

— Стой, курва, приморю!

И вот тогда появился рецидивист Купцов. (Он же — Коваль, Анагизаде, Гак, Шаликов, Рожин.)

Вышел из первой шеренги. И в наступившей сразу тишине произнес, легко отводя рукой дуло автомата:

— Ты загорелся? Я тебя потушу…

Пальцы его белели на темном стволе.

Фидель рванул на себя АКМ. Дал слепую очередь над головами. И все пятился, пятился…

Эта песенка должна звучать достаточно просто, чтобы ее подхватили стоящие в ледяной воде зеки, и достаточно жестко, чтобы Купцов — в пространстве текста — смог сделать то, что он сделал. Кусочек шансона, пропетый в ритме марша на месте, должен был содержать заряд угрозы, способный потеснить неврастеника с шестидесятизарядным «калашниковым». Однако сам по себе этот шансон в чистом виде довольно безобиден и даже слегка похабен (особенно в исполнении Аркадия Северного). Интонация жалобы сочетается в нем с известной придурковатостью содержания. Довлатов очищает текст, делая его более пригодным для целей собственного нарратива.

А дело было в старину,
Эх, под Ростовом-на-Дону,
Со шмарой, со шмарой…
Какой я был тогда чудак,
Надел ворованный пиджак,
И шкары, и шкары…

А дело было в старину,
Эх, под Ростовом-на-Дону,
Со шмарой, со шмарой…
Какой я был тогда чудак,
Надел ворованный пиджак,
И шкары, и шкары…

А дело было в старину,
Эх, под Ростовом-на-Дону,
Со шмарой, со шмарой…
Какой я был тогда чудак,
Надел ворованный пиджак,
И шкары, и шкары…

А дело было в старину,
Эх, под Ростовом-на-Дону,
Со шмарой, со шмарой…
Какой я был тогда чудак,
Надел ворованный пиджак,
И шкары, и шкары…

Я вспоминаю старину,
Как первый раз попал в тюрьму,
Кошмары, брат, кошмары, брат, кошмары!
Как под Ростовом-на-Дону
Я в первый раз попал в тюрьму,
На нары, брат, на нары, брат, на нары!

А дело было в старину
Да под Ростовом-на-Дону —
Базары, бля, базары, бля, базары!
Тогда я был большой дурак,
Носил ворованный пиджак,
И шкары, бля, и шкары, бля, и шкары!

Как в Ростове-на-Дону
Я первый раз попал в тюрьму
На нары, брат, на нары, брат, на нары.
Какой я был тогда дурак,
Надел ворованный пиджак
И шкары, **брат**, и шкары, **брат**, и шкары.

И вот сижу опять в тюрьме,
Не светит солнце больше мне
На нары, брат, на нары, брат, на нары.
А на свободе фраера
Гуляют с ночи до утра.
И **шмары**, брат, и **шмары**, брат, и **шмары**!

Структура семантических сдвигов, понятная на подсознательном уровне, не поддается простому и быстрому рациональному объяснению, ее анализ мало чем может помочь при переводе на другой язык. Я предложил группе переводчиков просмотреть на YouTube несколько клипов с исполнением другой классической зековской песни — «По тундре», — у которой тоже множество версий. Она, хоть и написана размером знаменитого северянинского миньонета («Это было у моря, где ажурная пена,/ Где встречается редко городской экипаж…»), от изначального модуса мазохистской тоски по недосягаемому легко воспаряет до уровня вполне реальной угрозы.

Это было весною, зеленеющим маем,
Когда тундра надела свой зеленый наряд;
Мы бежали с тобою, опасаясь тревоги,
От проклятой погони, громких криков «Назад!»

По тундре, по железной дороге,
Где мчится поезд «Воркута–Ленинград»,
Мы бежали с тобою от проклятой погони,
Чтобы нас не настигнул пистолета разряд!

В феерическом исполнении переводчика Николая Брауна (псевдоним — Николай Бороздин; с весны 1970 — в Мордовских лагерях, 1972–1976 годы — в Пермских лагерях, с 1976 года три года в ссылке в Томской области) линия недостижимости «Воркута–Ленинград» превращалась в вектор возмездия, рассекающий колесами поезда территорию вечной боли. Многократное чередование обеих песен, исполнений (Аркадий Северный, Виктор Гагин [Hagen], Михаил Гулько, Николай Браун), сведений о самих исполнителях, соответствующих фотографий, а также информации об участии этнических латышей в становлении советской системы лагерей (эта, самая жестокая, часть программы — ведь далеко не каждый латыш осознает причастность своего народа к созданию ГУЛАГа, — ломала дистанцию и языковое отчуждение, помогая преодолеть неизбежное отвращение) привело к суггестивному эффекту — едва ли не самая юная и хрупкая из участниц (Jūlija Dibovska), будучи уже на грани тошноты, предложила практически готовый перевод, сладковато-грубая фонетика которого разрезала ледяное молчание зеков под дулом автомата и в рамках условности перевода обеспечивала достижение поставленной цели:

Tas notikās jau krietni sen —
Ai, blakus Rostovai pie Donas,
Un draugaļa, un draugaļa pie sāna.
Es biju ļoti jocīgs zēns —
Man bija sazagts šis un tas,
Bet zagtākās, bet zagtākās bij drānas.

Перстни, серьги, браслеты идут теоретически всем, как женщинам, так и мужчинам, но не всякий умеет их носить. Почти всегда можно заметить, что человек не так давно воткнул сережку в ухо — во всех остальных своих проявлениях хабитус противоречит ее мимолетному присутствию. Со временем эта самая сережка, — даже если она спрятана у девушки в пупке, — понемногу перестраивает все остальное: начиная с выражения

лица и заканчивая жестами и походкой. Тогда — если блузка неожиданно задерется выше обычного, — уже не удивляешься ее присутствию или отсутствию.

Одно правильное слово, стоящее в нужном месте, способно перекроить под себя здоровенный фрагмент текста. Даже если это частица «уж» или «же». Оно может венчать текст, как петушок — башню; завершать его, как якорный клюз; распускать, как зацепка на чулке. Переведешь его — и текст откроется, как пещера Аладдина (ну или как дверь в каморке у папы Карло). Уверен, что разумнее потратить два дня на перевод двух букв, нежели по завершении работы над полумиллионом знаков обнаружить, что текст перевода не очень хорошо темперирован…

Морейно, Сергей (Moreino, Sergejs) — поэт, переводчик. Родился в Москве в 1964 году. С 1987 года живет в Латвии. Переводит с немецкого, польского, латышского и др. (Gottfried Benn, Johannes Bobrowski, Paul Celan, Heinz Czechowsky, Günter Eich, Sigitas Geda, Karl Krolow, Mariella Mehr, Klaus Merz, Leta Semadeni, Ulf Stoltefoht, Georg Trakl, Zbigniew Herbert, Ryszard Krynicki, Czesław Miłosz, Maira Asare, Uldis Berzins, Aleksandrs Čaks, Juris Kunnoss, Jānis Rokpelnis, Ojārs Vācietis), редактирует серии «География Перевода» и «Брат Гримм» в издательстве «Русский Гулливер». Редактор латышского перевода книг Саши Соколова, Михаила Шишкина, Лены Элтанг, Экрема Айлисли. Также занимается переводом современной русской поэзии и прозы на латышский язык, сотрудничает с Literaturwerkstatt Berlin в области перевода русской и латышской поэзии на немецкий язык. Ведет ежегодную писательскую мастерскую Matris Lingua и мастерскую перевода Scaena Interpretationis.

Ольга Новицкая (Россия)

От третьего лица: описание, нарратив и внутренняя речь в художественном переводе

Я часто говорю своим студентам на занятиях по письменному переводу, что условно всех писателей можно разделить на «гоголей», в произведениях которых преобладает дескриптивное начало, и «достоевских», у которых первую скрипку играет нарративный компонент.

Разумеется, в столь чистом, беспримесном виде подобные явления встречаются нечасто, это, скорее, два полюса, к которым в той или иной степени тяготеет вся мировая художественная литература. Деление достаточно условное, но оно позволяет обозначить основные категории, о которых пойдет речь ниже.

Описание, согласно Словарю лингвистических терминов, — «*тип текста, отражающий мир в статике или одномоментно*» (отсюда различают статическое и динамическое описание), либо «*тип текста, основанный на изображении свойств, явлений природы, предмета, характера героя и т.п.*» [Жеребило, 2010]

Вот пример безупречного описания январского утра из повести А.Н. Толстого «Детство Никиты»: «На крутых берегах реки Чагры намело за эти дни большие пушистые сугробы. В иных местах они свешивались мысами над речкой. Только стань на такой мыс — и он ухнет, сядет, и гора снега покатится вниз в облаке снежной пыли. Направо речка вилась синеватой тенью между белых и пустынных полей. Налево, над самой кручей, чернели избы, торчали журавли деревни Сосновки. Синие высокие дымки поднимались над крышами и таяли. На снежном обрыве, где желтели пятна и полосы от золы, которую сегодня утром выгребли из печек, двигались маленькие фигурки». [Толстой, 2015]. Этот описательный текст отнюдь не представляет собой вербальный «стоп-кадр», в нем есть динамика, но события разворачиваются линейно, и в результате получается нарисованный словами буколический зимний пейзаж, который можно заключить в рамку и повесить на стену. Наиболее характерной чертой описания является его объективность (не путать с неэмоциональностью), поэтому в приведенном примере формальная экспрессивность находит свое выражение только в одном предложении с употребленным в переносном значении императивом вместо сослагательного наклонения, в остальном же стилистически все достаточно нейтрально.

Нарратив — в нашем понимании — представляет собой *субъективное и поэтому обязательно экспрессивно-насыщенное описание, как статическое, так и динамическое, стилистически максимально приближенное к устному рассказу*. Сам термин неоднозначен, он присущ не лингвистике, а, скорее, постмодернистской философии. Согласно определению из Энциклопедии эпистемологии и философии науки, «нарратив (от лат. *narrare* — языковой акт, рассказ) — понятие, фиксирующее *способ бытия* повествовательного текста, в котором сознание и язык, бытие и время, человек и мир оказываются тесно взаимосвязанными» [Касавин, 2009]. Примером нарратива можно считать зимний пейзаж из рассказа Б.К. Зайцева «Авдотья-смерть», где мы сталкиваемся с совсем иной

степенью эмоционально-экспрессивной вовлеченности в повествование нарратора, наделенного собственным голосом и способностью оценивать события, но, тем не менее, персонажем развертывающейся истории не являющегося:

«Наступал Новый год…

Ледяное встает солнце в молочно-розовеющем дыму, с востока ветер, обжигающий как пламенем, снег блестит чешуйками, режущими глаза, нет сил смотреть, только бы укрыться, отвернуть голову в затишье поднятого воротника. Но какой скрип саней! Какая музыка шипенья, визгов, свиста!

Она иной бывает в дни метели. Тогда гудят какие-то могучие басы, ухает, и бьет…, вдруг налетит целая рать бешеная, хлопнет, затрясет крышей, ахнет в трубе, смолкнет на мгновенье, чтобы дать место следующей, и к утру так навьет сугроб у сеней, что не отворить двери». [Зайцев, 2015]

Субъективная экспрессивная оценочность здесь прослеживается на всех уровнях: и лексико-грамматическом, и стилистическом, на нее «работают» и номинативные предложения, восклицательные и невосклицательные, и временная синонимия, и метафорика. При этом возникает отчетливый эффект «чтения вслух», мы словно слышим голос рассказчика, хотя рассказ написан не от первого лица. Этот рассказчик прекрасно знает, куда ведет, ему, в отличие от персонажей, известен финал, в данном случае трагический, а вот считаем, угадаем мы как читатели этот трагизм или нет, его не слишком заботит, ибо нарративная конструкция, в отличие от повествования, не замкнута, а разомкнута, открыта для будущих интерпретаций. Все это как нельзя лучше ложится на подчеркиваемую Роланом Бартом идею субъективной привнесённости смысла через задание финала, в которой он видит основополагающую черту нарративизма, когда «означаемое бесконечно откладывается на будущее» [Барт, 1987].

Изображенная внутренняя речь, казалось бы, относится совсем к другому терминологическому пласту, ее часто и не совсем корректно отождествляют с несобственно-прямой речью, поскольку она сочетает в себе элементы как прямой речи, так и косвенной, то есть, согласно «Словарю литературоведческих терминов» И.А. Книгина «*… эмоциональная окраска, характерная для прямой речи, передается не от имени литературного героя, а от имени автора, рассказчика, который в этом случае выражает мысли и чувства своего персонажа, сплавляет воедино его речь со своей*», а «*объективная оценка событий совмещается с преломлением их сквозь призму восприятия персонажа*» [Книгин, 2006]. Порой внутренняя речь имеет четкое графическое оформление, как например, внутренний монолог кота из уже упомянутого «Детства Никиты»: «Кот сидел на чисто вымытом полу, выставил заднюю ногу пистолетом и вылизывал ее, щуря глаза. Коту было не скучно и не весело, торопиться некуда, — «завтра, — думал он, — у вас, у людей, — будни, начнете опять решать арифметические задачи и писать диктант, а я, кот, праздников не праздновал, стихов не писал, с девочкой не целовался, — мне и завтра будет хорошо». [Толстой, 2015]. Здесь мы видим и кавычки как при прямой речи, и традиционную авторскую ремарку — «думал он». Но зачастую автор прекрасно обходится без этих условностей, как например Пушкин, описывающий в «Метели» размышления Марьи Гавриловны о странной нерешительности Бурмина: «Она не могла не сознаваться в том, что она очень ему нравилась; вероятно, и он, с своим умом и опытностию, мог уже заметить, что она отличала его: каким же образом до сих пор не видала она его у своих ног и еще не слыхала его признания? Что удерживало его? Робость, гордость или кокетство хитрого волокиты? Это было для нее загадкою». [Пушкин, 1969].

Это, по сути, внутренний монолог героини, это ее слова, ее голос, а не голос автора. И метель в повести читатель видит дважды: в самом конце, когда Бурмин рассказывает Маше о своем давнем приключении, и в кульминационной сцене, о которой следует сказать особо, потому что это не линейное описание, а словно бы отрывочный рассказ несчастного, почти лишившегося от ужаса рассудка Владимира: «Но едва Владимир выехал за околицу в поле, как поднялся ветер и сделалась такая метель, что он ничего не взвидел. В одну минуту дорогу занесло; окрестность исчезла во мгле мутной и желтоватой, сквозь которую летели белые хлопья снегу; небо слилося с землею. Владимир очутился в поле и напрасно хотел снова попасть на дорогу; лошадь ступала наудачу и поминутно то взъезжала на сугроб, то проваливалась в яму; сани поминутно опрокидывались. Владимир старался только не потерять настоящего направления. Но ему казалось, что уже прошло более получаса, а он не доезжал еще до Жадринской рощи. Прошло еще около десяти минут; рощи все было не видать. (…) Метель не утихала, небо не прояснялось. Лошадь начинала уставать, а с него пот катился градом, несмотря на то, что он поминутно был по пояс в снегу. Наконец он увидел, что едет не в ту сторону. Владимир остановился: начал думать, припоминать, соображать — и уверился, что должно было взять ему вправо. Он поехал вправо. Лошадь его чуть ступала. Уже более часа был он в дороге. Жадрино должно было быть недалеко. Но он ехал, ехал, а полю не было конца. Всё сугробы да овраги; поминутно сани опрокидывались, поминутно он их подымал». [Пушкин, 1969]. Обратим тут внимание на короткие, по минимуму распространенные предложения, на намеренные лексические повторы, похожие на болезненные фиксации, совсем не типичные для выверенного, вылощенного авторского описания: это Владимир цепляется за предательские минуты, из которых потом сложатся часы рокового опоздания. Без сомнения, перед нами пусть и не маркированный формально, но все-таки натуральный внутренний монолог несчастного героя. В рассказе же Бурмина, хоть и написанного прямой речью, нет и сотой доли подобного накала: «…как вдруг поднялась ужасная метель, и смотритель и ямщики советовали мне переждать. Я их послушался, но непонятное беспокойство овладело мною; казалось, кто-то меня так и толкал. Между тем метель не унималась; я не вытерпел, приказал опять закладывать и поехал в самую бурю» [Пушкин, 1969]. Те же короткие предложения, но даже тени душевного смятения в них не найти. Но при всей своей скупости это тоже речевая характеристика, и она, возможно, призвана подчеркнуть душевную немоту и глухоту героя, который после всего случившегося в церкви преспокойно сел в сани и проспал до следующей станции.

Напомним, что в предпосланном «Повестям Белкина» предисловии «От издателя» есть незаметная сноска: «В самом деле, в рукописи г. Белкина над каждой повестию рукою автора надписано: слышано мною от такой-то особы (чин или звание и заглавные буквы имени и фамилии). Выписываем для любопытных изыскателей: «Смотритель» рассказан был ему титулярным советником А.Г.Н., «Выстрел» подполковником И.Л.П., «Гробовщик» приказчиком Б.В., «Метель» и «Барышня» девицею К И.Т. (Прим. А.С. Пушкина.)» [Пушкин, 1969], то есть все мыслится как «рассказ в рассказе».

По части внутренней речи пушкинская «Метель» воистину есть «чистейшей прелести чистейший образец»: перед нами полифоническая текстовая ткань, где читатель отчетливо слышит то наивные клятвы влюбленных, то простоватые родительские наставления, то горячечный бред несчастного безумца, то здравые рассуждения двадцатилетней девы, хотя ни один из этих фрагментов не оформлен как прямая речь. Довольно редкие включения прямой речи оказываются, напротив, банальными, а пылкое объяснение Бурмина

предстает и вовсе плагиатом, не зря начитанная Мария Гавриловна, явно влюблявшаяся «в обманы и Ричардсона и Руссо», мгновенно опознает в нем «первое письмо St.-Preux» из «Новой Элоизы» великого французского просветителя. А кому принадлежит этот восхитительный пассаж с двойным дном, когда угар гвардейского патриотизма сменяется гвардейским же донжуанством: «Время незабвенное! Время славы и восторга! Как сильно билось русское сердце при слове отечество! Как сладки были слезы свидания! С каким единодушием мы соединяли чувства народной гордости и любви к государю! А для него какая была минута!

Женщины, русские женщины были тогда бесподобны. Обыкновенная холодность их исчезла. Восторг их был истинно упоителен, когда, встречая победителей, кричали они: ура!

«И в воздух чепчики бросали».

Кто из тогдашних офицеров не сознается, что русской женщине обязан он был лучшей, драгоценнейшей наградою?» [Пушкин, 1969]? Вряд ли принадлежит он Ивану Петровичу Белкину, поскольку лишь «в 1815 году вступил он в службу в пехотный егерский полк (числом не упомню), в коем и находился до самого 1823 года» [Пушкин, 1969], и до Парижа, скорее всего, не дошел. Тогда, может быть, Бурмину?

Заметим, что подобные рокировки, когда автор мастерски переводит повествовательный фокус с себя на героя (а в «Повестях Белкина» вымышленный автор-нарратор дополнительно усложняет эту конструкцию, добавляя ей еще одну грань), привносит в произведение элемент словесной игры. Линейность повествования разрушается, и, как следствие, размываются «рамки» внутренней речи. Автор только намечает границы ситуации, задает их, а потом словно бы отходит на второй план, оставляя читателя с героем наедине. При этом внутренняя речь не превращается в монолог «на публику», читатель не становится полноценным слушателем, его словно бы «допускают внутрь», приоткрывая на миг дверь в душу и сознание, и, если все сделано правильно, это рождает головокружительное чувство сопричастности, когда слова поразительным образом превращаются в чувства и отзываются в самом сердце читателя. Вот почему в контексте нашей работы термин «внутренняя речь» представляется нам более точным, чем «несобственно-прямая», где упор делается на пунктуационно-синтаксическом компоненте. Подобным образом термин «внутренняя речь», используется в монографии М.Я. Блоха «Внутренняя речь в структуре художественного текста» [Блох, 2011].

Итак, основное отличие между описанием и нарративом состоит в позиции автора: из бесстрастного, находящегося «над схваткой» созерцателя он превращается в эмоционального рассказчика, не становясь при этом героем собственного произведения. (К слову, попадание автора «внутрь» и превращение его в рассказчика не всегда идет произведению на пользу, как это случилось с окончательным вариантом повести Харпер Ли «Убить пересмешника»: опубликованный в 2015 году авторский вариант под названием «Go Set a Watchman» при всех своих несовершенствах представляет собой законченный образец нарративной прозы; когда же под давлением редактора из главной героини Джин-Луиза превратилась в рассказчика, замысел стал хоть и понятнее, но много потерял в глубине и сложности). Нарратив существенно сдвигает темп повествования, лишая его вязкости, превращаясь в мощную «внутреннюю пружину». Не случайно Итало Кальвино в рассуждениях об особенностях нарратива пользуется термином «*leggerezza*», то есть лёгкость, которую «нарративное воображение может

вдохнуть в «*pezantezza*» — тяжеловесную действительность» [Кальвино,1998, цит. по Можейко, 2002].

По нашей классификации, нарратив стилистически очень близок внутренней речи. Главной и в том, и в другом случае является экспрессивная составляющая, отсюда повторы-подхваты, эллиптические конструкции, синтаксическая небрежность, характерная для разговорной речи, обилие восклицательных предложений и проч. Но разница все же есть. Нарратив от внутренней речи отличает положение повествовательного фокуса: в нарративе он является неоспоримой прерогативой автора, а во внутренней речи смещается на персонажа, почти всегда отличного от автора по возрасту, полу или даже (как в случае с котом) биологическому виду, с отдельной, только за ним стоящей жизненной историей. Посему внутренняя речь уездной барышни, безусловно, отличается от внутренней речи бедного армейского прапорщика или кота, но ни первая, ни вторая, ни третья не могут быть стилистически нейтральны, ибо представляют собой результат языковой игры, которая тем тоньше, чем искуснее автор, так что искать формальные маркеры, обозначающие начало и конец внутренней речи, может оказаться делом неблагодарным. Иногда подобная игра из средства превращается практически в цель, как у Дж. Фаулза в «Женщине французского лейтенанта», а иногда она носит подчиненный характер, и читатель может ее просто не заметить.

А вот литературному переводчику все это видится иначе.

Если при переводе элемент словесной игры уйдет, лукавая пушкинская ирония сменится простоватой нравоучительностью, из повести выхолостится полифоническое полнозвучие, она станет скучнее, площе и мельче.

Можно ли сохранить все эти мельчайшие даже не оттенки, а переливы смысла при переводе? Не просто можно, а необходимо, иначе перед читателем предстанет совсем другой автор, с иной задачей и иными средствами ее реализации.

Посмотрим, как с этим пытались справиться англоязычные переводчики.

В приведенной ниже таблице кульминационная сцена «Метели» дана в трех вариантах перевода: 1894, 1933 и 2014.

The Snowstorm (translated by Natalie Duddington) (1933)	**The Snowstorm (translated by T. Keane) (1894)**	**The Blizzard (translated by Peter D. Campbell) (2014)**
But no sooner had Vladimir left the village and come into the open country than the wind rose and such a snowstorm blew up that he could not see a thing. The road was instantly buried in snow; everything around disappeared in a thick yellowish haze through which white flakes of snow were flying; the sky was merged with the earth. Vladimir found himself in the open plain and vainly tried to regain the road; his horse moved at random, now climbing a snowdrift, now sinking into a pit; the sledge constantly turned over.	But scarcely had Vladimir issued from the paddock into the open field, when the wind rose and such a snowstorm came on that he could see nothing. In one minute the road was completely hidden; all surrounding objects disappeared in a thick yellow fog, through which fell the white flakes of snow; earth and sky became confounded. Vladimir found himself in the middle of the field, and tried in vain to find the road again.	But no sooner had Vladimir left the boundaries of the village and found himself in an open field, than the wind rose, and such a blizzard started, as to render him completely blind. In a minute the road was covered up; the whole scope vanished in a turbid yellowish murk bespeckled with the flying hoary lumps of snow; sky blended into earth. Vladimir strayed into the field and vainly tried to gain the road: the horse only stumbled along

The Snowstorm (translated by Natalie Duddington) (1933)	**The Snowstorm (translated by T. Keane) (1894)**	**The Blizzard (translated by Peter D. Campbell) (2014)**
All that Vladimir endeavoured to do was not to lose his bearings. But it seemed to him that more than half an hour had passed and he had not yet reached the Zhadrino copse. Another ten minutes passed; the copse was not yet in sight. (…) The snowstorm did not abate, the sky did not clear. The horse was growing tired, and he was bathed in perspiration, although he constantly sank waist–deep in the snow. At last he saw that he was going in the wrong direction. He stopped: he began to think, to recall his movements, to consider where he was, and decided that he ought to turn to the right. He went to the right. His horse was scarcely able to walk. He had been more than an hour on his way. Zhadrino must be close by. But he drove on and on, and the plain was endless. It was nothing but snowdrifts and ravines; the sledge turned over every minute and he kept lifting it. (знаков с пробелами — 1392)	His horse went on at random, and at every moment kept either stepping into a snowdrift or stumbling into a hole, so that the sledge was constantly being overturned. Vladimir endeavored not to lose the right direction. But it seemed to him that more than half an hour had already passed, and he had not yet reached the Jadrino wood. Another ten minutes elapsed — still no wood was to be seen.(…) The snowstorm did not abate, the sky did not become any clearer. The horse began to grow tired, and the perspiration rolled from him in great drops, in spite of the fact that he was constantly being half buried in the snow. At last Vladimir perceived that he was going in the wrong direction. He stopped, began to think, to recollect, and compare, and he felt convinced that he ought to have turned to the right. He turned to the right now. His horse could scarcely move forward. He had now been on the road for more than an hour. Jadrino could not be far off. But on and on he went, and still no end to the field — nothing but snowdrifts and ditches. The sledge was constantly being overturned, and as constantly being set right again. (знаков с пробелами — 1553)	at random and continually kept mounting the drifts or falling into pits; the sleigh toppled over each minute. Vladimir only strove to keep to the correct direction. But it seemed to him that more than half an hour had passed, and he still did not reach Zhadrino's grove. Another ten minutes or so passed; no grove was to be seen. (…). The storm did not relent, the sky did not brighten up. The horse was growing weary and Vladimir was dripping with sweat despite his being continually waist-deep in snow. Finally he saw that he had taken the wrong direction. Vladimir stopped; he began thinking, remembering, inferring, and eventually became assured that he should now steer to the right. He drove right. His horse barely moved. He had been under way for more than an hour now. Zhadrino would not be far. But as he rode, the field kept unfolding before him without end. Only snowdrifts and gullies; every minute the sleigh toppled over, every minute he set it right. (знаков с пробелами — 1405)

Перед нами, без сомнения, первоклассный перевод Натали Даддингтон, которая явно старалась приблизить его к оригиналу не только по смыслу, но и по форме. Он и компактнее — знаков с пробелами всего 1392 против 1177 в оригинале, — а для подобного текста лаконичность является знаковой чертой; при переводе были учтены авторские

особенности членения, предложения получились упругими, нетипично для английского текста короткими, в них прослеживается ритм. Сохранить «тикающие» повторы, отсчитывающие минуты, в переводе не удалось, однако это не помешало воссозданию нервической неровности внутренней речи персонажа. Два же остальных фрагмента превратили сбивчивый внутренний монолог в вязкое описание, буквалистичное и рыхлое.

Возможно, чтобы передать что-то при переводе, надо уметь разглядеть это в оригинале. Пушкинская «Метель» с блеском развенчивает миф о том, что нарратив пришел в литературу только в эпоху постмодернизма, но все же нарративная проза стала визитной карточкой именно для XX века, а в русской литературе имеется идеальный предмет для сопоставления оригинала и перевода — проза Владимира Набокова. Свой третий и, без сомнения, лучший роман, «Защита Лужина», молодой Набоков, тогда еще Сирин, публикует на русском в 1928 г, а его английская версия появляется лишь через тридцать с лишним лет, причем это не автоперевод, но автор руководил процессом перевода, что отдельно оговорено в выходных данных книги.

«Защита Лужина» — классический образец «полифонического романа», если пользоваться термином М.М. Бахтина [Бахтин, 1994]. И умышленную неоднородность текстовой ткани читатель не просто хороший, а, согласно набоковскому определению, «…отборный, соучаствующий и созидающий (…) перечитыватель», сочетающий в себе «страстность художника и терпение ученого», непременно должен оценить. Но в этом случае его не берут «внутрь», ему предлагают, «… читая книгу, (…) держаться чуть отрешенно, не сокращая дистанции. И тогда с наслаждением, одновременно и чувственным, и интеллектуальным, мы будем смотреть, как художник строит свой карточный домик» [Набоков, 2014].

В этом «домике», только не карточном, а шахматном, у героев неслучайно нет имен, они лишь функции по отношению к Лужину: мать, отец, любимая рыжая тетя и, наконец, «она». Таково их место во внутреннем мире Лужина. И хотя кто из героев главный, сомневаться не приходится, Набоков выстраивает сложнейший «зеркальный лабиринт»: ситуация будет рассматриваться одновременно и снаружи, и изнутри, а ее участники будут бесконечно «отражаться» друг в друге; нарратив же переходит во внутреннюю речь героя и становится интроспекцией.

Повествовательный фокус без конца перемещается от автора к персонажу, и даже в портрете авторское описание внезапно перебивается внутренним монологом описываемой героини, словно бы рассматривающей себя в зеркале. Набоков сперва требовательно и даже придирчиво описывает ее, сравнивая с неким недостижимым идеалом, это явно слова автора. Потом возникает беспечно-девичье «но», за которым следует почти амфибрахическая фраза, чем-то неуловимо отсылающая к есенинской «Анне Снегиной»: «Но ей было двадцать пять лет»// «Когда-то, у той вон калитки мне было шестнадцать лет» [Есенин, 2016]. Далее идет предложение почти из XIX века, внятная аллюзия на, пожалуй, самое известное описание героини классического русского романа: «Она была ***прелестна*** в своем простом черном платье, ***прелестны*** были ее полные руки с браслетами, ***прелестна*** твердая шея с ниткой жемчуга, ***прелестны*** вьющиеся волосы расстроившейся прически, ***прелестны*** грациозные легкие движения маленьких ног и рук, ***прелестно*** это красивое лицо в своем оживлении…» [Толстой, 1996]. (Кстати, в предисловии к английскому изданию романа «Король, дама, валет» читаем: «Говоря о литературных сквозняках, признаюсь, я был несколько озадачен, найдя в своем русском тексте такое количество «*monologues intérieurs*» :(…) но я, конечно, сызмала был знаком с «Анной Карениной» [Набоков,1986]) Потом неожиданная инверсия, задающая уже совсем дру-

гую, разговорную, кокетливо-интригующую интонацию, которая на миг ассоциируется с цветаевскими строками «И была у Дон-Жуана — шпага,/И была у Дон-Жуана — Донна Анна» [Цветаева,1988], а потом вдруг вновь возвращает нас к авторскому описанию. Этот головокружительный переход от внешнего к внутреннему и снова к внешнему, от настоящего к прошлому и снова к настоящему происходит за какие-то три (!!!) предложения.

А теперь посмотрим, что от этой гениальной интуитивной архитектоники остается при переводе на английский:

Была она собой не очень хороша, чего-то недоставало ее мелким, правильным чертам. Как будто последний, решительный толчок, который бы сделал ее прекрасной, оставив те же черты, но придав им неизъяснимую значительность, не был сделан. Но ей было двадцать пять лет, по моде остриженные волосы лежали прелестно, и был у нее один поворот головы, в котором сказывался намек на возможную гармонию, обещание подлинной красоты, в последний миг не сдержанное *[Набоков, 2007]*

She was not particularly pretty, there was something lacking in her small regular features, as if the last decisive jog that would have made her beautiful — leaving her features the same but endowing them with an ineffable significance — had not been given them by nature. But she was twenty-five, her fashionably bobbed hair was neat and lovely and she had one tum of the head which betrayed a hint of possible harmony, a promise of real beauty that at the last moment remained unfulfilled

[Nabokov, 1967]

Увы, практически ничего. Перед нами самое банальное описание, при этом еще и не совсем точное с лексико-семантической точки зрения, поэтому вместо «*прелестно*» появляется стилистически нейтральное, а главное, расхожее «*neat and lovely*», а «*толчок*» передается совсем уж буквалистическим «*jog*». Донося до читателя фактическую информацию, текст теряет свою индивидуальность, упрощается, становится банальным.

Перевод «Защиты Лужина» на английский, как и всей набоковской русскоязычной прозы, не является автопереводом в чистом виде. Погружаться «в причудливый мир словесных превращений» Набоков предоставлял своему постоянному переводчику Майклу Скэммеллу, а за собой оставил общее руководство

Рассмотрим другой фрагмент, когда несчастному маленькому гимназисту приходится прятаться на переменах от своих мучителей. Перед нами опять внутренний монолог, причем, голос Лужина — мальчика то и дело перебивает голос Лужина — мужа. Начинает мальчик, отсюда столь характерный для задыхающейся детской речи анафорический повтор, который при переводе просто опущен: «***такую*** ненависть, ***такое*** глумливое любопытство»/ «he had discovered ***such*** hatred ***and*** derisive curiosity around him». Далее, начиная с вводной конструкции «по проклятой необходимости смотреть на что-нибудь», в текст вторгается голос взрослого. И происходит перенос героя не только в пространстве — он уже не на гимназическом дворе и не в классе, — но и во времени: он смотрит в прошлое. Но потом возникает еще одна перебивка: словно на крупном плане в кадр вплывает пушок на щеках «вкрадчивого изверга», и мы снова слышим Лужина-мальчика. Его внутренняя речь начинается через повтор-подхват: «сейчас ***расплачется***! Но он ***не расплакался*** ни разу, ***не расплакался*** даже тогда…». Набоков настойчиво использует этот прием для воспроизведения в русском тексте внутренней речи ребенка, и не услышать это невозможно.

Он избрал это место в первый же день, в тот темный день, когда он почувствовал вокруг себя такую ненависть, такое глумливое любопытство, что глаза сами собой наливались горячей мутью, и все то, на что он глядел, — по проклятой необходимости смотреть на что-нибудь, — подвергалось замысловатым оптическим метаморфозам. Страница в голубую клетку застилалась туманом; белые цифры на черной доске то суживались, то расплывались; как будто равномерно удаляясь, становился глуше и неразборчивее голос учителя, и сосед по парте, вкрадчивый изверг с пушком на щеках, тихо и удовлетворенно говорил: «сейчас расплачется». Но он не расплакался ни разу, не расплакался даже тогда, когда в уборной, общими усилиями, пытались вогнуть его голову в низкую раковину, где застыли желтые пузыри. *[Набоков, 2007]*

He had chosen this spot on the very first day, on that dark day when he had discovered such hatred and derisive curiosity around him that his eyes had automatically filled with a burning mist, and everything he looked at — out of the accursed necessity of looking at something — was subject to intricate, optical metamorphoses. The page with criss-cross blue lines grew blurry; the white numbers on the blackboard alternately contracted and broadened; the arithmetic teacher's voice, as if steadily receding, would get more and more hollow and incomprehensible, and his desk neighbor, an insidious brute with down on his cheeks, would say with quiet satisfaction: 'Now he's going to cry.' But Luzhin never once cried, not even in the lavatory when they made a concerted effort to thrust his head into the low bowl with yellow bubbles in it. *[Nabokov, 1967]*

Однако в английском переводе перед нами вновь линейное описание, и чисто ритмически переводчик строит его совершенно иначе: вместо хаоса и смятения, звенящих в оригинале, мы слышим размеренные, убаюкивающие интонации, скрадывающие мозаичность текста. Лексические острые углы тоже оказываются сглаженными, окказиональная авторская сочетаемость заменяется либо устойчивыми словосочетаниями, либо буквализмами, типа «*с **пушком** на щеках/ with **down** on his cheeks*», и эффект при этом возникает совсем другой: не пронзительная болезненность, а, скорее, тоска и скука.

Еще одним примером виртуозного использования внутренней речи является сцена посещения Лужиным старого семейного гнезда, которое он с трудом узнает. Там во внутренний монолог героя «пробиваются» извне фразы, адресованные спутнице, хотя графически прямая речь никак не обозначена: «*Что-то понастроили, крыло дома теперь выглядело иначе. А жили они вон там, во втором этаже*». Здесь поражает виртуозная игра со временем глаголов, отчего вновь возникает головокружительный эффект смещения временных планов, но при этом время в настоящем и прошлом течет с разной быстротой, минута здесь тянется как месяцы там, причем, достигается это чисто оптически, за счет длины предложений. Внутренний монолог Лужина с еще одним «детским» повтором — «*это **длинное-длинное** «безумно» с таким зудящим, ноющим средним слогом*» — сменяется нарративом, а потом безо всякого шва переходит во внутреннюю речь матери — пример гениально выписанного «потока сознания».

Что-то понастроили, крыло дома теперь выглядело иначе. А жили они вон там, во втором этаже. Было решено остаться там до осени, а потом вернуться в Россию, и призрак школы, о которой отец второй год не смел упомянуть, опять замаячил.

Мать вернулась гораздо раньше, в начале лета. Она говорила, что безумно тоскует по русской деревне и это длинное-длинное "безумно" с таким зудящим, ноющим средним слогом было почти единственной ее интонацией, которую сын запомнил. И уехала она все-таки нехотя, — да и сама не знала, ехать ли или оставаться. Уже давно началось у нее странное отчуждение от сына, как будто он уплыл куда-то, и любила она не этого взрослого мальчика, шахматного вундеркинда, о котором уже писали газеты, а того маленького, теплого, невыносимого ребенка, который, чуть что, кидался плашмя на пол и кричал, стуча ногами. И все было так грустно и так ненужно, — эта жидкая, нерусская сирень на станции, и тюльпанообразные лампочки в спальном купе Норд-экспресса, и эти замирания в груди, чувство удушья, — быть может, грудная жаба или просто нервы, как говорит муж. *[Набоков, 2007]*

Things had been rebuilt and jumbled, the wing of the house now looked different. They had lived over there, on the second floor. It had been decided to stay until the end of the year and then return to Russia — and the ghost of school, which his father dared not mention, again loomed into view.

His mother went back much earlier, at the beginning of summer. She said she was insanely homesick for the Russian countryside, and that protracted 'insanely' with such a plaintive, aching middle syllable was practically the sole intonation of hers that Luzhin retained in his memory. She left reluctantly, however, not really knowing whether to go or stay. It was already some time since she had begun to experience a strange feeling of estrangement from her son, as if he had drifted away somewhere, and the one she loved was not this grown-up boy, not the chess prodigy that the newspapers were writing about, but that little warm insupportable child who at the slightest provocation would throw himself flat on the floor, screaming and drumming his feet. And everything was so sad and so unnecessary —

that sparse un-Russian lilac in the station garden, those tulip-shaped lamps in the sleeping car of the Nord Express, and those sinking sensations in the chest, a feeling of suffocation, perhaps angina pectoris and perhaps, as her husband said, simply nerves. *[Nabokov, 1967]*

В английском тексте, очень добротном и аккуратном — например, «зудящий средний звук» в слове «безумно» добросовестно превращается в «*plaintive, aching*» в слове «insanely», то есть даже аллитерация передается без потерь, — именно эта добротность и аккуратность, грамматическая правильность, вплоть до соблюдения правил согласования времен, совершенно вымывает из текста зыбкость и болезненность, делая его плотным и вязким, слишком плотным и слишком вязким для внутреннего монолога.

Точно так же «гаснет» в английском переводе поразительный фрагмент, когда внутренний монолог Лужина сменяется кошмаром и галлюцинациями.

Вообще же так мутна была вокруг него жизнь, и так мало усилий от него требовала, что ему казалось иногда, что некто, — таинственный, невидимый антрепренер, — продолжает его возить с турнира на турнир, но были иногда странные часы, такая тишина вокруг, а выглянешь в коридор, — у всех дверей стоят сапоги, сапоги, сапоги, и в ушах шум одиночества [Набоков, 2007]

In general, life around him was so opaque and demanded so little effort of him that it sometimes seemed someone — a mysterious, invisible manager — continued to take him from tournament to tournament; but occa sionally there were odd moments, such quietness all around, and when you looked out into the corridor — shoes, shoes, shoes, standing at all the doors, and in your ears the roar of loneliness. [Nabokov, 1967]

Здесь перевод грешит огромным количеством стилистических несовпадений с оригиналом: вместо очевидного разговорного выражения выбор делается в пользу канцеляризма (*вообще же/ in general*); мистическая, гоголевско-гофмановская фраза «*ему казалось иногда, что некто, — таинственный, невидимый антрепренер*» превращается в нарушающую хронотоп фразу из учебника грамматики: «*it* ***sometimes seemed someone*** — *a mysterious, invisible* ***manager***», где не к месту случившаяся аллитерация становится непрошеной гостьей. А последний абзац, где внутренний монолог переходит во внутренний диалог, когда Лужин говорит со своим внутренним «я», так никогда и не повзрослевшим (опять «детский» повтор), к вящему разочарованию становится очередным обильно уснащенным союзами дословным переводом, при этом точности подобная дословная передача отнюдь не обеспечивает.

Выбор в пользу дословного и буквального при переводе явно был осознанной переводческой стратегией. Чем это было обусловлено — непонятно. Судя по тому, что перевод каждого своего романа, что на русский, что на английский, Набоков снабжает авторским предисловием (или, как в «Лолите», постскриптумом) на соответствующем языке, его не оставляет стремление оправдаться перед читателем, именно оправдаться, потому что перевод, даже выверенный автором, всегда почему-то оказывается хуже оригинала. И тут каждое лыко в строку: и самовлюбленное самобичевание по поводу «дребезжания моих ржавых русских струн» (см. постскриптум к русскому варианту «Лолиты» [Набоков,1991]), и сетования на «дух языка (…) Телодвижения, ужимки, ландшафты, томление деревьев, запахи, дожди, тающие и переливчатые оттенки природы, все нежно-человеческое (как ни странно!), а также все мужицкое, грубое, сочно-похабное, выходит по-русски не хуже, если не лучше, чем по-английски; но столь свойственные английскому тонкие недоговоренности, поэзия мысли, мгновенная перекличка между отвлеченнейшими понятиями, роение односложных эпитетов — все это, а также все относящееся к технике, модам, спорту, естественным наукам и противоестественным страстям — становится по-русски топорным, многословным и часто отвратительным в смысле стиля и ритма». [Набоков,1991]

Остается только недоумевать, почему все эти замечательные особенности английского языка, которые отмечает Набоков, не смогли реализоваться в переводах двух его лучших романов — «Защите Лужина» и «Даре». Скорее всего, ему как автору самоповтор — пусть даже на другом языке — был скучен. В том же постскриптуме к «Лолите» он не зря подчеркивает, как «… железной рукой сдерживал демонов, подбивавших на пропуски и дополнения». [Набоков,1991]. Естественная и абсолютно однозначная для переводчика невозможность редактировать оригинал не столь естественна и однозначна, если автор и переводчик — одно и то же лицо.

Можно предположить, что единственный доказанно-«беспримесный» автоперевод — русскую версию «Лолиты», являющуюся подлинным лингвистическим чудом, — Набоков берется делать сам, потому что ощущение оригинала как собственного текста у него еще не притупилось: английский и русский тексты разделяют не десятки лет, а всего двенадцать (Lolita. Paris: The Olympia Press, 1955 /Лолита. Нью-Йорк: Phaedra, 1967).

Между выходом «Защиты Лужина» в берлинском издании «Слово» (1930) и переводом Скэммелла/Набокова (1964) пролетели тридцать четыре года, коренным образом изменившие личность автора. В. Сирин давно превратился во Владимира Набокова. Это другой человек, более осторожный и рациональный. Именно рациональностью продиктована сентенция из авторского предисловия к английскому переводу, посвященная

правильному произношению фамилии гроссмейстера Лужина: «*Grandmaster Luzhin: the name rhymes with «illusion» if pronounced thickly enough to deepen the* [u] *into* [oo]» [Набоков, 1967]. Перед нами отнюдь не удачно найденный каламбур, а распространенный чисто английский способ уточнения сложной иностранной фамилии с помощью рифмы. Саму собой напрашивающуюся мысль о том, что Лужин и «illusion» рифмуются неспроста, автор предпочитает не развивать, а ведь это тот самый человек, под лихим пером которого в 1922 г. «Colas Breugnon» Ромена Роллана превратился в сыплющего русскими прибаутками «Николку-Персика». Набоков, в отличие от В. Сирина, делает выбор в пользу «умеренности и аккуратности».

Как любым неподъемным по своему масштабу делом, переводом литературы калибра «Защиты Лужина» можно заниматься либо вгрызаясь в глубину, либо скользя по поверхности, сознательно эту глубину игнорируя, иначе работе не будет конца. Именно перед такой дилеммой стояли англоязычные переводчики Гоголя — Д. Хогарт, К. Инглиш, Р. Магуайр.

В «Защите Лужина» есть сцена первого появления Лужина в доме родителей невесты, написанная с подлинно гоголевским размахом, но угадать эту аллюзию англоязычный читатель вряд ли способен. И рациональный Набоков даже не пытается его к ней подвести, как он сделает в предисловии к английскому переводу «Дара», подробно объясняя, что «… глава вторая — это рывок к Пушкину (…). Третья глава сдвигается к Гоголю (…). Книга (…) о Чернышевском, спираль внутри сонета, берет на себя главу четвертую». В «Даре» у него нет другого выхода, потому что героиней романа, по его собственным словам, «является (…) Русская Литература» [здесь и выше — Набоков, 1997]. Основную же коллизию «Защиты Лужина» в уже упоминавшемся довольно саркастическом предисловии к роману Набоков сводит к «последовательности ходов», напоминающей «один тип шахматной задачи, смысл которых не просто в том, чтобы найти мат в столько-то ходов, а в том, чтобы путем так называемого «ретроградного анализа» доказать, что последним ходом черных не могла быть рокировка или что они должны были взять белую пешку *en passant*».[Набоков, 1997]

Опять лукавство?

В отрывке, о котором идет речь, описание одного и того же пространства дается дважды: сперва это та самая «привезенная с собой провинциальная пошлость (…) родины», но она почему-то заставляет Лужина «обмякнуть от удовольствия». Всю ситуацию мы видим глазами невесты Лужина, это ее умиляет обтянутый бархатным жилетом живот, «трогательно вздрагивающий от смеха». И привычную обстановку гостиной она начинает воспринимать сквозь призму этого умиления. Она словно вместе с ним водит глазами по стенам и мебели, задерживаясь то на одном предмете, то на другом. С таким же жадным интересом стрелял глазами по хозяйским покоям Павел Иванович Чичиков. В набоковском тексте начинает все отчетливее проступать… Гоголь! Отсюда мажорный подъем, охватывающий читателя при описании этого русского гнезда в Шарлоттенбурге. Упоительная радость, с которой взахлеб читаются страницы о приезде Чичикова к Коробочке или Плюшкину, радость, возникающая не благодаря смыслу, а вопреки ему, от восхищенного любования этой изобретательной языковой щедростью, появляется и тут: «На многочисленных столиках, полочках, поставцах были всякие нарядные вещицы, что-то вроде увесистых рублей серебрилось в горке, и павлинье перо торчало из-за рамы зеркала». Читать (и, вероятно, писать) подобное можно только с наслаждением, упиваясь каждой мелочью. Тут мало-помалу описание начинает уступать место внутренней речи,

и все более внятно начинает звучать голос самого Лужина, что немедленно отражается и на синтаксисе (эллипсис, инверсии, назывные предложения, ритмические повторы синтагм), и на выборе слов («детский» смысловой глагол «были»), и на иррациональной сочетаемости, когда восторг почему-то вызывает то «фарфоровый лось», то «красная подкладка с фестонами»:

"Ну, входите, входите. Не распистоньте этот столик". Он вошел в гостиную и как-то весь обмяк от удовольствия, и его живот под бархатным жилетом, который он почему-то всегда носил во время турниров, трогательно вздрагивал от смеха. Люстра с матовыми, как леденцы, подвесками отвечала ему странно знакомым дрожанием; перед роялем, на желтом паркете, в котором отражались ножки ампирных кресел, лежала белая медвежья шкура, раскинув лапы, словно летя в блестящую пропасть пола. На многочисленных столиках, полочках, поставцах были всякие нарядные вещицы, что-то вроде увесистых рублей серебрилось в горке, и павлинье перо торчало из-за рамы зеркала. И было много картин на стенах, — опять бабы в цветных платках, золотой богатырь на белом битюге, избы под синими пуховиками снега...

Для Лужина все это слилось в умилительный красочный блеск, из которого на мгновение выскакивал отдельный предмет, — фарфоровый лось или темноокая икона, — и опять весело рябило в глазах, и полярная шкура, о которую он споткнулся, отчего завернулся край, оказалась на красной подкладке с фестонами. Больше десяти лет он не был в русском доме и, попав теперь в дом, где, как на выставке, бойко подавалась цветистая Россия, он ощутил детскую радость, желание захлопать в ладоши, — никогда в жизни ему не было так легко и уютно. *[Набоков, 2007]*

'Well, come in, come in. Don't upset that table.' He entered the drawing room and went all limp with pleasure, and his stomach, beneath the velvet waistcoat that for some reason he always wore during tournaments, quivered touchingly with laughter. A chandelier with pale translucent pendants answered him with an oddly familiar vibration; and on the yellow parquetry that reflected the legs of Empire armchairs, a white bearskin with spread paws lay in front of the piano, as if flying in the shiny abyss of the floor. All sorts of festive-looking knickknacks were on numerous small tables, shelves and consoles, while something resembling big heavy rubles gleamed silver in a cabinet and a peacock feather stuck out from behind the frame of a mirror. And there were lots of pictures on the walls — more country girls in flowered kerchiefs, a golden bogatyr on a white draft horse, log cabins beneath blue featherbeds of snow.... All this for Luzhin merged into an affecting glitter of color, from which a separate object would momentarily leap out — a porcelain moose or a dark-eyed icon — and then again there would be that gay rippling in his eyes, and the polar skin, which he tripped over causing one edge to reverse, turned out to have a scalloped red lining. It was more than ten years since he had been in a Russian home and now, finding himself in a house where a gaudy Russia was boldly put on display, he experienced a childish elation, a desire to clap his hands — never in his life had he felt so cozy and so at ease. *[Nabokov, 1967]*

В переводе гоголевская аллюзия выхолащивается, а с ней пропадает то физиологическое ощущение счастья, которое читатель разделяет с Лужиным. Перед нами все тот же старательный грамматически-избыточный подстрочник, не всегда точно следующий за оригиналом (***трогательно*** *вздрагивал от смеха/ quivered* ***touchingly*** *with laughter*; *и опять* ***весело рябило*** *в глазах/ and then again there would be that* ***gay rippling*** *in his eyes*; ***бойко*** *подавалась цветистая Россия/ a gaudy Russia was* ***boldly*** *put on display)*, но тут потеря куда весомее: перед нами едва ли не единственная сцена, где читатель любуется Лужиным, любит его. Героя английского перевода полюбить невозможно.

Словно понимая это, Набоков пишет во все том же предисловии: «Но вот что нужно сказать. Из всех моих русских книг «Защита Лужина» содержит и излучает наибольшую «теплоту», — что может показаться странным, если исходить из распространенного мнения об исключительно абстрактном характере шахмат. В действительности Лужина полюбили даже те, кто совсем не разбирается в шахматах и (или) испытывает отвращение ко всем остальным моим книгам. Он неуклюж, неряшлив, некрасив — но, как очень скоро замечает моя нежная барышня (по-своему чудесная девушка), в нем есть что-то, что перевешивает и грубость его серой плоти, и бесплодность его темного гения.» [Набоков, 1997]

Русская книга теплая, ее английский перевод — увы, нет. Не случайно в большинстве написанных западными славистами работ по этому роману усиленно педалируются две темы: аутизм главного героя, которого полюбить нельзя по определению и который по тому же определению не способен к эмпатии, и шахматная составляющая. И винить в этом некого: про что прочитали, про то и пишут. Англоговорящий читатель на самом деле уверен, что книга про это. Полюбить Лужина заставляет русский текст, не *что именно* написано, а *как* это написано. О примате у Набокова формы над содержанием не говорил только ленивый, но в «Защите Лужина» и в «Даре» форма волшебным образом наполняет содержание. В русском тексте присутствует нарратив и внутренняя речь, отражающая движения души, чего в английском переводе не добились или не добивались. В переводе рассказ Лужина подменяется рассказом *про* Лужина, причем линейным, «от третьего лица», предполагающим совсем иную степень эмоциональной вовлеченности. Это рассказ-диагноз, отсюда стремление проверить истинность этого диагноза. Гениальная форма исходного набоковского текста, подвижная, словно ртуть, переливчатая, сложенная из мельчайших чешуек, завораживающая, околдовывающая читателя бесконечной игрой смыслов и смещениями повествовательного фокуса, при попытке перевести слова и соединить их между собой сообразно грамматическим правилам, уничтожается, как проколотая адмиралтейской иглой бабочка. И перевод превращается совсем в другую книгу. Хорошую. Но холодную. С оригиналом не сопоставимую.

Таким образом, передача изображенной внутренней речи при переводе является важнейшей составляющей переводческой стратегии, и задача тем сложнее, чем менее эта речь маркирована в оригинале. Переводчику важно ее расслышать, иногда почти угадать, и, разобрав, бережно донести до читателя.

Источники:

1. Барт Р. «Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.» Трактаты, статьи, эссе. — М: Изд-во Московского университета, пер. Г.К. Косиков, 1987 — Перевод Г.К. Косиков. — 512 с.
2. Бахтин М.М. «Проблемы творчества/ поэтики Достоевского», 5-е изд., доп. — Киев: Next, 1994. — 511 с.
3. Блох, М.Я. Внутренняя речь в структуре художественного текста : монография / Ю.М. Сергеева, М.Я. Блох. — М. : Издательство Прометей, 2011. — 180 с.
4. D. Barton Johnson Text and pre-text in Nabokov's «The Defence» or «Play it again, Sasha», — The John Hopkins University Press , Modern Fiction Studies**,** Vol. 30, No. 2 (Summer 1984), pp. 278–287.

5. Зайцев Б.К. «Избранное». — М.: Издательский дом «Никея», 2015, — 384 с.
6. Есенин С.А. «Анна Снегина. Стихотворения» — М.: Издательство «Эксмо» ООО, 2016. — 288 с.
7. Жеребило Т.В. Словарь лингвистических терминов. Изд. 5-е, испр. и доп.— Назрань: ООО «Пилигрим», 2010. — 486 с.
8. История философии: энциклопедия. Составитель и главный научный редактор А.А. Грицанов А.А. — (Мир энциклопедий) — Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом. 2002. — 1376 с. // М.А. Можейко «Нарратив» (614–616 с.)
9. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чешихина-Ветринского. — М.; Л.: Изд-во Л.Д. Френкель, 1925. Т. 1. А–П. — II, 576 с.
10. Книгин И.А., Словарь литературоведческих терминов — Саратов : Лицей, 2006. — 270 с.
11. Набоков В.В. Защита Лужина, — М.,: «Азбука-классика», 2007. — 288 с.
12. Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе, перевод Бернштейн И.М., Голышев В.П., Дашевский Г.М., Касаткина Е.И., Кротовская Н.Г., Кулагина-Ярцева В.С., Мушинская М., Антонов М.Ф., М: Азбука, 2014. — 512 с.
13. Набоков В.В. Лолита. — М.: Прометей, 1991. — 284 с.
14. Набоков В.В. Предисловие к английскому переводу романа «Дар» («The Gift»), 1963 /перевод с английского Георгия Левинтона, 1997/ цитируется по: Долинин А.А. Владимир Набоков: pro et contra Т. 1. Стр. 37–42 , СПб.: Русский Христианский Гуманитарный Институт, 1999. — 925 с.
15. Набоков В.В. Предисловие к английскому переводу романа «Защита Лужина» («The Defense»), 1964 /перевод с английского Марии Маликовой, 1997/цитируется по Долинин А.А. Владимир Набоков: pro et contra. Т1. Стр. 42–48 , СПб.: Русский Христианский Гуманитарный Институт, 1999. — 925 с.
16. Nabokov V. The Defence/ transl. by Michael Scammel in collab. with the author, — NY,: G.P. Putnam's Sons, 1967. — 290 p.
17. Nabokov V. King, Queen, Knave / Transl. by D. Nabokov in collab. with the author. New York; Toronto: McGraw-Hill, 1968. Печатается по: Набоков В. Собр. соч. Анн Арбор, Мичиган: Ардис, 1986. Т. 1. Сс. 107–108 (пер. В. Набоковой и Г. Барабтарло). — 252 с.
18. Пушкин А.С. Собрание сочинений в шести томах. Том 4. Библиотека «Огонек», — М., «Правда», 1969, 424 с.
19. Alexander Pushkin The Blizzard/translated by Peter D. Campbell,- Herodotus Press, 2014., 18 p.
20. A. Pushkin. The Captain's daughter and other tales /translated, with an introduction, by Natalie Duddington. London: J.M. Dent & Sons, Ltd.; New York: E.P. Dutton & Co., 1933, 266 p. (Everyman's library.)
21. The Prose tales of A. Pushkin; translated by T. Keane. London: G. Bell and Sons, Ltd., 1894. 402 p. Copy in British Museum.
22. Ромэн Роллан. Николка Персик (Colas Breugnon). Пер. с французского В. Сирин. Берлин: Слово, 1922. — 180 с.
23. Toker Leona Nabokov: The Mystery of Literary Structures/ chapter 5 The Defense: Secret Asymmetries (pp. 67–87) — Cornell University Press, 1989.

24. Толстой А.Н. «Детство Никиты», — М.: «Махаон», 2015. — 128 с.
25. Толстой Л.Н. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 5, роман «Анна Каренина» (части I-VI) — М.: «Лексика», 1996. — 688 с.
26. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц. сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. — М: ИГ Прогресс, 2000. — 536 с.
27. Цветаева М.И. Стихотворения Поэмы Драматические произведения, — Кишинев: Лумина 1988, — 575 с.
28. Энциклопедия эпистемологии и философии науки под ред. И.Т. Касавина, — М.: Издательство «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2009 . — 1248 с.

Новицкая, Ольга Владимировна — переводчик, преподаватель. Работает в МГЛУ с 1993 года, преподает письменный перевод на русский для студентов V курса. Автор научно-теоретических статей по теории и практике перевода и по методике обучения переводу. В рамках академического обмена проходила стажировки в Graduate School of Translation and Interpretation при MIIS (Монтерей, Калифорния) и в Карловом Университете (Прага). Принимает участие в научно-практических конференциях, международных школах и симпозиумах по переводу, в том числе и на международном уровне, выступает с докладами и мастер-классами. Плодотворно работает как художественный и кинопереводчик. В 2012 и 2017 гг. номинирована на премию «Мастер» Гильдии «Мастера литературного перевода» в категории «Проза». В марте 2016 года перевод романа С. Хустведт «Что я любил» вошел в итоговый список номинации «Иностранная литература» литературной премии «Ясная Поляна» за самую яркую и значимую зарубежную книгу XXI века в переводе на русский язык.

Нина Окунева-Герра (Россия)

Константин Станиславский. Впервые в Португалии. Работа актера над собой.

(Перевод Нины и Филипе Герра)

Издательство национального театра Дона Мария II (Лиссабон), придавая большое значение публикации драматургии и трудов, посвященных истории и теории театра, выпускает не только книги португальских авторов, но и переводные произведения, знакомство с которыми абсолютно необходимо в первую очередь для создателей и исследователей театра. Нельзя не отметить, как велика роль в этой деятельности Тьягу Родригеша, художественного руководителя театра, блестящего драматурга, режиссера и актера.[4]

В 2017 году театр, в сотрудничестве с издательством Bicho-do-Mato, открыл новую серию, получившую название «Фундаментальная библиотека театра» (Biblioteca Básica do Teatro). Идея серии в том, чтобы познакомить заинтересованного читателя с важнейшими трудами по теории театра — никогда не издававшимися прежде или такими, тиражи которых были распроданы много лет назад. При этом издатели считают необходимым использовать (вопреки устоявшейся печальной традиции) только переводы с языка оригинала, благодаря чему научное, студенческое и артистическое сообщества получают возможность познакомиться с идеями знаменитых авторов в наименее искаженном виде.

Первым для издания в новой серии был выбран труд Константина Сергеевича Станиславского «Работа актера над собой» в двух томах: «Работа над собой в творческом процессе переживания» и «Работа над собой в творческом процессе воплощения».

При переводе мы использовали полный текст произведения, включая приложения (К.С. Станиславский. Система Станиславского. Работа актера над собой, в 2-х ч. М.: Т8 RUGRAM, 2017). Имелось в виду, что основными читателями этого труда станут люди театра: актеры, режиссеры, театральные критики, преподаватели театрального искусства и их ученики. В 2018 году первая часть книги на португальском языке увидела свет. Вторая часть пока в работе и, надеемся, будет издана в начале 2019 года.

Приступая к работе над переводом, мы решили сохранить авторскую форму книги (дневниковые записи ученика театральной школы). Такой замысел был связан с основной идеей Станиславского — представить «систему» не как свод правил, догм или инструкций, раз и навсегда установленных, а как живой процесс поиска, эксперимента, проб и ошибок, ежедневных наблюдений за собой. Система здесь предстает как бесконечный творческий процесс, и книга о ней — не результат наблюдений и размышлений, не окончательные выводы из многолетней практики постановок, репетиций и обучения актеров, а воспроизведение самой этой практики, размышлений о ней, наблюдений за ней с самых разных ракурсов. Этому принципу противоречит то, что было сделано в переводах на некоторые другие языки, когда переводчики превращали дневник в учебник с пронумерованными главками. Например, во французском издании второго тома (Constantin

[4] 17 ноября 2018 года, на церемонии в Александрийском театре Санкт-Петербурга Тьягу Родригешу была вручена премия «Европа — театру» — «Театральная реальность».

Stanislavski. *La construction du personnage*. Pygmalion, 1984), полностью соответствующем американскому *Building a Character*, опубликованному Элизабет Рейнольдс Хэргуд в 1949 году (поскольку Станиславскому было известно, как эта книга планировалась, ее можно считать «вариантом»), дневниковая форма устранена, заменена делением на подглавки, а некоторые фрагменты оригинала раздроблены, разнесены по разным главам или вообще убраны. Может быть, такие преобразования сделали текст Станиславского более доступным массовому читателю. Но мы считаем необходимым придерживаться первоисточника. Люди театра разберутся! Они найдут в этой книге то, что для них важно, и поймут Станиславского.

Безусловно, работая над этими текстами, переводчики обязаны уделить много внимания терминологии. Поскольку речь идет о «системе», многочисленные термины, как общепринятые в театре, так и введенные в театральный словарь Константином Сергеевичем, должны быть хорошо обдуманы при переводе.

Действенность, действенный анализ, чувственное познание, приспособление, аффективная (эмоциональная) память, повторные чувства, публичное одиночество, круги внимания, контрадействие, вИдения, предлагаемые обстоятельства, «если бы», я есмь, сценическое самочувствие, сквозное действие, вымыслы воображения, приспособление, второй план роли, задача и сверхзадача — это далеко не полный перечень терминов и понятий, которыми пользуется Станиславский, разрабатывая свою систему.

Над переводом некоторых терминов, на первый взгляд простых, пришлось серьезно подумать.

Задача. По-русски — это то, что требует исполнения или разрешения; поставленная цель; упражнение, которое выполняется путем размышления, вычисления и умозаключения. По-португальски: 1. слово «tarefa» — определенный объем работы, которую нужно выполнить к определенному сроку. 2. Слово «problema» — соответствует третьему значению русского слова, например, «математическая задача» (в первом томе пришлось опустить небольшой фрагмент текста, в котором говорилось о многозначности слова «задача»; к тому же этот фрагмент, как нам кажется, в данном контексте не принципиально значим). Для перевода термина «задача» мы выбрали второе значение, «цель» (objectivo). Соответственно, superobjectivo для «сверхзадачи». Когда же попадается слово «цель», мы стараемся употребить какой-нибудь синоним слова «objectivo»: fim, finalidade, meta, propósito, desígnio.

«**Если бы**». Дословно: «se». Мы предпочли экспликативное «se fosse» («если бы было так-то»), чтобы избежать омонимии с междометием третьего лица и с другими значениями предлога.

Действенный. Слово употребляется в значении «наполненный действием», а не в значении «эффективный». Строго говоря, в последнем значении это слово тоже встречается, но, кажется, только один раз, в приложениях ко второму тому: «...мы пользуемся одним простым, но действенным средством...».

Сквозное действие. В переводе требуется максимальная эксплицитность. Поэтому: linha transversal de acção.

Мизансцена. В словаре Ожегова: размещение актеров и сценической обстановки в разные моменты исполнения пьесы. В словаре Ушакова: размещение декораций, предметов и действующих лиц на сценической площадке соответственно разным моментам композиции спектакля. Ни один из найденных вариантов перевода на португальский (в основном переводят как «encenação», но это слово означает сценическую постановку

вообще) не раскрывает всех значений этого термина в русском языке. Поэтому мы употребили заимствованный французский термин «mise-en-scène» и дали в сноске пояснение.

Представление. Переводим в большинстве случаев как «образ» (imagem), но в некоторых констекстах («теперь у вас есть представление о...») как «понятие» (noção). Для Станиславского этот термин чрезвычайно важен, когда он размышляет о внутренних движениях актера, входящего в образ.

ХарАктерность. По определению, это способность (и склонность) актера исполнять роли, отмеченные ярко выраженным сословным, бытовым и внутренним своеобразием. В современном понимании (и у Станиславского) — это не амплуа, хотя по своему происхождению термин связан, по-видимому, с этим понятием. Особенность позиции К.С. в том, что он не слишком привязывает эту характеристику к индивидуальности актера: не нравятся ему актеры, играющие самих себя во всех ролях. Подыскивая наиболее близкий термин, мы поняли, что одним словом этот термин не перевести. Значит: «??? характер персонажа» (carácter (???) da personagem). Какой характер? Типический? Не годится, поскольку отсылает нас к общим характеристикам человеческих групп (этнических, социальных, сословных, профессиональных, возрастных и т.д.). У Станиславского сложнее. Характерность роли у него выстраивается не от общего к частному, а наоборот, и включает внутреннее своеобразие, то есть индивидуальность. Видимо, это будет «специфический характер персонажа» («carácter específico da personagem»), хотя окончательное решение пока не принято.

При переводе второго тома мы столкнулись с проблемой, которую приходилось решать с особой осторожностью: говоря о постановке голоса и описывая речевые элементы, Станиславский придумывает для них обозначения, которые ни в коей мере не соответствуют терминам, принятым в фонетике и фонологии. Как быть? Попытка приблизить эти обозначения к научным ни к чему не привела. В переводе приходится подбирать слова, которые бы соответствовали авторским описаниям звучаний — господа лингвисты, будьте снисходительны! Даже такая простая фраза, как «буква звучит, произносится» заставляет при переводе насторожиться. Понятно, что так сказать нельзя, но понятно и то, что автор, не лингвист, хотел этим сказать. Видимо, здесь нужно подставлять слово «звук». Вот несколько примеров:

«... буквы являются лишь звуковой формой для наполнения их содержанием»

«Б, В, Г, Д, Л, М, Н... В этих звуках ясно различаешь ноту **гортанного** происхождения»

«лопающиеся: Б, В...»

«ударные согласные К, П, Т»

«забурлило гортанное Б»

«не только звучащие согласные, но и другие — шумовые, шипящие, свистящие, зыкающие, цыкающие, хакающие, рыкающие...»

В процессе работы над переводом мы начали догадываться, что, описывая звуки, Станиславский, как видно, исходил из их формирования и звучания при пении, а не при говорении. В любом случае, абсолютно бессмысленно искать подходящие термины в фонетике.

Станиславский сам признавал, что ему трудно дается стилистическое изящество текста. Да и не в том состояла его задача. Поэтому, сталкиваясь иногда с длиннотами, повторами и прочими «несовершенствами» текста, мы позволяли себе некоторую «полировку», — очень сдержанную! — такую, которая не исказила бы мысль автора и его логику. Наша цель — ничего не потерять.

Работая над переводом и сопереживая ученикам школы Аркадия Николаевича Торцова (то есть Константина Сергеевича Станиславского), вымышленным персонажам этой книги, мы со все большим удовлетворением убеждались в верности одной нашей догадки: работа переводчика сродни работе актера и постановщика. Мы ведь действительно должны ставить и играть чьи-то пьесы. Мы ведь не просто слова и фразы переводим (как говорит Станиславский, «болтаем» и «забалтываем»): это живые образы, картинки, и нам нужно представлять себе и жесты, и настроение, и интонацию, и «предлагаемые обстоятельства» со всем подтекстом, с прошлым и будущим персонажа, со всей его жизненной правдой. Если переводчик не улавливает оттенков значения, не замечает изменения смыслов при инверсиях, не видит особенностей речи — грамотной, неграмотной, полуграмотной, региональной, жаргонной, макаронической — в какую тусклую мертвечину превращается гениальный текст автора, даже (а иногда — особенно) если его перетолмачили с соблюдением всех грамматических правил. Какие уж тогда «переживания», которым Станиславский придавал столько значения! О какой правде жизни можно говорить, если переводчик не имеет никакого представления о жизни людей, говорящих на языке, с которого он переводит, о так называемых «реалиях»! А интерпретации авторской мысли (иногда наивные, иногда идиотски-самоуверенные), порожденные просто-напросто ошибками в переводе? А если вообще переводится не с оригинала, а с языка-посредника? Много лет мы пытались преодолеть эту славную национальную традицию. Казалось бы, это вызвало интерес и имело успех. И даже стали появляться новые настоящие переводчики. Но, увы, в общем и целом положение дел не изменилось. Просто теперь на всех титульных листах пишут: «перевод с русского языка». Как у Э. Успенского: «Пес сразу все понял и решил кости перепрятать». К тому же появились ловкачи, приноровившиеся «переводить» с португальского на португальский. Это простое упражнение — поменяй порядок слов да подставь куда ни попадя синонимы — считается вполне достойным занятием и называется «усовершенствованием предыдущего перевода». Быстро, легко, гладенько и премируется.

Поистине, театр. Во всех смыслах: тут и проникновение в образ, и решение «сверхзадачи» (верной передачи авторской мысли), — и не менее распространенный дешевый ремесленный фарс.

Вот мы и заупрямились: будем переводить то, что написал автор, со всеми его идеями, логикой размышлений, со всеми проявлениями его художественной индивидуальности. Тем более мы знаем, что при случае наш перевод тоже «усовершенствуют».

И мы выражаем глубокую признательность Театру Дона Мария II и издательству Bicho-do-Mato за их позицию, за их выбор. И очень надеемся, что эта работа продолжится.

Окунева-Герра, Нина Оскаровна (Okuneva Guerra, Nina) — переводчик. Родилась в Москве в 1950 году. Начала переводческую деятельность в московском издательстве «Детская литература», переводя книги с испанского и португальского языков. После переезда в Португалию — переводчик русской художественной литературы на португальский язык (в сотрудничестве с Филипе Герра). За двадцать лет совместной работы переведены и изданы собрания сочинений Гоголя, Достоевского, Чехова, романы, повести и рассказы Толстого, несколько сборников рассказов Тургенева, «Герой нашего времени» Лермонтова, некоторые произведения писателей Серебряного века и писателей советского и постсоветского периода. Для кино и театра переводила прозу и стихи с португальского на русский язык, участвовала в коллоквиумах и встречах с читателями. Живет в Сейшале (Португалия).

Ева Паткош (Венгрия)

«У меня слишком профетический тон» (Заметки переводчика книги Бердяева «Дух и реальность»)

Бердяев написал свою книгу *«Дух и реальность»* весной 1936 года в Париже, накануне войны, когда нацистский режим в Германии и Италии набирал силу. Он был настолько угнетён политической ситуацией в Европе, что несмотря на давнюю дружбу с Вяч. Ивановым, работавшим в то время в Риме, в 1936-м году отказался съездить к нему в гости в любимый им город, который находился уже под властью Муссолини. По дневнику жены Бердяева можно проследить за тем, как росло в нём чувство отчуждённости в эмиграции. Кроме того, ему пришлось противостоять тенденции к подавлению свободы мысли и в среде русских эмигрантов. Он был одним из тех, кто выступил в защиту богослова-философа Сергия Булгакова. А его книга *«Дух и реальность»,* пожалуй, — гимн свободе, свободному творчеству, свободной личности.

Боевой, рыцарственный дух Бердяева отражается и в темах, которые он поднимает в своих произведениях, и в стиле его, и в интонации, и в манере изложения. Что интересно, остраполемический характер изложения сочетается у автора с готовностью не только к стремительным поворотам мысли и неожиданным обобщениям, но и к синтезу, который предполагает «спокойный» анализ, умеренный подход. Отвлечённые мысли, требующие медленного чтения, углубления в текст, лишь фиксируются, ощущается, что сам текст изначально писался в спешке. Создаётся впечатление, что Бердяев еле-еле успевает записать свои мысли. Он вынашивал свои идеи, ни с кем ими не делясь, а потом с необыкновенной быстротой зафиксировал уже созревшие мысли и выводы. Книга *«Дух и реальность»* была написана всего за три месяца (12 апреля — 1 июля)[1]. Перечитав рукопись, Бердяев признаётся в декабре 1936 г.: «У меня слишком профетический тон, который может раздражать, но что же? Я не могу писать иначе»[2].

Для него важнее всего сами мысли, можно сказать, без их словесной, стилистической обработки. Стилю он не придавал такого значения, какое обычно придавали философы Серебряного века, стремившиеся к литературной выразительности. Для него, например, замечательный стиль Льва Шестова (которого он считал «м. б., единственным» своим другом[3]) был не заслугой философского мышления, а скорее наоборот, поводом для критики[4]. Интересно, что другой выдающийся русский философ, «рационалист» Густав Шпет видит в самом стиле Шестова тон «настоящей мудрости», т.е. высокий уровень философского мышления. Он пишет о Шестове: «С Шестовым я никогда не решился бы спорить, — (...) у меня не было бы нужного тона, тона настоящей „мудрости", не хватило бы слов для выражения своих серьёзнейших запросов, которые так мастерски умел рассказать Шестов»[5]. А стиль Бердяева скорее отпугивает, даже отталкивает, — например, отталкивал он русского писателя (тоже эмигранта) Бориса Зайцева, который писал о Бердяеве: «...имел он

---

[1] Лидия Бердяева: *«Профессия: жена философа»,* М.:, Молодая гвардия, 2002. С. 133, 154.

[2] Лидия Бердяева: *«Профессия: жена философа»,* с. 167.

[3] Николай Бердяев: *Самопознание*, Париж: YMCA-Press, 1949–1983. С. 141.

[4] Николай Бердяев: *Русская идея.* Париж: YMCA-Press, 1971. С. 236.

[5] Татьяна Щедрина: *Архив эпохи: тематическое единство русской философии,* М.: РОССПЭН, 2008. С. 44.

на меня влияние как философ. Как *писатель* никогда близок не был. Слишком для меня барабан. Всё повелительно и однообразно. И никакого словесного многообразия. Таких писателей легко переводить, они выходят хорошо на иностранных языках»[6].

Правда ли, что так легко переводить Бердяева? Как поступить переводчику: должен ли он считаться с тем, что читатели могут отнестись с иронией к повелительному тону автора и не принять его стиль?

Перед какими проблемами ставит переводчика своеобразный стиль Бердяева, если не считать общих проблем перевода философских текстов с того или иного индоевропейского языка на венгерский, который значительно отличается от языков индоевропейской семьи, в первую очередь с синтаксической точки зрения?

1. Бросается в глаза, что в тексте слишком много совсем коротких, простых предложений. Они легко читаются, но их так много, что понимать их в конце концов становится трудно: часто не ощущается логическая, причинная, разъясняющая связь между ними. В потоке текста формально они как будто самостоятельны и равноправны, они не группируются по смыслу. На самом же деле из текста ясно, что те или иные две-три фразы составляют логическое целое, и при переводе можно их время от времени объединять с помощью союзов типа «так как», «ведь», «но», «хотя» и т.д. Таким образом, с помощью сложносочинённых предложений я чуть смягчаю категоричный тон, то, что Борис Зайцев называет «деспотизмом» текстов Бердяева. (Думаю, что у Бердяева есть противоречие между этими короткими предложениями и аналитическим подходом.)

Пример. «Культура имеет социальную природу. Отсюда значение традиции. Аристократическое начало в культуре, без которого она невозможна, нисколько не противоречит ее социализированному характеру»[7]. Мой перевод на венгерский язык по-русски звучал бы примерно так: «Культура имеет социальную природу, поэтому так важна роль традиции, *причём* социализированному характеру культуры нисколько не противоречит аристократическое начало, непременно присущее культуре.»

2. *О повторах Бердяева*. Исследователь особенностей русской философской мысли Нелли Васильевна Мотрошилова характеризует стиль Бердяева так: «Мысль Бердяева, как иногда кажется, движется «по кругу»; отсюда — повторы. (...) Но (...) при кажущихся повторах нас почти всегда ожидает новый виток рассуждения, обогащения его дополнительными аспектами и поворотами. При этом «стволовая» логика текста никогда не теряется; вместе с тем мысль ветвится, становится всё более сложной (...) И хотя всё рассуждение Бердяева имеет ясно выраженный полемический характер, полемика вплетена в проблемное рассуждение и служит ему. Фразы в основном короткие, аподиктичные»[8]. Таким образом, Мотрошилова находит объяснение повторам у Бердяева, но у неё речь идёт не о прямых повторах, а о витках мысли. А когда скапливаются прямые повторы, мне как переводчику приходится вносить в текст разнообразие, ведь повторы, когда их слишком много, уже не облегчают понимание, а приводят к тому, что читатель начинает воспринимать текст механически.

3. Краткость и поспешность изложения иногда мешают сразу ясно понять, от себя ли говорит Бердяев или излагает, одобрительно или неодобрительно, чужие мысли. Конечно, при внимательном чтении из контекста можно однозначно установить авторство утверж-

---

[6] Борис Зайцев: *Бердяев*, в антологии: *Н.А. Бердяев Pro et contra*, Санкт-Петербург: РХГИ, 1994. С. 77.

[7] Бердяев, Н.А.: *Дух и реальность*, М.:, ФОЛИО, 2003. С. 271.

[8] Мотрошилова, Н.В.: *Мыслители России и философия Запада,* М.:, Республика, 2006. С. 264.

дений, но я пытаюсь помочь читателю в этом, подчёркивая дистанцированность Бердяева от чужих слов, — или употребляя условное наклонение сказуемого, или прямо указывая (оборотом «по его/их мнению), на кого ссылается Бердяев.

Пример. «*Фейербах, а за ним Маркс пытались скомпрометировать всякую религиозную веру и всякий спиритуализм. (...) Духовность есть порождение несчастья, страдания, искание избавления в нереальном, иллюзорном. Реальная победа над несчастьем и страданием привела бы к исчезновению духовности как мистификации сознания. Духовность есть болезненный нарост, порождённый страданием.*» Последнюю часть приведённого отрывка я перевожу примерно так: «С реальной победой над несчастьем и страданием, *по их* мнению, исчезла бы духовность как мистификация сознания, то есть, духовность *им представляется* болезненным наростом, порожденным страданием».

4. Сохранение Бердяевым в письменной речи устной интонации иногда требует от переводчика особой внимательности: нужно уловить, какое именно слово подчёркивается, на каких словах нужно сделать смысловой акцент или как слова соотносятся друг с другом.

5. Интересная особенность стиля Бердяева — его «боевой» словарь. У него часто встречаются такие выражения, как «защитники духа», «враги духа», «завоевать духовно», хотя речь идёт, например, о противниках или сторонниках идеи реальности духа. Думаю, что этот оттенок бердяевского стиля в переводе нужно сохранять — ведь это своеобразное отражение авторского темперамента.

6. Многократные структуры с большим количеством имён существительных для венгерского языка тяжеловесны, и переводя других авторов, я стараюсь заменять такие структуры глагольными словосочетаниями. Однако у Бердяева они часто звучат афористически — тогда их нужно сохранить.

7. Слово «буржуазный» у Бердяева носит негативный характер, но он имеет в виду вовсе не принадлежность человека к обеспеченному социальному классу, а его отношение к жизни — негативное отношение к духовности, к бесконечному, к творчеству, сосредоточенность на материальном[9]. Венгерское слово «polgári, polgáriság», не имеет негативного оттенка, скорее связывается со сферой гражданских отношений. А слово «филистер», как и слово «буржуа», в венгерском языке используется по отношению к определённым слоям общества и имеет более узкий смысл, чем термин Бердяева, настроенного, между прочим, против капитализма вообще. Поскольку в переведённой мною 20 лет назад книге Бердяева «*О рабстве и свободе человека*» я использовала в этом же широком смысле слово «polgári, polgáriság», постольку в этот раз я решила перевести так же — в надежде на то, что контекст подскажет читателю, что у Бердяева под этим словом имеется в виду именно склад мышления, а не принадлежность человека к определенному общественному слою.

8. Общие проблемы перевода на не индоевропейский язык.

а) Имена прилагательные в качестве терминов.

В русском языке имена прилагательные среднего рода часто играют роль терминов наравне с именами существительными. Но такие «термины» часто противоречат логике, природе венгерского языка[10], делают философские тексты тяжеловесными и трудными для сиюминутного восприятия. Поэтому я часто прибавляю к прилагательным имена существительные «качество», «сфера». Или прибегаю к конструкции «то, что», как, например,

---

[9] См. также отдельную статью Бердяева «*О духовной буржуазности*». Журнал «Путь», 1926, №3.

[10] В венгерском языке слова вообще не имеют грамматического рода, поэтому нет возможности воспользоваться средним родом имён прилагательных для их выделения в структуре фразы.

в предложении «*Реально священным может быть лишь экзистенциональное — свобода, творчество, любовь...»:* вместо слова «экзистенциональное» пишу «*то, что* экзистенционально»[11]. Или, в другом месте, вместо словосочетания «вводит в идеальное» пишу: «вводит в идеальную сферу».

б) Имя существительное, образованное от переходного глагола, может иметь двойственное значение: возьмем, к примеру, слово «воплощение», образованное от глагола «воплотить» — либо «воплотиться». Он воплощает или его воплощают? Особенность венгерского языка заключается в том, что в нём различается, от какого глагола образовано имя существительное «воплощение» — от глагола переходного или возвратного, т.е. от «воплотить» или «воплотиться».

Разобраться в этих нюансах следует, например, при переводе следующих предложений: «*Человек есть не бесплотный, а воплощенный дух. И он призван творчески воплощать. Но воплощение не тождественно объективации. В воплощении «я» может стать перед «ты», а не перед объектом. Таково воплощение любви, любви реальной, а не символической, обнаруживающейся лишь в знаках.*[12]» В частности, последнее предложение в переводе должно звучать так: «Так воплощается любовь, любовь реальная, а не символическая, обнаруживающаяся лишь в знаках».

9. *Проблема «дух — душа»*. Слово «дух» у нас (в венгерских поговорках и пословицах) часто переводится как «душа»: в венгерском переводе Библии говорится не о Святом Духе, а о Святой Душе. (Ведь венгерский аналог слова «дух» был создан только в XIX веке, а перевод Библии, ставший популярным, — в XVI веке.)

Для переводчика книги «*Дух и реальность»,* построенной на демонстрации проявлений влияния духа, духовности на жизнь человека, это одна из самых серьезных трудностей. Говоря о Евангелии, Бердяев, естественно, очень часто упоминает Святого Духа, а мне как переводчику приходится (в квадратных скобках) напоминать читателю, что имеется в виду «Святая душа» [Szentlélek] венгерского перевода Нового Завета.

10. Интересная задача — согласовать термины, найти одинаковые или почти одинаковые венгерские выражения в текстах, написанных разными авторами в 20-е, 30-е годы; Михаил Бахтин, Фёдор Степун, Николай Бердяев нередко пользуются одними и теми же терминами. Вот, например, формулы Бердяева, которые соприкасаются с высказываниями современных ему философов: «Бог нуждается в человеке», «диалог Бога и человека» — эту основную идею Мартина Бубера мы находим и у Шестова. А формула «без двух нет встречи» — одна из центральных тем раннего Бахтина в произведении «Автор и герой» при описании им эстетического события.

Сама тема книги Бердяева «*Дух и реальность*» — явление, реальность духа, соотношение между духом и душой — одна из тем, к которым нередко обращались современные ему авторы. Бердяев ведь знал, читал мыслителей своей эпохи (и, естественно, не только своей эпохи), и русских, и зарубежных. Он воспринял и синтезировал все идеи, которые в трудные времена, в эпоху усиливающегося взаимонепонимания между народами, способны помочь сохранить веру в человеческую личность, в свободу; которые требуют от человека, чтобы он соответствовал этой вере. Как пишет Н.Л. Мотрошилова, «Дух и духовность в его понимании (...) пронизаны двойственностью, антиномичностью (...), ведь дух не

[11] Бердяев, Н.А.: *Дух и реальность*. М.:, ФОЛИО, 2003. С. 369.

[12] Там же. С. 270.

прочно и безраздельно «коренится» в Боге и в божественном; от Бога он только «исходит», Богом он «вдыхается», «вдувается» в человека. Ответственным же за дух и его «деяния» у Бердяева является не Бог, а сам человек, в чём отчётливо проявляется антропоцентризм бердяевской философии»[13].

Паткош, Ева (Patkós, Evá) — переводчик, работала доцентом Будапештского университета «Корвинус». В основном переводит труды русских философов. Автор публикаций о Л. Шестове, М. Волошине, об истории русской литературы. Участвовала в конференциях, организованных сотрудниками ИМЛИ РАН (2009, 2013). Перевела на венгерский язык книги Л. Шестова, Н. Бердяева, ранние произведения М. Бахтина и др.

[13] Мотрошилова, Н.В.: *Мыслители России и философия Запада.* М.:, Республика, 2006. С. 276.

Нели Пигулева (Болгария)

Перевод трилогии «Дом, в котором...» Мариам Петросян. Приключение в лабиринте

Когда в издательстве мне предложили перевести трилогию Мариам Петросян «Дом, в котором», я попросила несколько дней на размышление. Я знала,что произведение Петросян уже несколько лет подряд является одним из литературных хитов в России, занимает видное место на стендах книжных магазинов столицы и не только. Читала я и немало хвалебных отзывов об этой книге. И тем не менее, я колебалась, в первую очередь потому, что писатели, стихи и прозу которых я переводила до сих пор, хоть и отличались друг от друга в стилистическом, в жанровом, в содержательном отношении, — писали для взрослого читателя. А в данном случае анонс издательства, которое предлагало перевести Петросян, недвусмысленно определял трилогию как подростковый роман в трех частях.

Потому-то я и колебалась: ведь текст, адресатом которого является прежде всего юный читатель (как следовало из издательского анонса) как в оригинале, так и в переводе должен звучать доступно и понятно.

Но текст Мариам Петросян уже успел заворожить меня и сюжетом, и богатством композиции, а еще той неуловимой магией перехода из реальности в ирреальность, художественной эквилибристикой на границе между реальностью и мистикой, которая мне кажется самой притягательной чертой этого романа. Видно, все это вместе склонило чашу весов, и я поспешила взяться за перевод. Вчитываясь в текст все глубже и глубже, убеждаешься, что трилогия адресована в равной степени как юному, так и зрелому читателю, который обладает вкусом к хорошей литературе, в частности к традициям магического реализма.

Итак, я ожидала, что первым испытанием для меня станет язык персонажей трех романов Петросян. Признаться, уже после работы над первой главой первого романа («Курильщик») я забыла и думать об этой проблеме. К моей переводческой радости оказалось, что сленга в книге не так уж много, а характерные особенности речи юных героев не составят особых трудностей. Ребята в романе говорят, практически не используя молодежный жаргон (вопреки тому, что обычно тинейджеры, которым позарез нужно произвести впечатление и которые подобными «диковинными» словечками стараются показать собственную значимость и принадлежность к той или иной «стае», с помощью жаргонизмов восполняют тревожные пробелы в своих взаимоотношениях с окружающим миром и с самими собой).

Герои Мариам Петросян говорят живо, образно, колоритно, у каждого свой стиль — но, к счастью, автор не лезет из кожи вон, чтобы показать, как прекрасно она владеет жаргоном молодых. Для нее важнее показать характеры, сделать так, чтобы мы поняли: мальчики и девочки, обитатели серого Дома на окраине города, отличаются друг от друга не словечками, не сленгом, а именно чертами характера, странностями и причудами, склонностями — к доброте, к лени, к зависти, отношением к справедливости и лидерству, болезненным желанием — или нежеланием — теплоты, любви и сочувствия. Ведь всего этого так не хватает в реальной жизни этим детям, которых родители или родственники оставили в сером Доме.

Пока я работала над переводом, мне вспоминалась гениальная фраза русского режиссера Константина Станиславского: «Для детей нужно играть так же, как и для взрослых, только гораздо лучше, тоньше, культурнее и совершеннее». Позже это высказывание неоднократно перефразировали, говоря то же самое о художественных текстах. Парафразы приписываются Самуилу Маршаку, Корнею Чуковскому, Владимиру Маяковскому, Максиму Горькому. Вне зависимости от того, кому принадлежит авторство, фраза остается гениальной в своей правдивой простоте. Если мы разовьем эту мысль, то в ходе размышлений придем к заключению, что Мариам Петросян добилась успеха в том числе благодаря тому, что в ее романе так мало помпезности, «украшательства», призванных показать, как хорошо автор представляет себе мир детей и подростков, а язык понятен и для юного, и для взрослого читателя.

Убедившись, что Мариам Петросян не собирается на каждой странице подстерегать меня с очередным непонятным жаргонным словечком наперевес, что она не ставит меня перед дилеммой: переводить с максимальной точностью, чтобы сохранить специфическую атмосферу романа, или переводить сленгом болгарских подростков, — я принялась с удовольствием работать над текстом, который затягивал меня все больше и больше. А поскольку каждый глубокий и проникновенный текст, как правило, таит в себе много сложностей, постольку безоблачным счастьем этот процесс назвать было бы трудно.

Одним из камней преткновения стали эпиграфы. Во второй книге трилогии эпиграфы из песни Боба Дилана, и с этим не было проблем, потому что несложно было найти болгарский эквивалент этой песни.

А вот с эпиграфами из поэмы Льюиса Кэррола «Охота на Снарка» все не так просто. Единственный болгарский перевод этой поэмы «Алисы в Зазеркалье» оказался библиографической редкостью, хотя он и был издан всего несколько лет назад. Но когда я раздобыла это болгарское издание, то, к своей тревоге, обнаружила, что болгарский перевод кардинально расходится с известными переводами «Охоты на Снарка» на русский. Эпиграф в оригинале состоит из неполной строфы, а в болгарском переводе имеющиеся в эпиграфе образы разбросаны по нескольким строфам. А ведь именно эпиграф и задает тон всей главе, он — ключ к пониманию действий героев…

Чтобы создать точные эквиваленты из «Снарка», которые задавали бы соответствущие акценты в той или иной конкретной главе, мне пришлось разобрать болгарский текст поэмы на кусочки и, сверяясь с текстом эпиграфа и с полным текстом русского перевода «Охоты на Снарка», создавать из болгарских цитат новое единое целое, которое точнее всего соответствовало бы замыслу Петросян. Временами я чувствовала себя так, словно тружусь над странным и сложным текстовым пазлом. В том числе, я чувствовала растерянность перед трудностью задачи, но и радовалась, когда удавалось найти удачное решение.

А уж Альфред Гонг, эпиграфом из стихотворения которого начинается третья книга трилогии «Дом, в котором…», на болгарский язык не переводился вообще. Так что для того, чтобы сохранить в начале первой главы третьей книги «Пустые гнезда» эпиграф всего из четырех строчек, мне пришлось найти оригинал стихотворения Гонга (что само по себе доставило немало хлопот) и попросить коллегу, переводчика с немецкого, помочь с переводом эпиграфа.

Так стихотворение Альфреда Гонга, поэта, родившегося в румынском городе Черновцы и жившего в американском Цинциннати, а стихи писавшего исключительно на немецком, обрело свой болгарский вариант: строфа

Уже пушинки парят
Над тлеющим терном.
Скоро твоя перчатка сочтет
пустые гнезда.

на болгарском зазвучала как:

Пухчетата се носят
над тлеещия трънак.
Скоро ръкавицата ти ще преброи
празните гнезда.

Легче было справиться с эпиграфом ко второй главе — в оригинале использовано стихотворение Пауля Целана (который, кстати, тоже родился в Черновцах), а мой знакомый беллетрист, публицист и переводчик Жерминал Чивиков, который живет в Голландии, как раз недавно подготовил к публикации на болгарском языке сборник его стихов.

Строки

В роднике твоих глаз
и виселица, и висельник, и веревка

в болгарском переводе зазвучали так:

В извора на твоите очи
има и бесило, и обесен, и въже

Могу отметить, что и с образной, и с содержательной точки зрения болгарский и русский переводы максимально близки.

Считаю, что в принципе не стоит увлекаться пояснениями при переводе и не злоупотребляю сносками: в художественном тексте это обычно отвлекает и раздражает. А если книга написана в жанре фэнтези, то молодой болгарский читатель эти самые сноски просто не удостоит своим вниманием, как ни благородны были цели тех, кто снабдил ими текст.

Но вместе с тем я уверена, что для моего будущего читателя, которому этой осенью предстоит знакомство с первой книгой трилогии, многие слова и понятия окажутся незнакомыми и непонятными. Например, что в одном из эпизодов старшие в Доме слушают музыку, которая производит сильное впечатление на одного из главных героев, в то время еще маленького мальчика. От этой музыки выстраивается цепь ассоциаций, которая в дальнейшем влияет и на сюжет. Автор достаточно ясно дает понять, что это за группа и что за музыка. Но я считаю, что сегодняшним болгарским подросткам нужно если не объяснить, то хотя бы подсказать, что речь идет о легендарной группе **Led Zeppelin,** отсюда и ассоциации — дирижабль и т.п.

Стараясь минимизировать количество сносок, все-таки я сочла необходимым хоть и лаконично, но расшифровать, кто такой Тутмос, и таким образом объяснить, почему сравнение с Тутмосом предопредило кличку Сфинкса. Подобные ситуации возникали

нередко, но я изо всех сил старалась их избегать. В том числе и по другой причине — не стоит недооценивать читателя и его информированность, а тем более так явно демонстрировать это.

Клички героев тоже становятся испытанием для переводчика трилогии. Мы знаем имена только двух героев — Курильщика, которого на самом деле зовут Эрик, и воспитателя Ральфа, он же Черный Ральф. Все остальные персонажи известны читателю только по кличкам. Клички являются своеобразной эмманацией сущности и идентичности каждого из героев. Причем с течением времени клички могут меняться. Мальчишка Кузнечик вырастает и превращается в Сфинкса. Смерть превращается в Рыжего. Вонючка — в Шакала Табаки, Сиамец — в Стервятника. Нелегкой задачей было адекватно перевести кличку «Крыса» — в болгарском языке это животное обозначается словом мужского рода, при этом оно нагружено исключительно отрицательными и зловещими коннотациями. А Крыса в романе Мариам Петросян наоборот — ранимое создание. Хотя Крыса порой проявляет агрессию, на деле это защитная реакция чувствительной девушки, которая страдает от непонимания и безразличия своих родителей, бросивших ее в этом Сером Доме на обочине.

Пришлось также выбирать, как перевести кличку «Душенька». Душенька — это одна из воспитательниц в Доме. В болгарском языке у этого обращения есть несколько вариантов, которые выражают нюансы отношения к человеку, которого называют этим словом. В конце концов я выбрала болгарское слово «душ**и**ца» — в нем есть все те же семантические оттенки, которыми характеризуется слово «душенька» в русском, в том числе и легкая старомодность, и вместе с этим оно способно передать иронический характер образа.

Пожалуй, немало переводческих хлопот мне доставили те эпизоды, где действие переходит в чистое фэнтези — прогулки героев в Лесу и в Наружности. У персонажей разные способности, некоторые обладают даром прыгать в Наружность и возвращаться, другие могут летать, а третьи не могут ни того, ни другого, им суждено смотреть в глаза реальной жизни и жить ею, несмотря на то, что некоторые из них мечтают о другом измерении.

Трансформации, происходящие с героями, когда они перемещаются из Дома в Фантазию, из одной мрачной сказки в другую (иногда тоже мрачную, а иногда — светлую и полную тихой радости), ставят нестандартные задачи перед переводчиком. Некоторые герои превращаются в странных существ, напоминающих персонажей инфернальных преданий, мифов и историй. Но именами мрачных и зловещих существ, которых так много в болгарском фольклоре, их не назовешь — это перенесет Слепого, Шакала или Лорда, претерпевших метаморфозу, в другой лингвистический и семантический мир. Художественный замысел автора исказится, а это совершенно недопустимо. Поэтому пришлось искать способы так передать атмосферу, настроение, динамику действия, а заодно и колорит конкретного образа с его физическими характеристиками, чтобы перевод остался максимально правдивым и верным тексту и идее Мариам Петросян.

Помимо всего прочего, нужно было обязательно прислушиваться к внутреннему ритму всех трех книг, выдерживать его. По словам самой Петросян, она писала этот роман на протяжении многих лет, и текст заряжен внутренней динамикой, насыщен синкопами, цезурами, которые гармонично уживаются с развернутыми лирическими фрагментами — чаще всего это истории, которые рассказывают герои в колоритные Ночи сказок. Передать этот ритм на болгарском языке — важная составляющая работы переводчика, так как это одна из основных характеристик произведения Мариам Петросян.

Надеюсь, что мой путь по странному и прекрасному Лабиринту под названием «Дом, в котором…» удался. В какой мере — оценят мои читатели уже в конце этого года, когда болгарское издательство «Хермес» выпустит первую книгу трилогии Мариам Петросян.

Пигулева, Нели Димитрова (Piguleva, Neli Dimitrova) — переводчик, поэт, журналист. Родилась в 1957 году в Русе (Болгария). Закончила Московский Литературный институт им. А.М. Горького, переводческое отделение. Работает журналистом и редактором, редактор литературного журнала «Брод». Автор четырех поэтических сборников, публицистических и литературно-исторических студий. Переводит с русского языка поэзию, прозу, эссеистику. В ее переводе опубликованы стихи М. Лермонтова, И. Северянина, В. Куприянова, Е. Ивановой-Верховской, Н. Павлович, Е. Степанова и других поэтов, а также прозаические тексты. Составитель и автор перевода издания билингва — на русском и на болгарском — русских народных сказок «Гуси-лебеди. Гъски-лебеди», романа Ал. Моторова «Юные годы медбрата Паровозова», книги П. Жеребцовой «Муравей в стеклянной банке». В ее переводе готовится к выпуску трилогия «Дом, в котором...» М. Петросян. Редактор газеты «Утро». Живет в Русе.

Оливер Реди (Великобритания)

Памяти Владимира Шарова (1952–2018)

Я уже выступал на Конгрессе переводчиков с докладом о Владимире Шарове — это было четыре года тому назад. В этом году я намеревался посвятить свой доклад другому автору, Николаю Гоголю, которому, кстати, и сам Шаров посвятил предпоследний свой роман «Возвращение в Египет», удостоенный Букеровской премии в 2014 году. Тот доклад должен был носить название «Записки переводчика Записок сумасшедшего», но я его оставлю на следующий Конгресс.

Планы пришлось переменить по простой, но очень печальной причине. Ровно три недели тому назад Владимир Александрович ушел из жизни в возрасте шестидесяти шести лет, к великой грусти русского и особенно московского литературного сообщества, к глубокой скорби всех, кто его когда-либо знал. Володя (его так все звали) полтора года лечился от рака за рубежом, и за несколько дней до смерти успел вернуться в Москву, свой родной город, в котором прожил всю жизнь и который так живо описан в «Возвращении в Египет», «До и во время» и других шаровских романах. К счастью, Володя даже успел подержать в руках свой последний — девятый — роман «Царство Агамемнона», который писался, по его словам, в «экстремальных условиях» и, как я понимаю, в непривычном темпе.

Как ни грустен повод сегодняшнего доклада, я рад, что у меня есть возможность поделиться с вами воспоминаниями о нашем с Володей довольно близком знакомстве и кое-какими соображениями, связанными с нашей совместной работой на протяжении последних восьми лет. Но сначала стоит сказать пару слов о его творчестве, обрисовать в самых общих чертах для тех, кто не читал его книг, а не читали Шарова многие. Видимо, он как автор сделал свое дело, но нам — читателям, переводчикам, ученым — со своей задачей еще только предстоит справиться.

Именно эта мысль была одним из лейтмотивов первых публикаций в соцсетях и в печати после смерти Шарова. Все сошлись на том, что мы потеряли большого автора, которого при жизни упорно недооценивали критики, приклеивая ему ярлык постмодернистского «провокатора» для высоколобых читателей (я не про всех критиков, конечно, — были и исключения). А я по личному опыту знаю, насколько велика сила воздействия подобных ярлыков. Когда я жил в Москве в конце 90-х и старался сориентироваться в современной словесности, я сторонился книг Шарова. Я знал, какая у него репутация, я смотрел на бородатое лицо Шарова на обложках его книг и думал, что второго Пелевина или Сорокина мне не нужно, хотя лоб у меня уже тогда был достаточно «высоким».

Шаров действительно может показаться провокатором, если в размышлениях о его книгах не идти дальше сюжета. Если посмотреть на центральный сюжет, скажем, романа «До и во время», то произведение покажется несерьезным и даже пошлым: какая-то Мадам де Сталь, переселившись в Россию, несколько раз продлевает свою жизнь, чтобы успеть влюбиться в философа Николая Федорова, композитора Александра Скрябина и грузина Иосифа Сталина, являясь одновременно его матерью.

Но это только оболочка сложной системы переплетающихся метафор, из которых «сшиты» романы, эссе и сам образ мышления Шарова, через призму этих метафор мы, читатели,

следим за движением русской истории, мысли и жизни. Об этом очень метко писал Михаил Эпштейн в соцсетях вскоре после кончины писателя: «Владимир Шаров работал с глубочайшими матрицами российской истории, сочетавшими ветхозаветное, новозаветное, сектантское, богоборческое, атеистическое, и все эти матрицы накладывались друг на друга, в чем мы убеждаемся сегодня яснее, чем когда-либо. Шаров первым художественно освоил эту многоматричность отечественной истории. Она потому и движется по кругу, что один слой значений перекодируется в другой, один пласт времени просвечивает через другой».

А Евгений Водолазкин в «Известиях» заметил, что «Его творчество <…> определяли две основные темы — история и религия. Всего две, но — самые важные». (Вспомним в скобках, что до того, как стать писателем, Шаров занимался научной работой и изучал опричнину и Смутное время.)

Это всё так, но хотелось бы еще упомянуть некоторые ключевые для меня качества шаровского письма: его сказочность (здесь можно вспомнить книги его отца), его особая ирония (и тёплая, и резкая) и какая-то глубокая, вездесущая (как у Платонова, которого он так любил) телесность и даже эротичность, и всё это были не инструменты эпатажа, а стихийные, природные элементы шаровского творчества и мировоззрения. Высоколобость его — это тоже ярлык. На самом деле, сложность его книг — порождение сложности русской истории, а не прихоть, не интеллектуальная игра автора. По мнению Эпштейна, Шаров «писатель для всех, а не для немногих — ничуть не переусложненный, открытый для чтения и понимания […] Нужно немного вчитаться — и тогда его текст электризует читателя силой мысли и динамикой сюжета».

Но и эти качества, пожалуй, не главные для меня, не в них заключается оригинальность Владимира Шарова, как не заключается она в его излюбленных темах: религиозности коммунистических стремлений в России, самосознании русских как избранного народа. Вспомним хотя бы Бердяева и Платонова или новую книгу, в тысячу страниц, историка Юрия Слёзкина, «Дом правительства. Сага о русской революции», посвященную, как и многие романы Шарова, достаточно явственным апокалиптическим и мессианским течениям в истории русской революции.

Для меня оригинальность Шарова — то, благодаря чему его ни с кем не перепутаешь — заключается в способах трактовки этих тем. В первую очередь, это построение сюжета (об этом я недавно написал статью, пока еще не опубликованную) и построение предложений, то есть ритм, голос, язык. Я не успею рассказать об этом подробнее, но в конце доклада дам вам образец «на вынос».

Прежде мне хотелось бы рассказать об опыте, для меня очень ценном, нашей с Володей «совместной работы». Живое общение с автором текста, который ты переводишь, не только доставляет удовольствие, но и приносит большую пользу.

Кстати, «совместная работа» — это выражение самого Володи, очень характерное своей щедростью. Я его слышал из Володиных уст неоднократно, а в последний раз на нашей (опять же) совместной презентации моего перевода «Репетиций» в Вашингтоне всего семь месяцев тому назад (это была последняя наша встреча).

Кажется, говоря так, Володя имел в виду следующее. Я переводил, и перевожу до сих пор с черепашьей скоростью, и к тому же я очень часто обращался к нему с вопросами, так что он вообразил, что усилия переводчика при работе над текстом равны авторским. Это, конечно, преувеличение. Медленный темп моей работы объясняется, в первую очередь, моей преподавательской нагрузкой и научными исследованиями, а Володя работал над каждым своим романом четыре-пять лет практически беспрерывно.

Мне это выражение («совместная работа») кажется точным в другом смысле. Есть у Шарова любимая формула, которая появляется, например, в «Репетициях» — человек «без субординации». Сам Володя был именно таким: он ко всем относился как к равным. То есть не стушёвывался — стоял на своем, когда надо было, но никогда и не навязывал своего мнения. Наоборот, он очень хорошо понимал, что книга после своего появления на свет так же свободна, как и человек, а может быть, даже больше. Это соотносилось с его мнением, согласно которому вся русская история есть комментарий к тем или иным стихам Священного Писания, или с идеей, что история человечества в целом есть попытка перевести то, что хотел нам сказать Бог (тема перевода часто звучит в творчестве Шарова).

Отсутствие «субординации» выражалось у него во всем, даже в жестикуляции. Евгений Водолазкин в «Известиях» вспоминает: «Своей высоты Володя стеснялся. Наклонялся к уху собеседника, делая вид, что одного с ним роста». А я помню другой случай, когда Володя приехал к нам в гости в Англию.

У входа в дом его встретила моя младшая дочка Natalie — ей тогда было два или три. В виде приветствия Володя просто протянул ей руку ладонью вверх, даже не протянул, а просто держал перед ней. Этим он сразу вошел в доверие к моей дочке, и она положила свою ручку на его большую московскую лапу. Мне тогда показалось, что Володя весь высказался в этом простом, но тонком жесте.

Это отсутствие «субординации» сказалось и на моей переводческой работе. С одной стороны (кстати, это тоже любимая шаровская фраза — притом, что «другую сторону» он часто забывает, а переводчик ищет, ищет…), так вот, с одной стороны мне всегда импонировала его здоровая, несуетная уверенность в своей работе, в том, что он делал всю жизнь, хотя каждый роман, видимо, требовал от него немалого творческого напряжения.

Помню, как на одном творческом вечере в Лондоне, еще до того, как я начал работать с его текстами, его спросили, какой из своих романов он больше всего любит. Он упомянул «Репетиции» и недавно законченный «Будьте как дети», но потом он себя как будто прервал на полуслове и сказал: «А вообще я отвечаю за все свои романы». Опять же, очень простая мысль, но редкая и высказанная автором, вокруг которого было столько злобы, которого столько бранили даже на страницах того самого журнала, который его опубликовал (я имею в виду «Новый мир» в 1993 году). «История культуры — это история стыда», написал как-то Юрий Буйда, которого Шаров читал и уважал (и которого я тоже переводил). Но Шаров сам не стыдился своей работы. Кажется, ему не было присуще это сочетание самомнения и самобичевания, которое так часто характерно не только для русских писателей, но и для литературы вообще.

Наверное, этой здоровой уверенностью в своей работе объяснялось то, как открыто он вступал в диалог со своими читателями, друзьями и переводчиками. Работая над переводами «До и во время» и «Репетиций» я задал ему, наверное, вопросов пятьсот, и в частных разговорах, и по электронной почте (он сам не пользовался интернетом, но здесь нам помогала его замечательная жена, Оля Дунаевская). Его ответы всегда были четкие и честные. Если он что-то не помнил, он так и говорил. Он дал мне много информации, но ни на чем не настаивал. Когда я сталкивался с какими-то сюжетными неувязками или с историческими или географическими неточностями (а их было не так уж много), то я с ним советовался, но, в сущности, сам решал, как быть.

В некотором смысле, Володя позволял мне почувствовать себя не только переводчиком, но и редактором. Это имело особое значение в работе над «Репетициями», когда я долго думал о более глобальном вопросе — о построении целого романа. Дело в том,

что роман этот, который, кажется, стал уже классикой русской литературы, начинается с пятнадцатистраничного изложения теологических теорий некоего второстепенного персонажа. В Англии, как известно, такие темы не слишком популярны, и я знал, что многие не осилят эту вводную часть, не дойдут до «магистрали». Сократить ли?

И к этому Володя относился с пониманием. В сущности, он предоставлял переводчику свободу выбора, — и следовательно, возлагал на него бремя ответственности. Разумеется, после долгих колебаний я оставил всё как есть, и слава Богу, — даже если и в самом деле мои опасения потом оправдались. Согласитесь, если у человека, пытающегося читать «Репетиции», закладка два года остается на четырнадцатой странице, как у Манилова в «Мертвых Душах», то, наверное, он все-таки не читатель Шарова.

Главное желание Володи было в том, чтобы текст был живым, чтобы он звучал, даже в переводе. Важна была для него и естественность языка. По собственному признанию Шарова, он выбрасывал громкие, напыщенные слова при правке текста. Был важен и ритм. Володя всегда проверял свои тексты на слух, ища естественности и органичности ритма. Я старался следовать его примеру.

В этом смысле я действительно пользуюсь своей переводческой свободой в полную силу. Но моя склонность ей пользоваться выражается и в другом. В конце концов, я уверен, что мои переводы отличаются от оригиналов чуть большей ясностью, даже прозрачностью языка и синтаксиса. В этом меня убеждают и собственные наблюдения, и замечания читателей и рецензентов. В этом, быть может, убедитесь и вы, когда в конце моего доклада прочитаете в оригинале и в переводе длинное предложение из «Репетиций». Но оправдан ли этот легкий уклон в сторону высветления, прояснения оригинала?

С одной стороны (опять же), мне кажется, что да — это хорошо, это оправдано, ведь Шаров сам искал этой прозрачности. Его проза плотна и сложна, но, по авторскому замыслу, эта сложность отражает сложность материала, а не искусственную сложность авторского каприза. Задача автора, по его замыслу, прояснять эту сложность, это сумасшествие русской истории, насколько ему это позволяет материал.

Здесь могу сослаться на одно из многочисленных *mise en abyme* в шаровских текстах. Речь идет о некоем Кочине в «До и во время», чудаковатом неизданном писатель, который во время войны в несколько слоев заклеивает окна страницами из своего романа (вспомним слова Эпштейна о многослойности шаровской стилистики). Цитирую: «Кочин говорил, что так теплее, его роман греет их с сестрой и не дает замерзнуть; что роман должен прокалиться на солнце; что он должен быть прозрачен и, раз в комнате все время горит электричество, до конца работы еще далеко».

Есть и другая сторона. Все шаровские книги о том, что ясность мышления часто бывает ложной и опасной. Вспомним христиан (точнее, актеров-крестьян, играющих христиан) в «Репетициях», которые решают, что с евреями нужно покончить, чтобы ускорить конец света и спасение праведных. Ясность, простота, четкость такого толка Шаров связывает со всеми катастрофами, о которых так убедительно писал всю жизнь.

Переводческая дилемма, мне кажется, неразрешима. Задача литературы, как известно, — задавать вопросы, а не давать ответы, и в этом деле Владимир Шаров преуспел, наверное, как никто из прозаиков современности.

Цитата из «Репетиций» (1986–88):

Позже, когда он опять вошел в работу с актерами и у него, на удивление, стало получаться — да еще так получаться, как не бывает и не должно, речь тут могла идти только

о невозможном, о чуде, но об этом немного ниже, — и он уже привык быть все время с актерами, каждый день говорить со всеми этими двенадцатью апостолами, объяснять им Священное Писание, направлять, исправлять, когда надо; привык, что они беспрекословно слушаются его и что иначе и быть не может, привык, что он у них старший и недостижимо старший и не только потому, что начальствует над ними, но, главное, потому, что учит их, потому, что точно и досконально знает, что и как делать дальше, — он вдруг понял, что и есть их учитель, сами они не ведали ни хода, ни порядка евангельских действий, лишь от него они узнавали, что кто и когда будет говорить, делать, и когда они потрясались словам Христа или собственным словам, которыми учили народ, отвечали Христу, — своим словам они изумлялись куда больше: ведь на что сам способен, тебе хорошо известно, чужой — кто его знает, что может сказать или сделать, а ты — нет, и это чудо, когда после Сертана они говорили то, что только потом, сказав, и еще потом, медленно обдумав, понимали; и каждый раз сохранялось в них, что все это они узнали и говорили с его голоса и теперь тоже говорят и знают это от него и после него. И не только знают, но знают, что правильно это, и другим могут передать и научить.

В переводе Оливера Реди (The Rehearsals, 2018, Dedalus Books):

Later, after he had immersed himself once more in his work with the actors and it was all going surprisingly well, in fact almost too well — a miracle was the only thing you could call it, but more about that further below — and he had already got used to spending all his time with the actors, talking to all the twelve apostles day in day out, explaining Holy Scripture to them, guiding and correcting them when guidance was called for, after he had got used to their unquestioning obedience, to the fact that this was how it had to be, that to them he was untouchable, not only because he was in charge of them, but above all because he was teaching them, because he knew precisely what had to be done next, he suddenly realised that a teacher was exactly what he was to them, after all they knew neither the course nor sequence of the Gospel scenes without him, only he could tell them who should say what and when, and when they were shaken by the words of Christ or by their own words, the words with which they taught the people and answered Christ — and it was their own words that astonished them most: after all, you always know what you are capable of, but never what somebody else might say or do, and it was nothing less than a miracle when, repeating after Sertan, they said things that they would understand only later, after they had slowly turned them over in their minds — what remained in them each time was the fact that they had learnt and said all this by copying him, and they were still following his cue now. And they didn't merely know all these things, they also knew that these things were right and they knew how to teach them to others.

Реди, Оливер Джеймс (Ready, Oliver James) — переводчик, преподаватель. Преподает русскую литературу и литературный перевод в Оксфордском университете. Автор книги о мотивах глупости, «юродства» и мудрости в русской прозе последней половины столетия (Persisting in Folly: Russian writers in search of wisdom, 1963–2013). Переводил произведения Достоевского («Преступление и наказание»), Владимира Шарова («До и во время», «Репетиции»), Юрия Буйды («Прусскую невесту», «Дон Домино»), дневники Ивана Майского. Удостоен премий «Россика» (2005) и «Read Russia/Читай Россию» (2015), вошел в шорт-лист ПЕН по переводу (2016). В 2008–2017 гг. заведовал отделом славистики «Таймс Литерери Саплемент». Состоит в редколлегии Русской Библиотеки (The Russian Library, Columbia University Press). В 2018 году удостоен премии «Read Russia/Читай Россию» за перевод романа Владимира Шарова «Репетиции».

Гюзэль Стрелкова (Россия)

Становление и расцвет перевода литературы хинди на русский язык

Российско-индийские отношения имеют долгую историю, и для того, чтобы эти отношения успешно развивались и мы понимали друг друга, необходимы переводчики. Любую сферу индийской жизни, особенно литературу Индии, без помощи специалиста-индолога, обладающего навыками перевода, понять трудно. Таких специалистов в нашей стране достаточно, хотя их число — по сравнению с 1970–80-ми годами — стало намного меньше и продолжает уменьшаться. Оглядываясь в прошлое, можно сказать, что с середины 1950-х годов, когда наступила Оттепель, а с обретения Индией независимости прошло почти 10 лет, отношения между СССР и Индией стали очень дружественными, пришло золотое время для переводчиков индийской литературы, в частности, литературы хинди.

Отечественная индология начиная с XIX века была ориентирована на классическую древность, на изучение санскрита и, как следствие, на исследование и перевод эпоса и санскритской литературы. Лишь к 20-м годам XX века относятся первые опыты изучения, преподавания новоиндийских языков и переводов с них, в первую очередь, с хинди. Зачинателем этой практики был академик А.П. Баранников (1890–1952)[1], который прозорливо обратил внимание на Премчанда — будущего классика современной литературы не только хинди, но и урду. Уже в 1926 году А.П. Баранников перевёл на украинский язык рассказ Премчанда «Сават»[2], а в следующем году написал рецензию[3] на выполненный Премчандом перевод сборника рассказов Л.Н. Толстого на хинди. Премчанд переводил рассказы великого русского писателя с английского языка, но примечательно, что А.П. Баранников включил в свою рецензию обратный перевод с хинди на русский рассказа «Девочки умнее стариков». Этот рассказ, название которого Премчанд изменил на «Детская игра» (Baal leelaa), был несколько адаптирован. Важно, что в своём обзоре-рецензии Баранников назвал Премчанда «крупнейшим писателем современной Индии, автором многочисленных рассказов, повестей и романов»[4].

А.П. Баранников сделал еще два очень важных перевода с раннего литературного хинди. В 1937 году он перевел «Прем сагар» (Океан любви) Лалу джи Лала. Это произведение, в свою очередь, было переложением на хинди — *кхари боли* поздней, переведённой в XV веке с санскрита на *брадж* версии «Бхагавата пураны», которая посвящена главным образом одному из земных воплощений бога Вишну — Кришне. «Прем сагар» считается первым прозаическим произведением на языке хинди, и выбор его для перевода на русский язык был неслучаен. Этот перевод А.П. Баранникова практически не критиковали, но его перевод с *авадхи* и *браджа* (средневековых литературных диалектов хинди) текста

---

[1] Академик А.П. Баранников, при всех его несомненных достоинствах, воспринимается как неоднозначная фигура (см. Я.В. Васильков. Баранников Алексей Петрович./ Индуизм. Сикхизм. Джайнизм. Словарь. М., 1996. С. 75–76).

[2] Сават (Saut) — слово хинди, означающее «вторая жена». Её берут в дом, если первая жена остаётся бесплодной.

[3] А.П. Баранников. Рецензия на перевод Премчандом рассказов Л. Толстого. /Индийская филология. Литературоведение. М.: Изд. восточной литературы. 1959. С. 258–270.

[4] Там же, с. 260.

Тульсидаса «Рамачарита манаса» (Море подвигов Рамы), часто называемого «Рамаяна», до сих пор строго критикуют соотечественники, но при этом восхваляют индийцы, которые воспринимают этот перевод как духовный подвиг. Перевод был по большей части сделан во время Великой Отечественной войны, когда Баранников находился в эвакуации в Казахстане, а в свет вышел в 1948 году, с предисловием и комментариями. Очевидно, большую помощь А.П. Баранникову оказал специалист — полиглот Рахул Санкритьяян (1893–1963), дважды приезжавший в СССР. Он работал в Ленинградском отделении АН СССР, а в 1947 году преподавал в ЛГУ. Одной из его студенток была индолог-этнограф Н.Р. Гусева, которая оставила воспоминания о первой встрече с ним и о том, как шло преподавание хинди на Восточном факультете ЛГУ. В 1960 году она инсценировала древнеиндийский эпос «Рамаяну» на сцене Центрального Детского театра. При подготовке либретто этого спектакля Н.Р. Гусева отчасти опиралась и на грандиозный перевод «Рамачарита манаса» Тульсидаса, выполненный А.П. Баранниковым.

Несмотря на неоднозначное отношение отечественных индологов к академику А.П. Баранникову, который в свое время выступил как оппонент своих старших коллег и учителей — санскритологов, многие из которых были репрессированы в 1930-х годах, объективно он внёс большой вклад в становление переводов ранних произведений хинди на русский язык. Такие переводы сопровождались серьёзными исследованиями и комментариями, и эта традиция продолжилась. Литературу хинди и по сей день переводят на русский язык преимущественно индологи, занимающиеся изучением и преподаванием не только языка хинди, но именно индийской литературы. Среди них В.И. Балин (1925 — 1991), долгие годы возглавлявший кафедру индийской филологии ЛГУ. Главным объектом его исследований было творчество Премчанда, а предметом перевода — произведения Премчанда. Кандидатская диссертация В.И. Балина была посвящена исследованию творчества Премчанда, а позже он написал книгу «Премчанд — новеллист» (1973). Исследователь считал Премчанда родоначальником реалистического направления в литературе хинди, этим он объяснял и некоторый идеализм, присущий произведениям писателя. Он также считал, что простой и гибкий язык Премчанда был прекрасным средством воздействия на общественное сознание. Не останавливаясь на особенностях переводов многочисленных произведений Премчанда с хинди и урду, которые выполнил этот замечательный преподаватель, исследователь и переводчик с 1957 года, сошлюсь на статью, посвященную переводам произведений Премчанда в нашей стране[5], в которой дан очерк исследований творчества и переводов Премчанда, выполненных отечественными индологами. В.И. Балин занимает среди них видное место. На кафедре Индийской филологии СПГУ продолжают работать ученики этого индолога, новое поколение выпускников, которые, так или иначе, продолжают и дело перевода, начатое А.П. Баранниковым. Большой вклад в этот процесс еще в 1950-е годы внёс выдающийся индолог Г.А. Зограф. Он был блистательным лингвистом и очень талантливым переводчиком с урду[6].

Таким образом, в 1920-е гг. в нашей стране начала складываться одна из двух основных «Школ перевода с хинди» — ленинградская/ петербургская; московская возникла позже. Её представляли выпускники МГУ, учившиеся на восточном отделении филологического и исторического факультетов, а также МИВ, ВИИЯ, МГИМО, начиная с 1956 г. — ИВЯ

[5] Strelkova G.V. Premchand in Russian: translation, reception, adaptation /Premchand in World Languages. Translation, reception and cinematic representation. Ed. M. Asaduddin, Routledge India Original, Taylor & Francis Group London and New York, с. 76–94.

[6] См. Изучение литератур Востока. Россия, XX век. М.: Восточная литература, 2002. С. 433.

МГУ (Института восточных языков), преобразованного в 1972 году в ИСАА МГУ. Вначале, в 1920–1930 годы студентам помогали и индийцы-марксисты, эмигрировавшие в СССР. В 1950-е годы наши страны связали прочные политические, экономические и культурные отношения. Высококвалифицированных специалистов-переводчиков из Индии приглашали для работы в издательствах (ИХЛ, ИВЛ, «Прогресс», «Радуга» и др.), редакциях журналов и газет, на Московском радио. Примечательно, что радиовещание на Индию на хиндустани началось еще в 1942 году, во время Великой Отечественной войны. Оно велось в эти годы из Ташкента, а позже вернулось в Москву, на Пятницкую, 25. С гордостью могу отметить, что я сама работала в Индийском отделе Иновещания Гостелерадио СССР почти 10 лет, с 1980 по 1989 г. Это дало мне возможность лично узнать многих замечательных дикторов и переводчиков — и не только индийцев, таких как Шьям Дубе, Кришна Кумар Сингх или Анил Джайн, но и русских — Валентину Ивановну Выхухолеву, Виталия Михайловича Машанова, Людмилу Васильевну Блаженкову, Ирину Лебедеву и многих других. Они получали высшее индологическое образование, специализируясь на языке хинди, а позже овладевали и одним из других индийских языков, таких как, например, маратхи или панджаби.

В небольшой специализированной библиотеке нашей кафедры индийской филологии ИСАА МГУ есть книги, переведённые некоторыми из этих переводчиков и дикторов. Одна из них — с трогательной надписью «Любимой индийской кафедре ИВЯ — от её выпускников. В. Машанов, И. Морозов». Эта книга — «Очерки истории литературы хинди» Ш. Чаухана — переведена именно ими, а датирована она 1960 годом. Автор книги — известный в то время литературовед-марксист, поэтому весь ход развития литературы хинди показан в ней в основном с точки зрения классовой борьбы. Авторские оценки тех или иных произведений тоже носят окрашенный марксистской идеологией характер. Для того времени было естественно, что при отборе тех или иных произведений хинди для перевода на русский язык в нашей стране редакторы и издатели ориентировались преимущественно на эту книгу. Однако они учитывали и более объективную «Историю литературы хинди» (“Hindi saahitya kaa itihaas”) Рамачандры Шуклы. Таким образом, переводились преимущественно те книги, которые и в самой Индии воспринимались как настоящая литература. Судя по «Библиографии Индии», изданной в 1976 году издательством «Наука»[7], в эти годы было опубликовано очень много переводов. Это были и сборники рассказов, и сборники поэзии, произведения отдельных писателей, поэтов и драматургов, таких, например, как У. Ашк, который был также очень популярным новеллистом и романистом. Примечательно, что практически все грани его многостороннего творчества были представлены в переводах на русский язык, в том числе роман «Падающие стены», который стал началом его грандиозного романного цикла о герое в поисках смысла жизни.

Постепенно в СССР складывалась большая переводческая семья, в которую входили в том числе люди, занимавшиеся не только переводом художественной литературы, но одновременно и другими, порой секретными, государственными делами, или журналистикой, научной, преподавательской и т.п. работой. Например, упоминавшийся выше В.М. Машанов был диктором и переводчиком высшей категории Иновещания Московского радио, а доцент ИСАА МГУ Нина Ивановна Солнцева — моя первая преподавательница хинди — занималась переводами художественной литературы и составляла хинди-рус-

[7] «Библиография Индии» — Дореволюционная и советская литература на русском языке и языках народов СССР, оригинальная и переводная. М.: Наука, Гл. ред. восточной литературы, 1976.

ские словари. Иногда переводческая работа бывала срочной: это видно, например, по небольшой повести Премчанда «Нирмала», которую переводили четыре переводчика — В. Выхухолев, И. Лилин, О. Ульциферов и А. Фиалковский. Очевидно, нужно было как можно быстрее издать эту книгу к определённому событию, например, к визиту какой-нибудь высокой индийской делегации или к открытию фестиваля, и на редактуру не хватило времени. Эта повесть, размером с брошюру, но в суперобложке, была издана в 1956 году, а двумя годами позже переиздана вместе с рассказами Премчанда, причем перевод уже редактировали Н. Вьюнкова и хорошо известный каждому, кто учил хинди «по Дымшицу», — Залман Мовшевич Дымшиц, долгие годы преподававший хинди в МГИМО.

На примере даже первых изданий переводов литературы хинди на русский язык мы можем убедиться, что к процессу перевода относились серьёзно и ответственно.

Коротко остановлюсь на переводе рассказа писателя Ч.Ш. Гулери (1883–1922) “Us ne kahaa thaa” — «Он/она сказал/сказала», который считается «первым рассказом» на хинди. Он повествует о судьбе панджабского юноши, сражавшегося на полях Первой мировой войны — на стороне Англии, т.к. Индия была в то время английской колонией. Уже в самом названии рассказа заложена интрига, так как в оригинале используется эргативная конструкция, не позволяющая понять, какой род имеет местоимение третьего лица: оно дано в косвенной форме. В русском переводе Ю. Маслова даётся форма женского рода: «Она сказала». Перевод вошёл во второй том двухтомника «Рассказы индийских писателей», изданный в 1959 году. У этого перевода есть определённые особенности. Первое, что бросается в глаза, — это замена хиндиязычных фразеологизмов русскими, тенденция к которой заметна уже в первом предложении. Есть и некоторые искажения. Приведём дословный перевод с хинди первой фразы рассказа: «К тем, у кого от языков — хлыстов владельцев одноколок спина ободрана и уши нарывают, я обращаюсь с просьбой наложить целебную мазь амритсарского говора владельцев бамбуковых повозок» (с. 18). В русском переводе это предложение звучит так: «В утешение тем, у кого от брани извозчиков больших городов вянут уши и мороз пробегает по спине, я хочу сказать, что извозчики Амритсара не похожи на них» (с. 299).

Сами индийцы утверждают, что стиль Гулери отличается простотой и разговорностью, но и второе предложение не менее виртуозно. Вот дословный перевод с хинди, затем сравним его с переводом Ю. Маслова. «Когда на широких-широких улицах больших городов, избивая кнутом коня по спине, извозчики одноколок порой устанавливают свою близкую интимную связь с его бабушкой[8] или страдают от того, что не попадаются им на глаза пешие прохожие, а иногда, поранив суставы их пальцев ног, самих себя называют страдальцами, и став аватарой отвращения ко всему миру, разочарования и скорби, движутся прямо перед тобой, тогда в Амритсаре их собратья по ремеслу, в узких, кружных переулках, останавливаясь ради каждого погонщика воловьей повозки, изливая море терпения, приговаривая «Берегись, кхалса джи!», «Посторонись, братец!», «Остановись, брат!», «Дай проехать, почтеннейший», «Посторонись, падишах!»- отыскивают себе дорогу среди белых тюрбанов, мулов и уток, сахарного тростника и лотков, и джунглей грузчиков». (с. 18).

В переводе Ю. Маслова на русский этот фрагмент выглядит так: «В то время как на широких улицах больших городов мы видим извозчиков, которые, лениво погоняя

[8] GhoRe kee naanee se apnaa nikaT youn sambandh sthir karte hain — ругательство, аналогичное русскому «Твою мать…».

своих лошадей, едут прямо, никуда не сворачивая, тоскливо ищут глазами прохожих, жалуются на свою участь и являются воплощением мировой скорби, извозчики Амритсара ловко пробираются со своими колясками по узким извилистым переулкам, лавируя среди одетых в белое платье прохожих, среди мулов и уток, лотошников и носильщиков, непрерывно повторяя: Берегись, хальса-джи… Посторонись, братец! Обожди, браток! Позвольте проехать, господин! Отойди, мальчик!» (с. 299). При сравнении этих двух переводов видно, что Ю. Маслов опускает *мухавры* — идиоматические выражения; есть также и искажения, например, «лениво погоняя лошадей» — вместо «избивая кнутом спину коня» или «одетые в белые одежды» вместо «в белых тюрбанах» (pheTon men, с. 18), сари вместо шарфа — дупатты и другие неточности. Присутствуют и явные интерполяции: например, вместо негативного междометия «фу» (dhat), произнесённого девочкой, в русском тексте читаем «Нехороший мальчишка, уходи от меня!» (с. 300).

Характерно, что в этом русскоязычном издании рассказов хинди приводятся пояснительные сноски, объясняющие специфические индийские понятия, как правило, религиозные. В данном случае это хальса-джи, сикхи, вишнуитка, а также воинские звания: субедар, джамадар, акали и др. Есть здесь и пояснения, касающиеся исторического контекста, например, немецкие агенты, «которые наводнили Индию накануне Первой мировой войны для усиления германского влияния среди индийского населения, ненавидевшего английских колонизаторов» (с. 307). Приводятся переводы слов немецких, английских. Даются сведения о деятелях индийской литературы, культуры, о музыкальных инструментах и т.д. Словом, для первого знакомства советских читателей с литературой, историей и культурой Индии этот перевод выполнял в определённом смысле и образовательную функцию. Отметим, что в некоторых изданиях переводов индийской литературы вместо сносок часто используется глоссарий в конце книги, здесь же даны именно сноски. В целом, перевод Ю. Маслова выполнен, на наш взгляд, на хорошем профессиональном индологическом и литературном уровне, особенно если учитывать, что в то время, в конце 1950-х, отечественные индологи только начинали активно общаться с носителями языка, — а такое общение, несомненно, способствует адекватному пониманию текста и верному переводу.

Говоря о первых отечественных переводчиках с хинди, стоит отметить, что даже памяти о некоторых из них могло по тем или иным причинам не остаться. Назову имя индолога, автора книги «Сорок веков индийской литературы», название которой удивляет даже индийцев, — Израиля Соломоновича Рабиновича. Он перевёл, в частности, и один из романов Премчанда — «Поле битвы», однако в уже упоминавшейся «Библиографии Индии», в которой, как правило, указаны имя и фамилия переводчика, в данном случае ни имени, ни фамилии нет, хотя и отмечено, что имеется послесловие Ю. Насенко (с. 425). Нет в ней ни информации о книге И.С. Рабиновича «Сорок веков…», ни о каких бы то ни было статьях этого индолога. Объясняется это тем, что во второй половине 1970-х годов он эмигрировал — очевидно, первоначально в Израиль, но обосновался в Нью-Йорке. Об этом я узнала, когда научная руководительница моей дипломной работы, в библиографии которой я указала книгу И.С. Рабиновича, посоветовала эту ссылку убрать, коротко пояснив, какими соображениями продиктована такая рекомендация.

К счастью, имена большинства переводчиков литературы хинди на русский язык всё-таки известны. При этом следует отметить, что со временем произошла определённая специализация индологов-переводчиков: некоторые из них предпочитали переводить произведения того или иного автора или же те произведения, которые соответствовали

области их исследований. Так, Н.А. Вишневская, выпускница ЛГУ 1955 года, но с 1957 — уже москвичка, сотрудница ИМЛИ РАН, писала кандидатскую диссертацию по одноактной индийской драме. Впоследствии, в 1964 году она выпустила книгу «Индийская одноактная драма», в которую вошли, помимо обстоятельного предисловия, переводы трёх драм хинди. Их авторами были классики литературы хинди — Бхаратенду Харишчандра и Джаяшанкар Прасад, а также современный и очень популярный в ту пору драматург и романист Упендранатх Ашк. Позже Н.А. Вишневская занялась исследованием поэзии хинди, в частности, направлением чхаявад. Она защитила докторскую диссертацию «Чхаявад и проблемы формирования новой литературной системы в поэзии хинди XX века». На основе этой диссертации была опубликована и одноимённая книга. На мой взгляд, это одно из лучших отечественных исследований поэзии чхаявада. Начиная с 1960-х годов, этой темой занимался и Е.П. Челышев — впоследствии он стал единственным академиком-индологом у нас в стране. Но представляется, что исследования Н.А. Вишневской гораздо глубже и оригинальнее. Переводы отрывков из поэзии Дж. Прасада, С. Панта, Ниралы, Махадеви Вармы сделаны очень точно и поэтично, хотя, на первый взгляд, и без какой-либо специальной художественной обработки. В книгах же Е.П. Челышева, например, посвященных творчеству Сумитраннадана Панта или Ниралы, в приложении даны переводы С. Северцева, который хинди не владел, а работал с подстрочниками.

В заключение хотелось бы коротко остановиться на переводческой деятельности Владимира Александровича Чернышёва, который, будучи лингвистом и занимаясь диалектами хинди, посвятил себя изучению и переводам региональной прозы хинди, в частности, произведений Пханишварнатха Рену. В.А. Чернышёв был истинным популяризатором современной прозы хинди. Он был автором предисловий, переводчиком и составителем нескольких сборников рассказов, среди них «Современная индийская новелла», 1976; «Под рокот мриданга» (рассказы о людях искусства Индии), 1984; «При свете дня, во мраке ночи» (рассказы о городах Индии), 1980 и другие. В каждый из этих сборников он обязательно включал рассказы Пх. Рену, посвятил ему отдельное исследование «Пханишварнатх Рену. Бытописатель индийской деревни» (1990). Кроме того, в переводе В.А. Чернышёва на русский язык издано главное произведение Рену — роман “Mailaa ancal” («Грязное покрывало»), который прославил начинающего писателя и положил начало целому литературному направлению в литературе хинди — «региональному роману» («провинциальному», в терминологии В.А. Чернышёва). Один из лучших рассказов Рену — «Третья клятва» — также был переведён на русский язык этим индологом. Перевёл он и его повесть «Заведение», в которой переводчик увидел, несмотря на драматизм сюжета, преобладание сатирического начала, с помощью которого Рену пытается показать, как тяжело приходится в этом мире чистым и наивным людям. Очевидно, для В.А. Чернышёва, специалиста по диалектам хинди, особенно привлекательными были народные говоры и выражения. Именно поэтому при переводе на русский язык он порой утрировал «народность» стиля изложения, а литературные ассоциации, скрытые намёки (индийской литературе присуща категория *дхвани*, то есть тайный смысл высказывания или стиха) не всегда мог или хотел донести до читателя [9].

В.А. Чернышёв как переводчик руководствовался, на наш взгляд, в первую очередь популяризаторской и страноведческой целями, но он внёс огромный вклад в перевод

[9] См. Г.В. Стрелкова. «Три воплощения «Третьей клятвы» Пханишварнатха Рену: рассказ, перевод, фильм» / *Бюллетень (NEWSLETTERS) Труды межинститутской научной конференции «Востоковедные чтения 2008»*, *ИВ РАН Москва*, том 17, с. 481–506.

на русский язык произведений целого направления литературы хинди второй половины XX века — региональной прозы. В истории индологии его имя навсегда связано с Пханишварнатхом Рену, которого В.А. Чернышёв «открыл» для русских читателей. На этом примере видно, насколько важна роль переводчика, — ведь степень этой важности, как правило, недооценивают. Переводчика часто воспринимают не как творца, а как некоего посредника, владеющего иностранным языком и способного более или менее точно передать смысл текста, который он переводит, как правило, на свой родной язык. Художественные достоинства перевода интересуют именно специалистов, а рядовой читатель часто и не обращает внимания на то, кем именно перевод был сделан. Для него автор — это человек, написавший оригинальный текст, а вклад переводчика в то или иное произведение едва ли его волнует. Очень бы хотелось, чтобы имена наших отечественных индологов-переводчиков долго оставались в памяти, а их талант и труд ценили по достоинству, перечитывая их переводы. Есть надежда, что их труд и опыт помогут переводчикам с хинди уже нашего времени, которых — по сравнению с былыми временами — совсем немного. Но они всё-таки есть — и в Москве, и в Петербурге. Как правило, они переводят литературу хинди не на заказ, а потому, что считают это своим долгом, исполнение которого приносит радость и счастье не только им самим, но и читателям.

Стрелкова, Гюзэль Владимировна — индолог-востоковед, переводчик. Закончила ИСАА МГУ в 1980 году, диссертацию «Гимны Намдева в Ади Грантх» защитила в 1991 году. Преподает индийскую литературу и языки хинди и маратхи. Автор более 70 статей (на русском, английском и хинди) об индийской литературе — средневековой, Нового времени и современной, — а также о влиянии русской литературы на индийскую и о переводах русской литературы на хинди. Автор нескольких книг переводов — это рассказы и пьесы К.Б. Вайда, стихи К. Нараяна, роман М. Гарг (две последние в соавторстве с А. Гурия и М. Парусовой). В настоящее время готовятся к печати переводы рассказов К. Нараяна и писательниц хинди.

Франциска Цверг (Германия)

Да здравствует Автор!

Размышления о взаимоотношениях автора и переводчика

Если задуматься об отношениях автора и переводчика (именно так!), то почти сразу же на ум приходят «красные словца» из разных культур и эпох: от тезиса о «прекрасных неверных» (les belles infidèles, Франция, XVII) до афоризма «перевод — это танец, в котором ведет оригинал» (Болгария, XXI). Бросается в глаза гендерная окраска этих изречений: возникают образы мужчины-оригинала (активного, нападающего) и женщины-перевода (пассивной, принимающей). Кроме того, их роднит безысходно-жалобная интонация уступки — парадоксальная по сути, поскольку уступая, мы одновременно с тем высокомерно позволяем (переводу существовать).

Исследования феминистского толка, направленные против подобных умозаключений, — как, в принципе, и многие научные работы в гендерном ключе — клеймят не только тенденции развития общества, но и саму мать-природу. Говорят, будто нет принципиальной разницы между полами, и что все личностные отличия являются лишь следствием патриархального воспитания. (Точно так же можно, к примеру, утверждать, что верблюд — это лошадь, деформированная кочевым образом жизни в пустыне.) Но проблема, которая собирает в западных университетах целые кафедры, здравому уму может казаться таким же капризом природы, — как и тем, кто готов принять двойственность нашего мира и ищет в ней скорее глубокий смысл, нежели указание на необходимость радикальных изменений.

В любом случае и гендерное, и феминистское представления о взаимодействии между автором и переводчиком могут быть отнесены к единому стремительно устаревающему полю взглядов (к которому относится и модное представление о маскирующейся под бесправие матриархальной власти женщины в исламской семье, где сыновья женятся по воле матери, — она может быть сопоставлена с тем, какую роль играет перевод в жизни произведения в других культурах). Еще в 80-е годы «Научный проект в области перевода 309» Геттингенского университета (Sonderforschungsbereich 309) описывал известные институты, готовящие устных и письменных переводчиков, как не слишком «привлекательных» партнеров для сотрудничества — ведь в центре их внимания было все то же сакраментальное достижение эквивалентности, определяемое как «нормативная близорукость» и «методологическая одышка».

В действительности дело обстоит намного сложнее и интереснее. Перевод — это всегда контакт между двумя творческими личностями, чаще всего продолжительный. Если исходить из того, что автор является творцом метатекста (неважно — компиляцией ли уже состоявшихся культурных событий, переводом ли с некоего божественного языка), то переводчик как раз перевыражает его: обогащает, делает более прозрачным, а зачастую и лучше усваиваемым. Писатель нередко склонен полагать, что текст автономен, неприкасаем и допускает одно-единственное прочтение. В таком случае переводчик вынужден убеждать его: нет ни заведомо правильного, ни априорно ошибочного варианта, всякий текст является всего лишь призывом к диалогу, а всякое чтение — трансформация исход-

ного текста. В это трансформирующее путешествие отправляются не только переводчики и редакторы, но и каждый отдельно взятый читатель.

В двух словах (впервые произнесенных вслух Вальтером Беньямином) — чтение есть переписывание. Перевод же является одной из самых серьезных форм переписывания. Немецкая писательница Фелицитас Хоппе формулирует это так: «Даже величайший писатель всегда зависим от своего переводчика» (FAZ 6.1.2018). Она считает вполне оправданным страх поэта перед искажениями, о котором твердят со времен Вавилонской башни. Однако автору не стоило бы бояться, ведь то, что переводчик существует, означает, что он прошел длинный путь «раздвоения творческой личности». Не в патологическом смысле, разумеется: имеется в виду вовлеченность в процесс, который требует от носителя одного языка взвалить на свои плечи еще и второй, а то и третий язык в стремлении поймать их внутреннюю — обычно чуждую ему — логику и энергетику. На пути обучения и становления он даже открывает в этих языках возможности, которых не имел в родном языке.

Живущая в Берлине и ныне пишущая на немецком языке писательница японского происхождения подошла к характеристике этого феномена с другой стороны: «Слова, выходившие из моего рта, по большей части не соответствовали моим чувствам. Я обнаружила, что даже в моем родном языке не было ни одного слова, которое бы соответствовало моим чувствам. Я просто не замечала этого раньше, пока не начала жить в чужом. Мне были противны люди, которые без запинок говорили на своем родном языке. Создавалось впечатление, что они не могут думать и чувствовать иначе, кроме как так, как предлагает им — столь быстро и охотно — их язык» (Yōko Tawada, 1996).

Люди произносят то, что подсказывает им язык — но и писатели поступают так же. Это может послужить причиной гибели целой литературы. И тогда переводчики могут ее спасти. Слова Йоко Тавада в зеркальном отражении означают, что переводчик, в силу того, что он уже проходил этот путь, способен освободить текст оригинала от цепей исходного языка и помочь этому тексту обрести новое измерение. Переводчик предлагает автору расширить сферу восприятия его текста и, тем самым, сделать этот текст более влиятельным. Со времен покойного Гюнтера Грасса в Доме переводчиков Straelen существует добрая традиция творческих встреч немецкоязычных авторов с их переводчиками со всего мира. В конце одной такой встречи немецкий писатель Ойген Руге признался: «В следующий раз перед тем, как выпустить очередной роман, сначала дам перевести его моим переводчикам».

Еще интереснее было бы рассмотреть отношения между автором и переводчиком с точки зрения того, возможен ли их персональный контакт, очный или заочный, насколько интенсивным он может быть и т.д. и т.п., — чтобы оценить все аспекты этого взаимодействия. Не всегда «явление автора переводчику» идет на пользу переводческой работе, не всякий автор способен понять вопросы переводчика, а тем более ответить на них, потому что понять, что именно тот не в состоянии понять (прошу прощения за каламбур), — это отдельное коммуникативное искусство. Выработка подходов к совместной работе и создание стандартов в этой области, разработка перекрестных баз данных для плодотворного общения — это, вне всяких сомнений, насущная задача ближайшего будущего. А пока — да здравствует автор!

Цверг, Франциска (Zwerg, Franziska) — литературный переводчик, театральный деятель, куратор в области российско-германского культурного обмена. Родилась в Берлине в 1969 году. Получила филологическое (Университет им. Гумбольдта и Свободный университет в Берлине) и театроведческое образование (ГИТИС, Москва). С 1997 года переводит современную русскую прозу и поэзию. Среди переводов: Ю. Винер, «Красный адамант» (2009); Г. Садулаев, «Я чеченец» (2009); В. Лорченков, «Все там будем» (2011); С. Лебедев, «Предел забвения» (2013), «Люди августа» (2015), «Гусь Фриц» (2018); Д. Рубина, «Белая голубка Кордовы» (2015); Г. Канович «Очарованье сатаны» (2017); Д. Глуховский «Текст» (2018). Живет в Потсдаме, Германия.

Анатолий Цукерман (Россия)

Строительство культурных мостов. Опыт двуязычного перевода

Перевод русскоязычной поэзии на английский язык — это перевод со второго самого многословного языка на первый, который, к тому же, стал международным. Английский выиграл это первенство не потому, что он лучший язык, а потому, что в течение трех последних столетий его развозили по миру сначала жители британской, а затем жители американской империи. В результате военно-промышленной экспансии этих стран английский язык завоевал новые территории в Ирландии, Канаде, Соединенных Штатах, Южной Африке, Индии и Австралии. Теперь на английском языке говорят практически все страны мира.

С точки зрения лингвистики, английский — язык запутанный. В средневековой Англии каждый монастырь изобретал собственную письменность, которую потом пришлось объединить со всеми прочими, чтобы никого не обидеть. В результате появились слова с несколькими гласными, претендующими обозначать один звук, такие как *gorgeous*, *prosperous*, *lascivious* и т.п. Со временем некоторые гласные испарились: например, *colour* в Америке потерял “u”, но большинство негласных гласных остается историческим балластом языка.

С согласными тоже беда. Например, буква “c” (си) читается как русские «с» или «к» в зависимости от того, каковы были прихоти средневековых монахов. В Америке «Келтик» превратился в «Селтик», несмотря на то, что кельты вместе с англами, саксами и бриттами основали Англию. Интересно, что в основе английского лежал немецкий язык, в котором таких проблем не было и нет. Поэтому старый английский в произношении проще, чем современный. Рабочий класс Англии до сих пор произносит многие слова фонетически. Например, кокни говорят «куп оф ти» вместо «кап оф ти», австралийцы говорят «майт» и «дай» вместо «мейт» и «дэй» и т.п. Недаром Бернард Шоу пытался реформировать английский язык. Между прочим, такие попытки начались еще в XVIII веке — и предпринимаются до сих пор.

После развала Советского Союза поток американизмов хлынул в Россию. Множество английских слов, таких как *компьютер, маркет, профит, эксклюзив, спонсор, ваучер, маржа, рэйд, дефицит* и т.п., вошли в ежедневное употребление. В то же время несколько миллионов российских граждан, включая и меня, переселились в англоязычные страны. Все мы были вынуждены говорить и писать на двух языках. Вдобавок к своей архитектурной работе я занялся переводами и организовал серию вечеров «Культурные Мосты» в библиотеке города Ньютон, штат Массачусетс. Как видите, эта тема занимает меня до сих пор. Постепенно я стал двуязычным поэтом и писателем.

Двуязычная поэзия — это особый переводческий случай. Для двуязычных поэтов перевод (или, скорее, *передел*) происходит одновременно на обоих языках, и каждый язык дополняет и поправляет другой. Если я пишу на родном русском, то одновременно думаю на приемном английском. И наоборот, если я пишу по-английски, я всегда думаю

о том, как это будет звучать по-русски. В отличие от прямого перевода, двуязычный позволяет поэтам переделывать оба варианта по своему усмотрению, т.е. предоставляет им большую свободу, нежели прямой перевод.

Стихотворение «Мост» было написано во времена Советского Союза, но позже мой английский улучшился, и я его переделал.

МОСТ

Ноги мои шагают по Бостону,
ищут обещанную свободу слова,
а голова болит в подмосковной осени
от водочки воровского разлива.

Надо мною летает обрезанный
Киссинджер,
провозя в СССР свой тяжелый живот,
а там наш любимый товарищ Косыгинджер его троекратно целует и врет.

Групповые автобусы дошлых туристов
ездят по мне бесконечным кольцом,
покупают жен, матрешек, юристов,
продают капитал с человечьим лицом.

Вездесущие спутники с сателитами
следят за моею устойчивостью,
посылают сигналы с детальными фотами,
не дают стукачам успокоиться.

Смурной психиатр сопит и мигает
под больными глазами моих фонарей,
«Извини,» говорит, «я лечу людей,
мостам мои средства не помогают.

Если балки твои прогибаются
под ветрами холодной войны,
«перестань,» говорит, «растягиваться
между воюющими сверхдержавами».

THE BRIDGE

My feet walk around enlightened Boston
in search of the promised freedom of speech
my head aches in the Moscow's autumn
from vodka sold by a criminal witch.

Above me flies circumcised Doctor
Kissinger
bringing his gut to the USSR,
and there our beloved comrade Kosyginger
lies to the lying American star.

Cars and buses of curious tourists
roll on my bones in the endless race,
buy Russian wives, matryoshkas and jurists,
sell capital with a human face.

Omnipresent invisible satellites
check out capacity of my studs,
send out descriptions and slides
to interpreting spies at the opposite sides.

A gloomy psychiatrist fidgets and cringes
under the force of my gloomy stares,
"Sorry," he says, "I do not shrink bridges,
only human pockets and heads.

If you think that your girders are bending
under the storms of the long Cold War,
stop stretching your senior bearings
between the belligerent superpowers."

Большинство российских эмигрантов в Америке принадлежат к Республиканской партии, меньшинство, в том числе и я, считают себя демократами. Наши политические споры накалены до предела. Однако мой акростих «Глобализация» нравится всем, кто не хочет платить налоги на военные расходы. Моя иллюстрация к этому стихотворению была опубликована в журнале «Глобалист» и стала своеобразным символом.

GLOBALIZATION

Gasping under the weight of the Globe,
Limping around in oversized shoes,
Obfuscating his real intentions,
Bending laws to feed his greed,
Asking thugs to become democratic,
Leaning to left, moving to right,
Introducing financial crises,
Zigging and zagging through fog of wars,
Attacking innocent citizens,
Tickling the ego of murderous sheikhs,
Inviting dictators to play crap checkers,
Offering them superior weapons
Noble and powerful Uncle Sam!

ГЛОБАЛИЗАЦИЯ

Глобус лежит на плечах Америки,
Легко-ли приходится Дядюшке Сэму
Обманом и силой держать этот мир,
Болтать о законности ради захвата,
Агитировать киллеров на демократию,
Лавировать между правдой и ложью,
Изыскивать новые средства для кризиса,
Зигзагами ползать в тумане войны,
Атаковать неповинных граждан,
Целоваться с военными шейхами,
Играя с диктаторами в поддавки,
Явно и тайно возить им оружие?

Согласно международной поговорке, «Американская демократия — лучшая демократия, которую можно купить» (“American democracy is the best democracy money can buy”). На выборах ни один кандидат не может стать «народным избранником», не выложив большую сумму за рекламу. США — единственная страна мира, в которой слово «Бог» написано на деньгах (“In God we trust”). Ниже мое стихотворение и рисунок на эту тему.

DOLLAR

I sat in a bar, nursing a headache,
And a dollar whispered “In God we trust!”
“Look who’s talking!” I gasped.
“You, double-crossing, slithering snake!
God threw you out of his good temple,
but you use his name for your own sake!”
“You’re right, that’s how it was,
and for that he died on a Roman cross!
He is up in the sky, I am down on Earth —
we are working together well:
people use me to steal and kill,
and him to become forgiven!”
“Speak for yourself, sleaze ball!
I, for example, don’t steal at all!”
“Then use me to pay for your beer,” he said.
“I’ll use you for something else!” I growled.
I folded the dollar on top of the bar
and fired it to lite my cigar.
The dollar shrank to an ashen pile,
I smoked my cigar and smiled.
“In God we trust!” I heard the same voice —
A brand-new dollar lay on the table
and President laughed in my face.

ДОЛЛАР

Сижу в кабаке, трясу головой,
а доллар мне шепчет «Мы верим в Бога».
— Ты-бы молчал, подколодный змей!
Тебе-то заказана к Богу дорога!
Бог тебя выкинул вон из храма,
а ты соришь Его именем, хам!»
— Ну ты прав, так и было на самом деле,
за то он и умер на Римском кресте!
Он там на небе, а я на земле,
мы четко работаем вместе —
со мною люди воруют и врут,
а он их за это прощает!
— Какие люди? — я говорю. —
— Я, например, не ворую!
— Тогда заплати мной за пиво свое.
— Я с тобой сделаю что-то другое! —
Я взял этот доллар, сложил его вдвое,
поджег его спичкой и прикурил.
Доллар съежился в серой золе,
а я засмеялся, довольный.
— Мы верим в Бога! — услышал я шепот.
Новенький доллар лежал на столе
и мне улыбался наш президент.

В качестве эпиграфа для своего стихотворения «Чудовище» я взял четыре строки Вильяма Йейтса и честно перевел их, но в собственной интерпретации выбранной темы я был более свободен. Как и Йейтс, здесь я выдерживаю ритм, но обхожусь без рифмы.

“And what rough beast,
his hour come round at last,
slouches toward Bethlehem
to be born?”

«Какое там страшное чудище,
чей час, наконец, пробил,
тянется по дороге к Вифлеему,
чтобы родиться?»

The beast called Us, a mutant primate
slouches toward the great unknown,
legs in the sand of the past,
head in the fog of the future.
The hungry bird of his dreams
pushes Us into colorful visions:
wars, revolutions, robots,
whatever God has in store for Us.
Incomprehensible endless black holes
that swallow light and time
surround Us with a silent threat.
“Hi, there!” he cries into endless space,
“What do you want me to do?”
Silence is only an answer for Us.

Чудовище Нас, мутантный примат
медленно тянется в мутную даль,
ноги вязнут в песке прошлых лет,
голова — в тумане грядущего.
Голодная птица его мечты
толкает Нас к цветным миражам,
революциям, роботам, войнам,
всему, к чему Нас приготовил Бог.
Невероятные черные дыры,
глотая пространство, время и свет
окружают Нас молчаливой угрозой.
— Кто там? — кричит он в бездонную мглу,
— Ради Бога, скажите, что делать? —
Молчание. Нету для Нас ответа.

Преследуя непрактичные цели,
Поднимая обычную жизнь до мечты,
Переделывая туманное будущее.

ART

Vladimir Lenin opened the meeting:
“Art belongs to all people,” he said.
Lincoln added: ”All people are equal.”
“But some are more equal than others,”
commented Orwell and sipped his whiskey,
“Equal my eye,” interrupted Dali,
“Art belongs to excellent masters!
Others are all intellectual parasites!”
“What is art but suppressed libido?”,
said Sigmund Freud and embraced his niece.
“I never suppress it,” said Pablo Picasso,
“I paint all day, make love all night,
and don’t give a damn about philosophy.”
“Painting and making love are the same“,
said Botticelli and kissed his model,
“Art is the spirit of sexual strain!”
“Art is whatever the Congress says,”
said Congressman Gingrich to his third wife,

ИСКУССТВО

Владимир Ленин выступил первым —
— Искусство принадлежит народу! —
Линкольн добавил. — Все люди равны!
— Однако, одни равнее других, —
усмехнулся Орвелл и выпил виски.
— Равны черта с два! — заметил Дали,
— Искусство принадлежит мастерам!
Остальные — культурные паразиты!
— Искусство — это подавленное либидо, —
сказал Зигмунд Фрейд, обнимая племянницу.
— А кто подавляет? — спросил Пикассо,
— Пишите весь день, любите всю ночь,
а философия пусть идет к черту!
— Любовь и искусство — одно и то же! —
Заявил Боттичелли, целуя натурщицу,
— Искусство — это сплетение тел!
— Искусство есть то, что скажет Конгресс, —
сказал Нюд Гингрич третьей жене,

"The rest is pornography, filth and trash!"
"You are trash, Mister Nude Gangrinich!"
shouted Goya and spilled his wine.
"I painted nudes in medieval Spain
where even sadistic monks admired them,
but you, a bloated political whore
are going to tell me what I can paint?"
"All right, take it easy!" inserted Vermeer,
"We have to find some sort of solution,
to rescue artistry, not to fight."
"We lost criteria," blurted Breughel,
"Who now knows a diamond from dirt?
Charlatans like Jackson Pollock get famous
and sell their squiggles to wealthy jerks!"
Jackson Pollack jumped on the table
and hit Peter Breughel in teeth.
Geronimo Bosch attacked Jackson Pollack
and whacked his head with a bronze Rodin.
Diego Rivera shot at the ceiling,
Sikeiros pushed him and grabbed his gun,
all of them shouted, swung, lashed out
and rolled around on dirty floor.
"I told you," said Lenin to Lincoln,
"Art belongs to all sorts of people!"

Остальное — порнуха, мусор и грязь!
— Сам ты порнуха, Мистер Гангринич! —
взорвался Гойя, разлив вино.
— Я писал обнаженных в Испании,
где даже монахи их покупали,
а ты тут, позорный полит-проститут,
будешь решать, что мне писать? —
Ладно, кончайте, — сказал Вермеер,
— нам нужно решить, как сохранить
современную живопись, а не драться.
— Мы потеряли критерии, — буркнул Брейгель,
— Кто теперь знает, где грязь, где алмаз?
Теперь шарлатаны, как Джексон Поллок,
продают мазню богатым жлобам! —
Джаксон Поллок вскочил на стол,
размахнулся и врезал Брейгелю в зубы.
Босх налетел на Поллока сзади
и трахнул его статуеткой Родена,
Диего Ривера выстрелил в потолок,
Сикерйрос отнял у него наган,
все замахали руками, ногами
и повалились на грязный пол.
— Я же сказал, — шепнул Линкольну Ленин,
— Искусство принадлежит народу! —

MILITARY INTELLIGENCE

Can America live without an enemy?
Does a new foreign war look eminent?
Does a new foreign war look eminent?
But who will pay for lucrative contracts
With our military-industrial complex
If we won't have some global foes?
Who will employ our poor middle class
To kill and be killed in faraway countries?
Where will poor people get education
If not in the army, air force, marines?
You think that wars are expensive?
Wait till you have to pay for good peace!

ВОЕННАЯ РАЗВЕДКА

Могут ли США прожить без врага?
Скоро ли будет следующая война?
Кажутся глупыми это вопросы, да?
А кто даст заказы военным заводам,
да и всему военному комплексу,
если у нас не будет врагов, а?
Кто даст работу среднему классу
убивать врагов, если их нету?
Кто заплатит за их обученье-то,
если не армия и морская пехота?
Если платить за войну неохота,
Подождите пока придет счет за мир!

THE CONCERT

The best of the people being protected
from the mess of the outside world
by security officers armed with big guns
are listening to Rachmaninov's piano
concerto

КОНЦЕРТ

Лучшие люди страны, защищенные
от неприятностей внешнего света
полицейскими лбами с охранниками,
слушают пьяно-кончерто Рахманинова.

in the retirement they richly deserved
by cheating on taxes, working for thugs,
cheating on spouses, lying like rugs,
all that is buried and sent to the past,
together with skeletons in their closets.
Now they listen to piano concertos.

Они заслужили положенный отдых —
служили ворам, плутовали в налогах,
менялись друзьями, мужьями и женами,
но все то забыто, похоронено где-то
вместе с истлевшими где-то скелетами.
Теперь они слушают пьяно-кончерто.

Тема этой секции — «Пиррово поражение» в переводе. Предлагаю собственную реплику на эту тему. Сначала я написал это стихотворение по-русски, затем по-английски.

ПОБЕДНОЕ ПОРАЖЕНИЕ

Звони, Москва, во все колокола!
Труби в рога, отворяй ворота!
Это я получил приглашение
на победное Пиррово поражение!
Плохая победа быть может беда,
ловушка дословного перевода,
хорошее поражение — это звезда,
композиция в форме свободы,
то есть победа. Понятно, да?

Буду пить на пиру переводчиков,
перепробую несколько водочек,
поцелую залежанных девочек,
посещу мое детство и юность,
Господи, твоя власть!
Только жалко, что все это временное
превращение поражения
в большую победу скоро пройдет.
Что делать, друг мой, что делать?
Время, злой гений, сидит на плечах,
колет стрелками спину.
Можно с ним спорить, можно кричать,
но кто остановит эту машину?
Кто не растратил наследие лет,
тот не пробовал сладкую пену побед
и железную боль поражений.
Что-ж, господа, попробуем,
не победим, так хоть пообедаем.

PYRRIC DEFEAT

Ring, Moscow, all your bells,
blow your horns, open your gates,
because I received a kind invitation
to a Pyrric defeat in a foreign nation!
Sometimes a bad victory turns into terror,
a trap of the literal interpretation,
but a healthy defeat can be better,
may lead to a free composition
that may be a victory of our mission.

So I will drink at the feast of translators,
sample several vodka libations,
tenderly kiss unforgettable ladies,
visit my childhood and youth,
God bless this bliss!
Too bad all that great transformation
from depression into elation,
will come to an imminent end.
What can be done, my friend?
Time sits on our shoulders
scratches our backs with his rusty hands.
We can argue with him and scream,
but who will stop his machine?
He who did not spend the treasures of living
won't taste the sweet foam of winning,
the iron of losing and simmering pain.
So, gentlemen, let us try again —
if that is not done, at least we will dine.

Перевод поэзии — это тяжкий труд. Циники называют нас грабителями могил, а надо бы называть нас воскресителями мертвых. Как писал Маяковский: «Крикну я с вот этой, с нынешней страницы: не листай страницы! Воскреси!». ("I will scream from these contemporary pages: Don't you flip the pages, resurrect me!"). В Америке Маяковского, как и многих других русских поэтов, при воскрешении изуродовали, но об этом ниже.

Некоторые современные переводчики в Америке утверждают, что в английском труднее подбирать рифмы, чем в других европейских языках. С этим не согласны все, кто знаком с англоязычной поэзией последних трехсот лет от Шекспира до Фроста и Уилбу-

ра. Достаточно открыть томик англоязычной поэзии XX века, чтобы увидеть примеры прекрасных рифмованных стихотворений. Я считаю, что переводчик поэзии должен следовать как форме, так и содержанию оригинала, что я и делаю. Если оригинал рифмованный, я держу рифму, если он нерифмованный, мне гораздо легче.

Знаменитые строки В. Набокова:

"What is translation? On the platter
A poet's pale and glaring head,
A parrot's screech, a monkey's chatter,
And profanation of the dead."

Мой перевод:

А что такое перевод? Да это
На блюде бледная глава поэта,
Крик попугая, стрекот обезьяны,
И издевательство над мертвецами.

Мой ответ Набокову:

A bad translation is a chatter,
A good translation is a song,
And some of them are even better,
Than the original chanson.

Плохой перевод — это крик обезьян,
Хороший — как песни начало,
Любой перевод содержит изъян,
Но может быть лучше оригинала.

На эту тему Роберт Фрост тоже высказался образно: "Translating without rhyme is like playing tennis without the net" (Перевод без рифмы — это игра в теннис без сетки). Его знаменитая цитата «Поэзия — это то, что теряется при переводе» очень популярна среди тех американцев, у которых либо нет поэтического слуха, либо им просто лень работать над рифмой, ритмом и прочими элементами звуковой формы. Многие из них безнаказанно коверкают русских поэтов, но издают толстые книги и получают литературные премии.

Таков, например, Дэвид Макдаф, один из хорошо известных переводчиков Мандельштама. В предисловии к своей книге он пишет: «Я не могу сказать, что достиг полного успеха в создании английской стихотворной формы. Иногда у меня это получается, но моя основная задача была проще — передать смысл стихов».

Что ж, посмотрим, как справляется Макдаф с этой «простой» задачей. В стихотворении «Вокзальный концерт» Мандельштам пишет: «Горячий пар зрачки смычков слепит...». Макдаф переводит: «Горячий пар смычков скрипки слепит мои глаза...». Да не ваши глаза, Дэвид, а глаза смычков, и пар не смычков, а паровозов! Вот вам и решение «простой задачи» — сплошной горячий пар.

В другом стихотворении «Стихи о неизвестном солдате» Мандельштам использует слово «всеядный». Макдаф переводит «все-отравляющий» ("all-poisonous" вместо "omnivorous"), очевидно, по слову «яд», которое он нашел в словаре. Слово «изветливый» Макдаф перевел как «наветливый». Навет, извет, какая разница! Другой переводчик русской поэзии, Джим Кейтс, перевел слово «кров» (жилище), как «кровь» (blood) и гордо прочитал свой перевод в магазине русской книги. Слушатели сделали вид, что не заметили ошибки, а перевод был опубликован.

Несколько лет тому назад Кейтс издал полное собрание стихотворений Анны Ахматовой в переводе Джуди Хемшемайер. Тогда еще живой Иосиф Бродский встретил переводчицу на симпозиуме и публично обругал ее за искажение ахматовской поэзии. Действительно, в толстой книге Хемшемайер нет ни единого перевода, в котором были бы выдержаны рифма и ритм оригинала. Хорошо хоть значение слов сохранила, спасибо и на том.

К счастью, Иосиф Бродский не нуждался в переводчиках, — он-то как раз был двуязычным поэтом. Местные академические кликуши говорили, что он получил поэта-лауреата США по политическим причинам, что его английский недостаточно хорош.

К сожалению, я должен с ними в какой-то степени согласиться, и думаю, что сам поэт от этого страдал. Вынесенный на берег Америки волной холодной культурной войны, Бродский продолжал духовно жить в России, как и многие наши эмигранты. Может быть, потому он пил и курил так много, отчего и ушел от нас так рано.

Известный поэт и переводчик Стэнлу Куниц тоже умудрился исковеркать Ахматову:

«Эти рысьи глаза твои, Азия,
Что-то высмотрели во мне,
Что-то выдразнили подспудное
И рожденное тишиной,
И томительное, и трудное,
Как полдневный термезский зной.
Словно вся прапамять в сознание
Раскаленной лавой текла,
Словно я свои же рыдания
Из чужих ладоней пила.»

"Your lynx-eyes, Asia,
spy on my discontent;
they lure into the light
something the silence spawned,
my buried self,
no more to be endured
than the noon sun in Termez.
Pre-memory floods the mind
like molten lava on the sands…
as if I were drinking my own tears
from the cupped palms of a stranger's hands."

Вот это и есть тот самый крик и скрежет, о которых писал Набоков, и обескровленная голова Ахматовой взывает к возмездию. Ладно, забудем о рифме и размере, забудем о музыке речи, но в оригинале-то лава течет не в песок, а в сознание. «Песок» ("sands") был насыпан, чтобы получить рифму ("hands")! Кроме того, в оригинале десять строк, а не одиннадцать. Уважаемый Стэнли, вы бы хоть количество строчек сохранили для приличия.

Ниже мой перевод:

You Asia, saw something inside my soul
With your yellow eyes of a lynx,
You teased out of me some animal
That was born in the primal silence,
Something languid and hard
Like the midday heat in Termez.
As if all my ancestral memories
Like glowing lava flooded my mind,
As if I were drinking my own tears
From the hollow palms of strangers.

«Эти рысьи глаза твои, Азия,
Что-то высмотрели во мне,
Что-то выдразнили подспудное
И рожденное тишиной,
И томительное, и трудное,
Как полдневный термезский зной.
Словно вся прапамять в сознание
Раскаленной лавой текла,
Словно я свои-же рыдания
Из чужих ладоней пила.

Честно говоря, мне легче переводить Маяковского, чем Пушкина, потому что пушкинская простота настолько кристальна, что не прощает огрехов. Неудивительно, что прекрасный переводчик и поэт Владимир Набоков отказался от художественного перевода Евгения Онегина и перевел его дословно. Говорят, что он тем самым хотел доказать своим студентам, что *нельзя* переводить рифмованную поэзию. Возможно, так и было, но читать его Онегина мучительно, потому что это не перевод, а пересказ, потеряна музыка речи. Между прочим, американские переводчики смело бросились переводить Онегина с рифмой и размером. Один из лучших переводов получился у Джеймса Фейлина, который потратил два года на изучение русской культуры в Ленинграде. Вот первая строфа его «Онегина»:

"My uncle, man of firm convictions,
By falling gravely ill, he's won
A due respect for his afflictions —
The only clever thing he's done.
May his example profit others;
But God, what deadly boredom, brothers,
To tend a sick man night and day,
Not daring once to steal away!
And, oh, how base to pamper grossly (лишний слог)
And entertain the nearly dead,
To fluff the pillows for his head, (лишний слог)
And pass him medicine morosely —
While taking under every sigh:
The devil take you, Uncle. Die!"

Рифма и размер приблизительно воспроизведены, но текст втиснут в размерную форму со скрипом, потеряна пушкинская простота. Ниже моя попытка, судите сами:

My uncle, man of strictest morals
When fallen seriously ill,
Enforced his dignity upon us
And couldn't make a better deal.
His lesson is a case to study,
But how boring, Lord Almighty
To watch a patient night and day,
And daring not to step away!
Oh, what a lowly deception
To entertain the nearly dead,
To feed him drugs and look upset,
To fluff his pillows with caution,
To sigh and nurse a secret doubt:
Will Satan ever cart you out?

«Мой дядя, самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог.
Его пример другим наука,
Но, Боже мой, какая скука
С больным сидеть и день и ночь,
Не отходя ни шагу прочь!
Какое низкое коварство
Полуживого забавлять,
Ему подушки поправлять,
Печально подносить лекарство,
Вздыхать и думать про себя:
Когда же черт возьмет тебя?»

Если американцы не смеют переводить Пушкина без рифмы, то с Маяковским они не стесняются. Одна из известных местных поэтесс, которая преподает поэзию в школах, утверждает, что Маяковский писал без рифмы, и долго спорила со мной на эту тему. По-моему, я ее так и не переубедил. Очевидно, наша поэтесса не потрудилась прочитать Маяковского в оригинале. Мой перевод его знаменитого четверостишия приведен ниже.

I want to be sensed by my native land,
But if I will not be — well, then,
I will pass my land by the land's end,
Like a casual slanted rain.

Я хочу быть понят родной страной,
А не буду понят — что ж,
По родной стране пройду стороной,
Как проходит косой дождь.

Я не видел хороших переводов Маяковского на английский язык. Даже лучшие из них потеряли рубленый ритм и рифму его стихов. Виктор Ворошильский, например, написал замечательную биографию Маяковского, но не справился с переводом его стихов.

“TO YOU!

To you I say, who wallow in orgies,
who have hot baths at home and warm lavatories! (потерян ритм, лишние слоги)
Aren’t you ashamed when you read
in newspapers of George Cross awards?! (потерян ритм)

Do you know, you, multiplied idiots,
who think only of things to stuff your belly — (потерян ритм)
at this very moment, perhaps, a volley (volley означает залп и поляна, притянуто для рифмы)
has shot off Lieutenant Pyetrov’s legs?.. (legs должно рифмоваться с idiots?!)

If he, who had been led off for slaughter,
wounded and shell-shocked suddenly saw
how nicely with your fat-soiled mouths
you hum Severyanin’s *chanson*! (“chanson” должен рифмоваться с “saw”?!)

For you, who only copulate, and gobble,
for your convenience — would I give my life?
I’d rather serve pineapple water
to whores in the bar.” (недостаточно слогов, потерян ритм)

То есть перед нами опять прозаический пересказ стихотворения, причем кое-где сделана попытка срифмовать, но при этом потеряны размер и ритм. Одни строчки рифмуются, другие нет. Ниже привожу свой вариант.

TO YOU!

You, having fun at unending orgies,
possessing baths and ceramic johns!
Have no shame reading lists of soldiers
awarded the medals of St. George?

You, the untalented, multiple mob,
obsessed with devouring food stuff,
do you hear the blast of that bomb
which tore up legs of Lieutenant Petrov?

Sent to the slaughter, covered with grime,
if he only could see you in bliss,
singing Severianin’s lecherous rhymes
with your cutlet-devouring lips!

You, caring only for spreads and skirts,
would I give you my life in wars?!
I’d rather be serving pineapple squirts
in bars to inebriate whores!

ВАМ!

Вам, проживающим за оргией оргию,
имеющим ванную и теплый клозет!
Как вам не стыдно о представленных к Георгию
вычитывать из столбцов газет?!

Знаете ли вы, бездарные, многие,
думающие, лучше нажраться как, —
может быть, сейчас бомбой ноги
выдрало у Петрова, поручика?..

Если б он, приведенный на убой,
вдруг увидел, израненный,
как вы, измазанной в котлете губой,
похотливо напеваете Северянина!

Вам ли, любящим баб, да блюда,
жизнь отдавать в угоду?!
Я лучше в баре блядям буду
подавать ананасную воду!

То же самое происходит с переводами Марины Цветаевой — не в лад, невсклад и невпопад. Прочитав несколько переводов ее «Примет», я возмутился и написал свой вариант.

OMENS	ПРИМЕТЫ
As if I carried a mountain — That's how my body aches! I know love by a happy pain Along all my body's length.	Точно гору несла в подоле — Всего тела боль! Я любовь узнаю по боли Всего тела вдоль.
As if a field was plowed inside me Open to raging squalls. I know love by my distant sighting Of all and everything close.	Точно поле во мне разъяли Для любой грозы. Я любовь узнаю по дали Всех и вся вблизи.
As if a burrow black as tar Was dug in my inner depth. I know love by a moaning scar Within my whole body's length.	Точно нору во мне прорыли До основ, где смоль. Я любовь узнаю по по жиле Всего тела вдоль
Like a Hun with a horse's mane I am swirled with a breeze: I know love by a sudden strain Of my most reliable strings.	Стонущей. Сквозняком как гривой Одеваясь, гунн: Я любовь узнаю по срыву Самых верных струн.
In my throat, where rust and salt Live in my throat's clefts. I know love by a split, No! — By a trill Along my bodily length!	Горловых, — горловых ущелий Ржавь, живая соль. Я любовь узнаю по щели, Нет! — по трели Всего тела вдоль!

Из современных поэтов я с особенным удовольствием переводил Булата Окуджаву, но снова пришлось иметь дело с местными пересказчиками. Ниже привожу одно из их «упражнений».

Song about Arbat
Translation by Mark Herman and Ronnie Apter

Like a river you flow, street with a peculiar name,
Asphalt limpid below, people on your route,
Dear Arbat, my Arbat, I keep coming back to you,
My misfortune, my joy, and my life's pursuit.

("Root and "pursuit" rhymes,
"name" and "you" don't).

Your pedestrians all common ordinary folk, *(Религия под ногами?!)*
Rush about on their tasks, down the busy street,
Dear Arbat, my Arbat, you are always part of me,
The religion and ground underneath my feet.

Even someone who loves countless other avenues
Cannot ever be cured of the love of you,
Dear Arbat, my Arbat, you will always be my home,
No one ever could get to the end of you.

Опять неудачные попытки случайной рифмы, две строчки из четырех рифмуются, две — не рифмуются и меняются местами, количество слогов не совпадает, смысл тоже исковеркан. Какая же это песня? Сравните с моим переводом:

Булат Окуджава
ПЕСЕНКА ОБ АРБАТЕ

Ты течешь, как река, странное название!
И прозрачен асфальт, как в реке вода.
Ах, Арбат, мой Арбат, ты мое призвание,
Ты и радость моя, и моя беда!

Пешеходы твои — люди не великие,
Каблуками стучат, по делам спешат,
Ах, Арбат, мой Арбат, ты моя религия,
Мостовые твои подо мной лежат.

От любови твоей вовсе не излечишься,
Сорок тысяч других мостовых любя,
Ах, Арбат, мой Арбат, ты мое отечество,
Никогда до конца не пройти тебя!

Bulat Okudjava
SONG ABOUT ARBAT

Like a river you run with a name peculiar,
Your transparent asphalt flows with the rain,
Oh, Arbat, my Arbat, you are my endeavor, dear,
You're a joy of my life and you are my pain!

Your pedestrians are people unoriginal,
Run about their chores, tramping through your sleet,
Oh, Arbat, my Arbat, you are my religion,
Cobblestones of yours lie under my feet.

I can never escape from your always loving hand,
Even if I would love scores of other streets,
Oh, Arbat, my Arbat, you're my only homeland,
I cannot ever reach all your endless feats.

Джим Кейтс отредактировал и издал еще одну толстую книгу переводов из тридцати двух современных русских поэтов, включая Окуджаву, Лиснянскую, Кушнера, Соснору, Мориц, Искандера, Рейна, Бобышева, Ахмадулину, Сапгира, Стратановского, Кривулина, Айзенберга и Гандлевского. Все переводы страдают теми же болезнями: неполноценная и неравномерная рифма, разорванный ритм, искаженные смыслы. Справедливости ради надо сказать, что сам Кейтс хорошо перевел стихи Татьяны Щербиной, — значит, все-таки чему-то научился.

Несомненно, есть замечательные переводы русской поэзии, например «Горе от ума» Грибоедова в переводе Беатрисы Юсем (Beatrice Yusem). Слева русский текст, справа английский. Можно оценить точность перевода — в большинстве американских изданий русской поэзии такая возможность отсутствует. К сожалению, в этой книге нет примечаний переводчицы.

Я составил антологию собственных переводов «От Пушкина до Окуджавы». В нее вошли избранные стихотворения Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Майкова, Бунина, Блока,

Ходасевича, Кольцова, Есенина, Хлебникова, Маяковского, Пастернака, Мандельштама, Ахматовой, Цветаевой, Галича, Высоцкого и Окуджавы. Ни одно из этих произведений, кроме пушкинского «Онегина», не переводилось в Америке с соблюдением рифмы и размера оригиналов. Потому я и начал переводить их так, как считал и считаю нужным.

На пленарном заседании был зачитан доклад на тему «Перевод как средство культурной дипломатии — вызовы времени». В наше время прохладной войны между Западом и Востоком эта тема звучит злободневно. Пока официальные дипломаты маскируют военные конфликты, переводчики прозы и поэзии занимаются подлинной дипломатией среди людей доброй воли, которые хотят объединить наш мир при помощи общего языка.

Цукерман, Анатолий Анатольевич — переводчик и архитектор. На протяжении последних 40 лет занимался переводами с русского на английский и с английского на русский. В 90-х годах как переводчик работал в качестве посредника между американскими фирмами и российским правительством. Опубликовал несколько литературных переводов с русского на английский, включая пьесу Павла Грушко «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты». Организовал двуязычные чтения поэзии в библиотеке г. Ньютон, штат Массачусетс. Подготовил рукопись переводов русской поэзии «От Пушкина до Окуджавы». Издал две двуязычные книги своей поэзии на английском и русском языках. Читал лекции о российско-американских отношениях в Университете Брендайса и Университете Южной Каролины, а также в библиотеках Ньютона и Плимута в штате Массачусетс.

Онон Чинбаяр (Монголия)

Особенности перевода романа «Чевенгур» А. Платонова на монгольский язык

Первые переводы А. Платонова появились на Западе в 40-е годы. В числе тех, благодаря кому имя писателя зазвучало сегодня по всему миру, можно назвать переводчиков из Англии, Польши, Нидерландов, Германии, Японии — Р. Чандлера, Т. Лангерека, Й. Симаду, Э. Арнда, Р. Ланду.

Но перевод романа «Чевенгур» был сделан намного позже, в 1970-е годы. Иосиф Бродский считал А. Платонова «первым серьезным сюрреалистом» и в послесловии к «Котловану» писал: «...В отличие от Кафки, Джойса или, скажем, Беккета, повествующих о вполне естественных трагедиях своих «альтер эго», Платонов говорит о нации, ставшей в некотором роде жертвой своего языка, а точнее — о самом языке, оказавшемся способным породить фиктивный мир и впавшем от него в грамматическую зависимость. Мне думается, что поэтому Платонов непереводим и, до известной степени, благо тому языку, на который он переведен быть не может»... [1].

О сложности данного художественного произведения пишет и современный исследователь Е.В. Куликова: «...Как резюмирует Т. Сейфрид, «Чевенгур» — обширный и сложный текст, который может быть прочитан в различных идеологических и художественных контекстах. Наиболее значителен в «Чевенгуре» онтологический миф, который проступает даже через синтаксис. Он не только заставляет героев романа, которые больше напоминают обобщенные экзистенциальные идеи, чем социально-психологические типажи, решать фундаментальные проблемы бытия, но и создает атмосферу гносеологической неопределенности, в которой сам авторский язык, кажется, занят поиском своего места в мире...» [2].

Несмотря на сложность текста «Чевенгура», на сегодняшний день роман А. Платонова переведен более чем на двенадцать языков мира. В числе стран, в которых был опубликован перевод, Великобритания (1978), Нидерландия (1988), Китай (1989), Чехия (1995), Франция (1996), Испания (2009), Турция (2010), Румыния (2012), Швеция (2014), Италия (2015), Армения (2015), Монголия (2017) и Южная Корея (2017). Хотя стиль и манеру языка, словесную игру и неологизмы «Чевенгура» было трудно передать при переводе на монгольский язык, благодаря разным источникам, в том числе Путеводителю по роману А.П. Платонова «Чевенгур», я все же смог сделать достаточно точный перевод этого «труднодоступного» произведения.

Работа над переводом романа «Чевенгур» на монгольский язык длилась более одного года, и роман был издан в Монгольском издательстве ООО «Мунхийн усэг». Ранее, в 2009 г., известный монгольский поэт и писатель Д. Цоодол издал свой перевод сборника рассказов А. Платонова под названием «Возвращение домой» в издательстве ООО «Жикомпресс». Благодаря переводам Цоодола монгольские читатели впервые получили возможность познакомиться с творчеством великого писателя России XX века. Для меня было большой честью переводить столь трудный в философском и стилистическом отношении роман на родной монгольский язык. Теперь Монголия стала первой страной в Азии, которая издала этот легендарный роман XX века. В своем переводе «Чевенгура»

я пытался как можно точнее воспроизвести содержание и форму оригинала. Думаю, что у меня получился адекватный перевод.

Нужно отметить, что трудность языка «Чевенгура» влияет на переводчиков русской литературы. Даже сложилось мнение о «непереводимости» этого романа. Но сегодня в мире интерес к творчеству этого «неправильного» писателя необычайно велик. Его издают, о нём спорят.

Если сравнить роман «Улисс» Дж. Джойса и «Чевенгур» А. Платонова, то можно обнаружить интересные исторические параллели. Например, роман «Чевенгур» был запрещен в Советском Союзе, а «Улисс», хоть и не запрещался в Ирландии, в 1930-е годы был запрещен к изданию в Англии и в США. Оба произведения, написанные в 1920-е годы, впервые были изданы в Париже, и также интересен факт, что в Советском Союзе они были изданы почти в одно и то же время. Первая полная публикация «Улисса» Дж. Джойса в переводе В. Хинкиса и С. Хоружего состоялась в журнале «Иностранная литература» в 1989 году. А «Чевенгур» А. Платонова был впервые опубликован в 1988 году в «Дружбе народов».

«...Чевенгур — своеобразное «антигосударство», даже «антиобщество», называемое святым словом «коммунизм», — живет как некий мираж, условность... Мысль Платонова, стремящегося воссоздать облик этого утопического образования, как бы разбивается о незримые преграды, о непокорство реальных исторических обстоятельств...» [3].

«...Но даже постоянно помня о мифомышлении Платонова в «Чевенгуре», о том, что во всей структуре романа ощущается мотив «вечного Возврата», скажем, в судьбе Александра Дванова, идущего на дно озера Мутева по следу отца , что не забыл писатель и уроки Н.Ф. Федорова, — трудно преодолеть соблазн сгруппировать все решающие события и начала нэпа...», — писал в своей монографии В.А. Чалмаев [4].

Одной из главных тем в «Улиссе» является тема отца и сына: в роли первого символически выступает Л. Блум, в роли второго — Стивен Дедал. Леопольд Блум — 38-летний дублинский еврей, мелкий рекламный агент — обожает дочь, грустит об умершем в детстве сыне Руди, страдает от измены жены, которую боготворит. Блум женолюбив, но больше в фантазиях; он любит музыку, хотя и неискушен в ней. «…Тональность развития образа задают гомеровские параллели. Так, минорность темы смерти в эпизоде „Аид“ соответствует невеселым мыслям Блума: смерть сына, самоубийство отца, тема собственной смерти, национальная ущемленность как еврея. А также рассуждения Стивена о Шекспире носят характер иносказания о судьбе художника, в которой в качестве основных мотивов выделяются изгнание, измена и одиночество: „...все творения он (Шекспир) нагромоздил, чтобы спрятаться от самого себя, старый пес, зализывающий старую рану“. Версия Стивена о Шекспире — это тоже самопроекция Джойса…» [5].

В «Чевенгуре» тоже есть персонажи, связанные родством: несчастный рыбак, отец Саши Дванова, и его сын. Связь с отцом всплывает в навязчивых мотивах снов Саши. В конце романа, оседлав Пролетарскую Силу, Саша направляется туда, где «последний и кровный товарищ Дванова томится по нем», в волны озера Мутево — к отцу. После гибели отца-рыбака Саша становится приемным сыном Захара Павловича, и этот эпизод тоже соотносится с темой отца и сына. Саша обретает приемного отца. А молодой писатель Стивен был для Блума другом и в то же время сыном, и здесь мы можем усмотреть паралель с героями А. Платонова — Сашей Двановым и Захаром Павловичем.

«...Однако, пожалуй, главным основанием для сопоставления произведений двух писателей является язык. Соприродность художественных миров двух писателей проявляется в пристрастии к каламбурам, оксюморонам, выражающим амбивалентность бытия, звукописи как способу выражения авторской мысли, обыгрыванию имен героев. Тем не менее, <…> языковая игра у Платонова носит принципиально иной характер, нежели у Джойса. Если последний является приверженцем литературной эксцентрики, jocoserious, то у Платонова игровое отнюдь не синонимично несерьезному...» [5], — читаем у современного исследователя.

Например, герой А. Платонова Игнатий Мошонков неслучайно берет себе имя писателя Достоевского, гневно высмеивавшего мечту о хрустальном дворце. Игнатий Мошонков строит в деревне Ханские Дворики «Хрустальный дворец», то есть социализм. Слово «хан» — монгольское, оно переводится на русский язык как «царь, монарх, император». В истории Руси XIII в. есть такой факт: «... Согласно „Повести о разорении Рязани Батыем“, Юрий Рязанский отправил посольство к Батыю на Воронеж во главе со своим сыном Фёдором и другими представителями знати…

…После победы на Воронеже монголы взяли Рязань (при этом погиб выживший на Воронеже Юрий Игоревич, а Олег Ингваревич попал в плен) и двинулись к Коломне...» [6].

После нашествия татаро-монголов слово «хан» осталось в русском языке, как и другие заимствованные слова, например, «орда», которое на монгольском языке означает «дворец» («орд»). Из этого можно сделать вывод, что А. Платонов, может быть, под деревней Ханские Дворики иронически подразумевал Золотую Орду. Любопытен и внешний облик одного из персонажей «Чевенгура», Чепурного: «...И Сербинов спросил другого человека, который принес глину из оврага в мешке для памятников и сам был монголец на лицо...» [7]. Такое описание позволяет предположить, что далекие предки Чепурного были монголами, хотя автор и пишет, что Чепурный любит свою кличку «Японец». Е.А. Яблоков обосновывает в своем «путеводителе» это так: «Японец — это прозвище, возможно, мотивировано ролью Чепурного в «городе Солнца»: традиционное название Японии — „Страна восходящего солнца“, а ее император считается сыном Солнца» [8].

С другой стороны, если бы это обьяснение Яблокова было близко к замыслу автора, то А. Платонову незачем было выдумывать деревню с названием Ханские Дворики, кроме того, нет смысла сравнивать «японца» с «монголом» просто так. Если обратиться еще раз к истории Руси средних веков, можно убедиться, что японцы никогда не шли войной на Русь, поэтому вероятность того, что японцы могли поселиться на Руси в те времена, равна нулю. По-моему, автор не зря дал Чепурному прозвище «японец», а вышеприведенная версия Яблокова основана на поверхностной аналогии. А значит, можно предположить, что в жилах главы чевенгурцев Чепурного по кличке Японец на самом деле текла монгольская кровь, как и у главного героя Л. Блума в «Улиссе» Дж. Джойса.

Прежде чем написать «Улисса», Дж. Джойс много думал о сюжете и композиции романа. Он очень ценил Гомера и любил его эпопею «Одиссея». Поэтому Джойс использовал замысел гомеровской поэмы и имена его героев и, основываясь на них, написал роман, ставший книгой века.

Есть генетические связи с «Одиссеей» и в «Чевенгуре»: Пашинцев напоминает одноглазого Циклопа. А. Платонов пишет: «...Наконец рыцарь распался, и из бронзовой кожуры явился обыкновенный товарищ Пащинцев — бурого цвета человек, лет тридцати семи и без одного непримиримого глаза, а другой остался еще более внимательным...».

На монгольский язык процитированный выше фрагмент переведен так: «... Эцэст нь баатар эр тэр бүхнээс ангижирч, хүрэл зуламны цаанаас хөрслөг бор царайтай, гучин долоо эргэм насны, хэзээ ч эвлэрэшгүй нэг нүдтэй, чингээд зогсохгүй түүгээрээ улам илүү, анхааралтай гэгч нь цоо ширтэх эгэл жирийн нөхөр Пашинцев гарч ирвэй…».

Таким образом, мы приходим к выводу, что А. Платонов, как и Дж. Джойс, опирался в своем романе на «Одиссею» Гомера. Раз уж речь зашла об эпопее Гомера, нельзя не упомянуть новый перевод «Одиссеи», сделанный известным современным поэтом и переводчиком Максимом Амелиным. О переводе М.А. Амелина отозвался знаток «Одиссеи» Н.П. Гринцер: «...Переводчик может, в пику критику, сослаться на позицию, занятую в „дискуссии о гекзаметре“ самим Гнедичем, считавшим начальные пропуски ударений приемлемыми...» [9]. А о генетической связи Саши Дванова и сына Одиссея Телемаха пишет Роготнев: «...Таким же Телемахом является Саша Дванов из платоновского „Чевенгура“. Им движет память об отце, ушедшем „в смерть“. Он трагичен и задумчив, он путешественник. Но он находит новое решение — он преодолеет смерть в братстве с другими телемахами. Однако разрешение Телемахова вопроса трагически срывается. А потом возникает потерянный в пространстве и времени телемах Бродского, возомнивший себя Одиссеем.

Так от Гомера тянется история Телемаха, который все более выступает на первый план, в то время как Одиссей все более уходит в тень. Человечество стоит на пороге нового посвящения, но уже не через неоинициацию (этот путь утопичен и смертелен — путь сверхчеловека), а через обретение себя в соборном теле. Тогда расщепленные силы вновь попадут в распоряжение человека...» [10].

Источники:

1. Бродский И.А. [Электронный ресурс] Послесловие к «Котловану». Режим доступа: //1973.http: //lib.ru/br_ platonov.txt Свободный. Дата обращения: 01.04.2017.
2. Куликова Е.В. Интерпретация творчества Андрея Платонова в современном англоязычном литературоведении. М.: МГУП, 2013. Монография. 100 с.
3. Роман «Улисс». [Электронный ресурс] Зарубежная литература XX века. Режим доступа: //www.istlit.ru/ Свободный. Дата обращения: 12.04.2017.
4. Чалмаев В.А. Андрей Платонов. М. 1989. С. 297–338.
5. Орджоникидзе К. [Электронный ресурс] Книга А. Кебы «Андрей Платонов и мировая литература XX века». Режим доступа: //www.proza.ru/2003.03/31.
6. Сражение на реке Воронеже. [Электронный ресурс] сайта Википедия. Режим доступа: //www.ru.wikipedia.org./Свободный. Дата обращения: 24.03.2017.
7. Платонов А. Чевенгур. С.-Петербург: Азбука, 2015. С. 187.
8. Яблоков Е.А. Путеводитель по роману А.П. Платонова «Чевенгур». М.: Изд-во Моск. университета, 2012. С. 212.
9. Гринцер Н.П. [Электронный ресурс] Эфиопы и Ко. Вышел новый перевод «Одиссеи». Режим доступа: // https://lenta.ru/articles/2013/03/13/odyssey/ Свободный. Дата обращения: 04.03.2017.
10. Роготнев И.Ю. [Электронный ресурс] Одиссея — с собой и с другими. Режим доступа: // https://ilya-yu.livejornal.com/ Свободный. Дата обращения: 11.04.2017.

Чинбаяр, Онон (Chinbayar, Onon) — переводчик художественной литературы с русского на монгольский и с монгольского на русский. Окончил Литературный институт им. М. Горького в Москве. Президент Союза Переводчиков Монголии. Лауреат премии Союза писателей Монголии (2003), Лауреат премии им. Д. Нацагдоржа (2010г), трёхкратный обладатель (2006, 2009, 2013г) номинации за лучший перевод «Алтан уд» (Золотое перо). Член Учредительного совета Союза писателей Монголии. Среди главных переводческих работ: «Полковнику никто не пишет» Г.Г. Маркеса, «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда, «Процесс» Ф. Кафки, «Улисс» и «Дублинцы» Дж. Джойса.

Ян Чуньлэй (Китай)

В поисках баланса между художественным духом и научными принципами. О принципах и методах перевода русской литературы Ли Гана

Переводческий вклад Ли Гана в литературную жизнь Китая в основном связан с переводом русских романов. Его переводы русских классических и современных романов, таких как «Тихий Дон», «Доктор Живаго», «Жизнь и судьба» и «Анна Каренина», несомненно, являются классическими и достойны нашего исследования. Его считают лучшим переводчиком с русского языка в Китае. Он добросовестно относится к своей работе, которой посвятил жизнь, и его новая техника перевода — выдающийся вклад в китайскую переводческую практику. Ли Ган собственными переводами в полной мере доказал: литературные переводы, в конечном счете, являются высшим воплощением переводческого искусства, они представляют собой художественную квинтэссенцию работы переводчика над передачей авторского замысла и эстетическим оформлением его на языке перевода. Это поиск идеального баланса между духом искусства и научными принципами.

Переводчик — это мост, посредник между автором и читателем. Но переводчик — не «переговорная труба», он не является бездушным транслятором авторской мысли. Когда переводчик решает передать смысл переводимого, ему приходится осуществлять фильтрацию и принимать решения. Переводчик и сам мыслитель, воплощающий в своем переводе мысль автора. В каком-то смысле можно сказать, что перевод является оптимальной платформой для представления и передачи идеи.

В своей переводческой практике Ли Ган всегда оценивает красоту Человеческой мысли и отражает ее в переводе.

Поэтому перевод Ли Гана — это не только высшее выражение искусства перевода, но и уникальный способ передать собственные мысли и чувства. Например, Ли Ган выступает за прогресс человечества. Поэтому он предпочитает те произведения, которые, по его мнению, поощряют человечество на пути развития. Поэтому в 1960-х и 1980-х годах, после окончания Культурной революции, его перевод подспудно повлиял на разрушение феодальной концепции и раскрепощение сознания.

Ли Ган считает, что «гуманизм является высшей добродетелью, присущей человеку. Произведения, которые показывают глубокие человеческие чувства, являются самыми трогательными и самыми важными». Ли Ган пытался разжечь искру человечности в сердцах людей. Страдая от невыносимых трудностей, он все же упорствовал на своем скорбном пути, и в своих переводах воспевал человеческую натуру, полную чувства и страсти.

Особый интерес Ли Гана к творчества Айтматова был обусловлен именно тем, что творчество этого писателя воспитывало лучшие качества в своих читателях. Айтматов однажды сказал: «Человек рождается потенциальным гуманистом. Когда он не знает термина «гуманизм», он учится любви с раннего возраста ... от любви к матери, любви к своим близким, любить женщин, любить природу, любить землю, в конце концов его любовь возвышается до того, чтобы любить родину, любить сознательный гуманизм, учиться общим чувствам людей (сочувствие, единство и взаимопомощь), учиться доброте у других».

Когда Ли Ган переводил «Джамилю», Айтматов был молодым писателем, на два года моложе Ли Гана, и Ли Гану удалось так тонко выразить все заключенные в его произведении смыслы, что китайский перевод получил большой отклик. Неожиданный успех «Джамили» в Китае благотворно сказался на популярности Айтматова и в Советском Союзе, утвердил его позицию в отечественном литературном мире. Известный писатель Фэн Дэин высоко оценил произведение: «Работа Айтматова очень хороша и доступна. Каждая из его работ похожа на мед и вино. Она сладка и ароматна, она опьяняет... когда вы читаете его произведения, вы даже можете почувствовать запах созревшего зерна и стогов сена».

Роман Пастернака «Доктор Живаго», который перевел на китайский Ли Ган, также является одой человечности. Роман отражает судьбу интеллектуалов в условиях социальных и политических перемен. Когда мы читаем, как доктор Живаго в своем озерном убежище пишет стихи при свече, под вой диких волков, это особенно потрясает нас: какого же величия могут быть преисполнены душа и устремления интеллектуала. Перевод Ли Гана, вышедший в 1980-х годах, тоже был очень тепло и даже восторженно принят читателями.

«Долгое-долгое детство» Мустая Карима в переводе Ли Гана — тоже трогательная, поэтичная история. Прочитав перевод Ли Гана, писатель Лю Байю с волнением сказал, что эта работа «омыта поэзией Святого Духа».

Ли Ган несколько лет кропотливо работал над «Тихим Доном», в особенности над образом Григория. У Григория трагическая судьба, но он обладает сильным характером и яркой индивидуальностью. Несмотря на все свои страдания, он не потерял добрых устремлений, любви к Дону, любви к жизни.

За перевод «Воскресения» Ли Ган, по его собственному утверждению, также взялся потому, что этот роман обладает глубоким гуманистическим звучанием. В предисловии под названием «Воскресение человечества» Ли Ган написал: «Развивать человечность — что в этом зазорного? <…> «Воскресение» полно глубоких трогательных чувств — это симпатия к трудящимся, любовь к слабым, недовольство правительством, ненависть к дворянству, уважение к революции и презрение к религиозным общинам. Все это очень чисто, чрезвычайно сильно и крайне искренне. Все это человеческие чувства».

Такова сила человеческой натуры. Когда на родине Ли Гана воцарился хаос, чреватый новой эрой, он будто бы обрел вторую молодость. Его решительный характер отразился на его карьере. С упорством, свойственным выдающимся людям, он снова вошел в мир литературного перевода. Он обладал высоким чувством ответственности, способностью тяжело и упорно трудиться, и был равнодушен к славе и богатству. Желал посвятить всего себя литературному переводу и культурному строительству на родине. Зайдите к нему домой в любой день, даже если это выходные или Новый год, — вы всегда найдете его за рабочим столом. Перевод вытекает из-под его пера и течет прямо к сердцу читателя. Некоторые читатели сравнивают его переводы с «глотком родниковой воды».

Ли Ган является ведущим переводчиком русской литературы в Китае. Он посвятил свою жизнь переводу русской литературы. Его переводы глубоко повлияли на многие поколения китайцев и по-прежнему обладают высокой репутацией в академических кругах и у читателей. Критерии и методы перевода, которые он выработал в своей практике, — настоящие сокровища, и мы можем на них учиться.

Ян Чуньлэй (杨春蕾) — старший преподаватель Чжэцзянского института иностранных языков «Юэсю», кандидат педагогических наук. Область научных интересов — перевод русской литературы на китайский язык и перевод китайской литературы на русский язык, диалог культур Китая и России.

СЕКЦИЯ 8

ШКОЛА МОЛОДОГО ПЕРЕВОДЧИКА: АЗЫ ПРОФЕССИИ

Рут Альтенхофер (Австрия)

Особенности перевода графической литературы

Добрый день, дорогие коллеги.

Я хочу поговорить с вами о такой области художественного перевода, о которой многие из переводчиков забывают; некоторые даже не принимают ее всерьез.

Не знаю, что вам приходит в голову, когда вы слышите слово «комиксы». Люди из моего окружения прежде всего думают о Микки Маусе и Супермене. Но рисованные истории — это нечто куда более разнообразное и интересное. В мире уйма хороших, увлекательных, высококачественных рисованных книг, и их все больше и больше. В Европе, особенно во Франции, Бельгии и Италии, сильна традиция «банд дессине», в Америке, разумеется, не одни только супергерои, и мы все хотя бы раз слышали о японской манге. Теперь уже появляются венгерские, израильские и эфиопские комиксы. Для меня (поздним) открытием была книга «Персеполис» французской писательницы иранского происхождения Маржан Сатрапи, появившаяся в нулевые годы и переведенная на 25 языков, в том числе и на русский:

Комиксы, графические романы или новеллы, рисованные истории — не так важно, как мы их называем. Некоторое время от слова «комикс» старались отойти, желая подчеркнуть, что в таких изданиях нет ничего комического и что речь идет о полноценных книгах, а не только о стрипах. Но теперь к нему многие возвращаются, поскольку «комикс» — это самый краткий и привычный термин. Во любом случае, это не просто сочетание рисунков и текста, а отдельный вид искусства — такой же, как живопись, скульптура, рисование, театр, и т.д. Поэтому комикс и называется девятым искусством.

Получается, что комиксы многим отличаются от той литературы, которой занимается большинство из нас. Но все-таки текст обычно играет в комиксах существенную роль, а значит — требует художественного перевода.

С какими особенностями мы сталкиваемся при переводе комиксов?

Как при переводе текстов для театра или кино надо считаться с определенными условиями, так и перевод комиксов имеет свои особенности:

Взаимодействие рисунка и текста

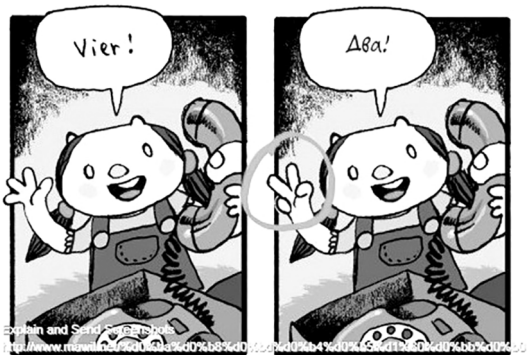
Диалог как главный вид текста

Ограниченное место в пузырях

Взаимодействие картин и слов

В комиксах то, что в обычной книге доносит до нас рассказчик, обычно передается в рисунках. Действия и внешний вид персонажей, их мимика, даже звуки и их громкость показывается с помощью картинок. Мы обязательно должны следить за тем, чтобы текст и картинка выражали один и тот же смысл. Это звучит логично, но следовать этому правилу не всегда просто.

Вот прекрасный пример из книги «Киндерланд» немецкого автора Мавил, которому для русского издания своей книги даже пришлось перерисовать одну панель:

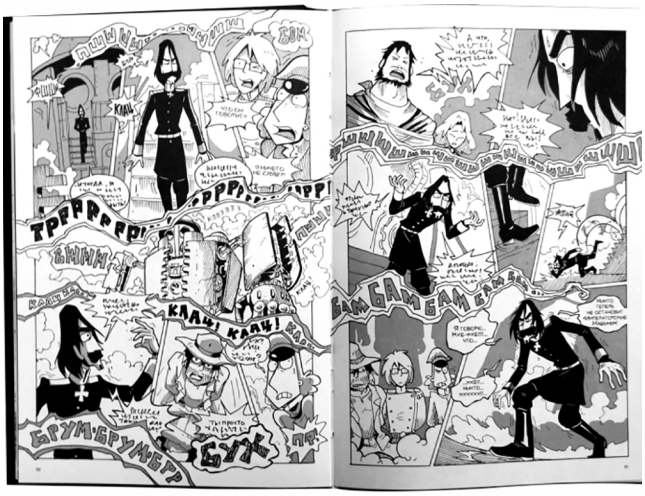


На этой картинке речь идет о школьных оценках — в Германии четверка очень плохая оценка, а в России наоборот.

Иногда картинка помогает сэкономить место в пузыре — можно просто написать «он» вместо длинного имени, например, «вот он идет» вместо «вот идет Владислав».

В промежутке между картинкой и текстом — звукоподражающие слова. Они обычно как бы «врисовываются» в картинку и передают смысл не только буквами/звуками, но и своим видом: величиной букв, цветом, обрамлениями и т.п.

Вот пример из книги «АВРОРА — другая история» Марии Конопатовой и Тимофея Мокиенко:



Буквы шшшшшшшшшшш, жжжжжжжжжж, зззззззззззззззззз красиво выглядят, но их не существует в латинском алфавите. Как передать жжжж по-немецки, когда там звонких щипящих нет? Перевести звуки — казалось бы, примитивная задача, но на деле она не так проста.

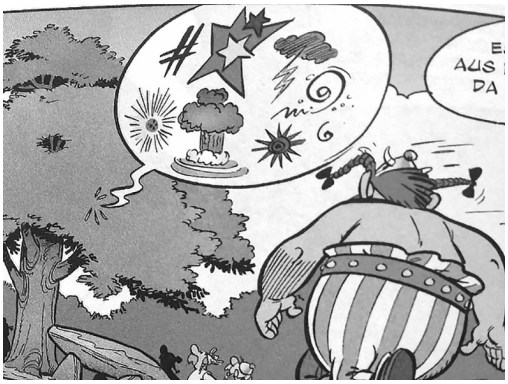
Еще одна особенность — таблички, например, на магазинах, или уличные вывески. Их не всегда нужно переводить. Бывает так, что лучше их оставить, потому что они напоминают о том, где разворачивается действие (например, если речь идет о японской манге). Слово «супермаркет» в американских комиксах уже точно не нужно переводить или транскрибировать. Но этот вопрос нужно решать каждый раз отдельно.

Диалог как основной вид текста

Большую часть текста в комиксах составляют диалоги, которые выводятся в пузырях. Что это означает? Во-первых, мы имеем дело с разговорной речью, во-вторых, реплики персонажей в комиксе часто служат средством их характеристики.

То есть в переводе нужно обратить внимание на особенности устной речи. Эти особенности, конечно, в каждом языке свои, но для всех действует правило: в комиксах можно и нужно писать вещи, которые обычно не печатаются.

Но не переживайте, самого страшного мата есть способ избежать:



Что касается речевых характеристик персонажей, можно привести в качестве примера воспроизведение речевых дефектов у маленьких детей (здесь пример из комикса «Мой секс» Алены Камышевской):

Или, например, диалекты (здесь восточноберлинский диалект 80-х годов):

Но есть и другие языковые заморочки, региональные или социальные особенности (например, слэнг, или то, как люди обращаются друг к другу, на «вы» или на «ты», сами обращения, такие как товарищ/папа/дядя/ и т.п.) — и все эти явления в комиксах намного ярче и чаще отражаются, чем в обычных книгах. В прозе происхождение и характер человека описывается словами (например, «он грубый пацан из пригорода»), в то время как в комиксе это делается при помощи рисунка и речевой характеристики.

Ограниченное место в пузырях

Тому, кто переводит комиксы, нужно уметь выражаться кратко. Пузыри не растут, и шрифт тоже не может уменьшаться до бесконечности. Поэтому переводчику комиксов нужно строго следить за тем, чтобы текст перевода помещался в пузырь. Идеально было бы еще сохранить белое пространство вокруг текста. Многие переводчики даже считают буквы. В некоторых случаях эта проблема решается благодаря креативному подходу, но иногда текст приходится выбрасывать, — что мы, конечно, обычно себе не позволяем.

В переводе на немецкий в этом отношении особенную сложность представляют артикли („einem“ — довольно длинное слово!) или составная форма прошедшего времени (Perfekt — я видел > ich habe gesehen), которая, однако, является обязательным признаком устной речи.

Игра слов, реалии, клички, ...

Очень часто мы встречаем в комиксах игру слов, реалии и клички — может быть, потому, что комиксы часто бывают автобиографическими.

Я приведу всего несколько примеров, но вообще их уйма. И беда в том, что временная и пространственная дистанции не лучшим образом сказываются на понимании многих явлений, поэтому, увы, многое из того, о чем хотели рассказать авторы и что хотели передать переводчики, может ускользнуть от читателя.

Вот, например, Ангела Веркель из «Киндерланд» — эту шутку, наверное, хотя бы еще одно поколение европейцев поймет:

Или Koofi из «Киндерланд». Тут мне уже самой пришлось погуглить, что это такое. Так в ГДР назывались торговые дома:

Сироп, БГ, Тишинка — примеры из «Мой секс» Алены Камышевской. Кто такой БГ, в немецкоязычном пространстве, наверное, никто не знает, а теперь уже не знают этого и многие русские. А с «Тишинкой» в 80-е годы ассоциации были не такие, как сегодня:

Практическая информация

При переводе комиксов каждая единица текста снабжается номером (и текст в пузырях, и сопроводительный текст, и звуки) — на каждой странице новый отсчет. Это нужно, чтобы тот, кто делает леттеринг, знал, что куда вставлять.

Леттеринг — это внесение текста в картинки. Это делают в издательстве.

Гонорар рассчитывается стандартно, по страницам, как с любыми текстами. Обо всем остальном можно и нужно договариваться с авторами и издателями. Одно из преимуществ графической литературы в том, что рынок таких изданий не такой большой (меньше авторов, меньше издательств), так что сориентироваться и установить контакты легче.

В заключение еще раз повторю: не забывайте о комиксах. Это не детская литература и не ерунда, а абсолютно серьезный вид искусства, которому нужны талантливые, чуткие и изобретательные переводчики. Посещайте стенды издателей графической литературы на книжных ярмарках, посещайте фестивали комиксов, и найдите себе интересные проекты для перевода!

Альтенхофер, Рут Элизабет (Altenhofer, Ruth Elizabeth) — переводчик. Переводит современные тексты, в том числе журналистские материалы и графические новеллы, с русского на немецкий. В 2012 и 2015 годах получила поощрение как молодой переводчик и выиграла премию города Вены. В 2018 году в австрийском издательстве «Драва» вышел роман «Путь Мури» Ильи Бояшова в ее переводе.

Ксения Атарова (Россия)

Переводимое — непереводимое
(на материале лимериков Эдварда Лира и поэтических вкраплений в сказках Льюиса Кэрролла)

Общеизвестно, что абсолютная адекватность стихотворного перевода недостижима, и меня заинтересовало, чем можно и чем нельзя пожертвовать при переводе такого специфического жанра, как поэзия нонсенса, — ведь тут есть свои законы.

Сначала обратимся к лимерикам и творчеству Эдварда Лира (1812–1888), классического представителя этого жанра, хотя сам Лир называл свои стихи не лимериками, а нонсенсами (бессмыслицами).

Разумеется, необходимым условием при переводе лимериков является соблюдение их строгой поэтической формы: пятистишие, схема рифмовки — aabba, размер — анапест; строки с рифмой “a” — трехстопные, с рифмой “b” — двустопные. Рифмы у Лира в абсолютном большинстве точные, неточные наблюдаются лишь в 8 случаях.

Из 212 лимериков, составляющих оба сборника Лира («Книга бессмыслиц», 1846, и «Еще бессмыслицы», 1872), 173 лимерика имеют в первой строке топоним. При переводе обычного поэтического текста упомянутый в нем топоним было бы важно сохранить. Но насколько важно это при переводе лимериков?

Точным воспроизведением топонима в абсолютном большинстве случаев можно пожертвовать, так как специфической смысловой нагрузки он не несет и подбирается под рифму второй строки, которая как раз несет смысловую нагрузку. Из 173 топонимов первой строки только в одном случае топоним связан с сюжетом (There was an Old Man of Vesuvius,/Who studied the works of Vitruvius/ When the flame burned his book...).

Редко (всего в 5 случаях) звучание топонима и рифмующегося с ним слова совпадают в английском и русском языках: «Везувий — Витрувий», «Грэтна — Этна», «Килкенни — пенни», «Кромер — Гомер», «Вена — сенна». В этих случаях топоним легко сохранить. В остальных — топоним можно изменить или вообще опустить, что и делает большинство переводчиков.

В лимериках Лира уже в первой строке всегда обозначен герой, однако, без имени: Old Man, Young Man, Old Lady, Young Lady, Old Person, Young Person, и лишь однажды — Young Girl. Наделять безымянного героя именем при переводе обычного поэтического текста было бы странно. Но в переводах лимериков на русский практически у всех переводчиков (кроме Евгения Клюева, о переводах которого поговорим особо), помимо старичков, старушек и девиц (в лаконичном английском языке все эти слова содержат один или два слога), неизбежно появляются имена собственные. Их функция та же, что и функция топонима у Лира: они подбираются под рифму второй и пятой строк и не несут семантической нагрузки: «Англичанин по имени Брук/ Обожал свой длиннющий сюртук…». Герой мог бы называться Тук, Мук, Крук — это сути не меняет. Главное — сохранить сюжет, изложенный, как правило, во второй, третьей и четвертой строках, в которых основное ядро нонсенса и заключено.

Характерная особенность многих лимериков Лира — оценочный эпитет в пятой строке с частичным повтором первой; он встречается в 86 лимериках; эту особенность желательно сохранить, так как иногда сам эпитет добавляет тексту абсурдности:

There was an Old Person of Chili,
Whose conduct was painful and silly;
He sat on the stairs
Eating apples and pears,
That imprudent Old Person of Chili.

В поведении человека, который, сидя на ступеньках, ест яблоки и груши, нет ничего неблагоразумного. Однако рисунок изображает человечка, который явно что-то разбрасывает по сторонам. Это позволило мне так перевести лимерик:

Один старичок с Гваделупы
Вел себя непростительно глупо.
Он черешню жевал
И костями плевал,
Безрассудный старик с Гваделупы.
(Перевод К. Атаровой)

Дело в том, что рисунки, которыми Лир, великолепный профессиональный художник, сопроводил свои стихи, добавляют смысловые коннотации. Это тоже желательно учитывать. Удачным примером использования рисунка при переводе может служить перевод М. Фрейдкина:

There was a Young Lady of Ryde
Whose shoe-strings were seldom untied.
She purchased some clogs,
And some spotted dogs,
And frequently walked about Ryde.

Симпатичная леди с Атлантики,
Завязавши ботинки на бантики,
Знай гуляла по пристани
Со щенками пятнистыми
И порочила климат Атлантики.
(Перевод М. Фрейдкина)

Две детали, добавленные переводчиком, — бантики на ботинках и климат Атлантики — взяты из рисунка, где изображены эти бантики и леди, гуляющая под зонтиком.

Возможно ли что-нибудь добавить, привнести в сюжет при переводе? Многие переводчики это делают, и нередко добавление усиливает комизм и алогичность. О правомерности таких добавлений не существует единого мнения, однако представляется, что в разумных пределах они приемлемы. Но при этом надо учитывать, что стихи писались для детей, поэтому всякие игривые намеки неуместны, хотя и сам Лир иногда наделял свои нонсенсы двойным смыслом.

Однажды и я допустила в своем переводе подобную вольность:

There was an Old Person of Dover,
Who rushed through the field of blue clover.
But some very large bees
Stung his nose and his knees
So he very soon went back to Dover.

Как-то джентльмен с Крайнего Севера
Завернул по нужде в поле клевера.
Но, ужален пчелой,
Поспешил он домой,
Бедный джентльмен с Крайнего Севера.
(Перевод К. Атаровой)

Еще большую игривость внес в свой перевод (он включил его в «Другие берега») Владимир Набоков:

There was a Young Lady of Russia,
Who screamed so that no one could hush her:
Her screams were extreme —
No one heard such a scream
As was screamed by that Lady of Russia.

Есть странная дама из Кракова.
Орет от пожатия всякого,
Орет наперед,
И все время орет —
Но орет не всегда одинаково.
(Перевод В. Набокова)

То, как Г. Кружков перевел лимерик “There was an Old Man of Vesuvius”, можно считать примером ситуации, когда дополнение оригинала представляется оправданным:

There was an Old Man of Vesuvius,
Who studied the works of Vitruvius;
When the flame burned his book,
To drinking he took,
That morbid Old Man of Vesuvius.

Жил старик у подножья Везувия,
Изучавший работы Витрувия.
Но сгорел его том,
И он взялся за ром,
Ром-античный старик у Везувия.
(Перевод Г. Кружкова)

Но иногда в своих переводах Г. Кружков отходит от смысла лимерика уж слишком далеко.

There was a Young Lady of Norway,
Who casually sat in a doorway;
When the door squeezed her flat,
She exclaimed, "What of that?"
That courageous Young Lady of Norway.

Вот довольно точный перевод этого лимерика с изменениями, допустимыми природой жанра:

Сухопарая мисс Дженни Грах
Раз случайно расселась в дверях.
И ее прищемило,
А она — «Очень мило!»,
Эта стойкая мисс Дженни Грах.
(Перевод К. Атаровой)

Кружков же перевернул сюжет с ног на голову, так что и смысл у лимерика получился противоположный. По сути, у Кружкова вышел не перевод, а новое стихотворение:

Злополучную даму в Байраме
Много раз прищемляло дверями.
«А может быть впредь
В дверях не сидеть?», —
Подумала дама в Байраме.
(Перевод Г. Кружкова)

Бесспорно талантливый поэт и переводчик Евгений Клюев в предисловии к сборнику своих переводов лимериков Лира утверждает: «У предлагаемых переводов только одно достоинство по отношению к известным ранее: их автор позволял себе выходить за пределы лировских текстов гораздо реже, чем это было принято в переводческой практике до него» (Эдвард Лир. Книга без смысла. М.: 2007. С. 6). Действительно, Клюев предпринял «титанические» усилия, чтобы сохранить топоним первой строки и зарифмовать его со второй строкой, а также оставить безымянными героев стихов. Но, достигнув этого, переводчик потерял нечто гораздо более существенное.

Во-первых, во многих случаях исчезли характерные для Лира и вообще для жанра лимерика точные рифмы: «Вот вам Старенький Дед из Уайтхэвена:/ Он с вороной связался психованной…», «Вот вам Старец почтенный с Ямайки./Он женился на леди с помойки», «Вот вам некий Старик из Татарии;/ Он рассек себе саблей артерии…», «Вот вам Дедушка с острова Спарта./ Свет не видел такого эксперта…».

Во-вторых, вместо скупого, типично английского "Old Man" появились: «дед», «дедушка», «дедок», «дедуля», «дедка», что гораздо дальше уводит от перевода и от строгого английского звучания, чем добавленные «мистер Смит» или «мистер Брук».

Сравним переводы одного и того же лимерика у М. Фрейдкина и Е. Клюева:

К удалому флейтисту из Конго
Раз в сапог заползла анаконда.
Но настолько отвратно
Он играл, что обратно
Через час уползла анаконда.
(Перевод М. Фрейдкина)

А вот перевод Е. Клюева (обратите и здесь внимание на отсутствие точной рифмы!):

Вот вам Дедка, игравший на дудке,–
Змей завелся в ботинке у Дедки,
Но, не выдержав пытки,
Змей уполз без оглядки
Не от Дедки — от Дедкиной дудки.
(Перевод Е. Клюева)

Получилась какая-то скороговорка, а не английский лимерик!
«Вот вам», казалось бы, простенький для перевода стишок:

There was an Old Man of Kilkenny,
Who never had more than a penny;
He spent all that money
On onions and honey,
That wayward Old Man of Kilkenny.

И «вот вам» мой незамысловатый перевод:

У старичка из Килкенни
В кармане не более пенни.
Но и это профукал
На мед и на лук он,
Неуемный старик из Килкенни.
(Перевод К. Атаровой)

Но Е. Клюев не ищет простых решений:

Вот вам Некий Дедок из-под Килкенни,
С детства пренебрегавший копилкамми.(sic!)
А все деньги Дедок
Тратил лишь на медок,
Да лучок, умиляючи Килкенни.
(Перевод Е. Клюева)

Здесь появились «детство», «копилки» и «умиление» жителей Килкенни, ничего этого нет в оригинале.

В угоду рифме к топониму Е. Клюеву неоднократно приходилось коверкать слова (у Лира такое наблюдается лишь однажды):

Вот Старинг: его родина Тринг.
В нос колечко продевши, Старинг
Наблюдал полнолунье
Каждый вечер в июне —
Астроном из селения Тринг.
(Перевод Е. Клюева)

Так стоит ли гнаться за точным (а на деле и не точным!) воспроизведением не несущих смысловую нагрузку строк и одновременно вынужденно искажать смысл и звучание основной части лимерика?

Теперь обратимся к значительно более сложным для перевода текстам — поэтическим вкраплениям в сказках Льюиса Кэрролла.

Существует не менее двадцати переводов «Алисы» на русский. И уже само их обилие указывает на то, что обе сказки Кэрролла, подобно неприступному горному пику, так и остаются непокоренной вершиной, дразнящей переводчиков.

Переводческие проблемы здесь иные. Передачи формальных особенностей оригинала не требуется. Комизм и нелепица возникают из несоответствия стихотворных текстов тому источнику, от которого они отталкиваются. Трудность перевода проистекает из необходимости сделать так, чтобы читатель угадал пародируемый первоисточник.

Книги Кэрролла предназначались для английского читателя 60-х годов XIX века, а русские переводы ориентированы на русского читателя с совсем иным культурным багажом. (Первый перевод «Алисы» на русский появился в 1879 г. — «Соня в царстве дива». Были и другие ранние переводы, неумелые, очень вольные, обсуждать их не имеет смысла.)

Перед переводчиками поэтических вкраплений, грубо говоря, *три пути*:

Первый путь — сохранить поэтический строй и буквальный смысл стихотворения, как делали многие переводчики, включая и такого мэтра, как С. Маршак:

"You are old, Father William," the young man said,
"And your hair has become very white;
And yet you incessantly stand on your head —
Do you think, at your age, it is right?"

— Папа Вильям, — сказал любопытный малыш, —
Голова твоя белого цвета.
Между тем ты всегда вверх ногами стоишь,
Как ты думаешь, правильно ль это?..

При таком подходе к переводу, чтобы разъяснить читателю пародийную природу текста, в сноске поясняется, что это пародия на стихотворение Роберта Саути (1774–1843) «Радости Старика и Как Он Их Приобрел» (См. Приключения Алисы в Стране Чудес. Сквозь зеркало… М. 1978, с. 41. Издание подготовила Н.М. Демурова). По тому же пути и в том же издании пошла Ольга Седакова:

Twinkle, twinkle, little bat!	Ты мигаешь, филин мой!
How I wonder what you're at!	Я не знаю, что с тобой!
Up above the world you fly,	Высоко же ты над нами,
Like a tea-tray in the sky.	Как поднос под небесами.

Здесь пародируется хрестоматийное стихотворение Джейн Тейлор (1783–1824) “Twinkle, twinkle, little star,/How I wonder what you are!”.

Другой путь — взять за пародийную основу стихотворение русской словесности, которое, вероятнее всего, известно русскому читателю. Здесь интересно отметить переводы П.С. Соловьевой, писавшей под псевдонимом Allegro (СПб., 1909). По тому же пути пошел и Владимир Набоков (*Аня в Стране чудес*, Берлин, 1923), который сильно русифицировал текст, заменив даже имя героини на русское «Аня». Вот начало его перевода:

«Скажи-ка, дядя, ведь недаром
Тебя считают очень старым:
Ведь, право же, ты сед,
И располнел ты несказанно.
Зачем же ходишь постоянно
На голове? Ведь, право ж, странно
Шалить на склоне лет…»

Здесь легко прочитывается «Бородино» Лермонтова.

Тем же источником воспользовался и Е. Клюев в своем переводе «Алисы» (М., изд. «Самокат», 2018):

«Скажи-ка, дядя, ведь недаром
Ты, будучи довольно старым,
Всегда стоишь на голове —
Что толку в этом шутовстве?»

Дважды (и мне представляется, что это не случайное совпадение) Набоков брал за основу своих пародийных стихов те же источники, что и П. Соловьева. В частности, строки Пушкина из «Цыган»: «Птичка Божия не знает/ Ни заботы, ни труда…». У Набокова: «Крокодилушка не знает/ Ни заботы, ни труда./ Золотит его чешуйки/ Быстротечная вода». У Соловьевой: «Божий Крокодил не знает/ Ни заботы, ни труда:/ Он квартир не нанимает/ И прислуги — никогда…».

В другом случае оба взяли за основу известный стишок «Чижик-пыжик, где ты был?». Тот же источник использовал и Е. Клюев.

«Рыжик, рыжик, где ты был,
Где ты шляпку позабыл?»
«Мерил шляпки я сто две, –
Ни одной по голове!»
(Перевод П. Соловьевой)

«Рыжик, рыжик, где ты был?
На полянке дождик пил?»
«Выпил каплю, выпил две,
Стало сыро в голове!»
(Перевод В. Набокова)

— Крокодильчик, где ты был?
— В Нильчике водичку пил,
Хвостик в Нильчике держал,
Никого не обижал.
(Перевод Е. Клюева)

При таком подходе текст получается забавным, но неоправданно русифицированным.

Третий и наиболее трудный путь — взять в качестве пародируемой основы широко известное русскому читателю английское стихотворение. Так, «Дом, который построил Джек», детский стишок из английской народной поэзии, в переводе Д. Орловской превратился в «Дом, который построил жук…» (Вот дом,/ Который построил жук,/ А это певица,/ Которая в темном чулане хранится/ В доме,/ Который построил жук…), а «Вечерний звон» Томаса Мура, хорошо известный русскому читателю по переводу И. Козлова, у П. Соловьевой превратился в «Вечерний суп» (Вечерний суп, вечерний суп,/ Когда я был и мал, и глуп…). Это была бы самая удачная стратегия, но следовать ей во всем тексте невозможно, поскольку англоязычный материал, известный русскому читателю, а потому годящийся для пародирования, очень скуден.

Кроме того, гениальные книги продолжают жить в веках, а следовательно, меняется от поколения к поколению и их читатель с изменившимся культурным багажом. Поэтому появляются современные переводы, которые берут за основу для пародии стихи К. Чуковского (Щука, щука, щекотуха, позолоченное брю…/ Слизняку сказала:«Ну-ка, шевелись, я говорю!..» (*перевод Е. Клюева)*, А. Барто (Уронили рака на пол,/ Оторвали раку лапу./ Раскручу его и брошу —/ Он без лапы нехороший. (*перевод М. Блехмана*) и даже слова песен «Светит незнакомая звезда…» (Пахнет незнакомая еда/ Как-то совершенно по-другому./ Так что уж, пожалуйста, всегда/ Ешьте то, что хорошо знакомо … (*перевод Е. Клюева*) и «Я-ты-он-она/ Вместе целая страна» («Я — ты — он — она —/ Вместе целились в слона./ Я поведал ей, что он/ В плавании не силен.» (*перевод Е. Клюева*).

Где та грань, по одну сторону которой перевод остается переводом, пусть вольным, а по другую — возникает новое стихотворение, быть может, написанное по мотивам оригинала, но новое, пусть даже и более остроумное?

В «Алисе в Стране Чудес» после «гонки по кругу» Птица Додо говорит: «Победили *все*! И *каждый* получит награды». Мне же хочется сказать нечто противоположное (это относится, прежде всего, к стихам из «Алисы»): перед нами, увы, пример принципиальной непереводимости с языка на язык.

Атарова, Ксения Николаевна — переводчик с английского, литературовед, автор мемуарной прозы. Окончила романо-германское отделение филологического факультета МГУ и аспирантуру в Литературном институте им. Горького. Защитила кандидатскую диссертацию на тему: «Жанровое новаторство Лоренса Стерна и его влияние на европейскую литературу». Много лет работала в издательском бизнесе (издательства «Прогресс» и «Радуга»). Прошла путь от научного редактора до главного редактора и генерального директора издательства «Радуга». С 2010 года на пенсии, но продолжает активно работать как переводчик и литератор. Прозаические переводы, изданные отдельными книгами: Д. Дефо «Дневник Чумного года» (1997), сборник статей и переводов «Англия, моя Англия» (2006), Э. О'Брайен «Влюбленный Байрон» (2011), Г. Крэг «Указатель к летописи дней моих» (2013), «Англия, и не только» (2016).

Владимир Бабков (Россия)

Мастерская переводчика: музей или лаборатория?

В наше время перед литературным переводчиком встает дилемма: должен ли он придерживаться принципов, заложенных советской школой перевода, или ему следует чувствовать себя более свободно и создавать для себя новые правила? В первом случае его мастерская будет, условно говоря, музеем для демонстрации слепков с лучших образцов отечественной словесности, во втором — лабораторией отважного, но не всегда удачливого экспериментатора.

Попробуем ответить на поставленный вопрос, ограничившись областью перевода современной англоязычной прозы. В этой области школу советского перевода олицетворяют собой в первую очередь так называемые «кашкинцы» — яркая плеяда участников переводческого семинара, которым руководил знаменитый теоретик и практик перевода Иван Кашкин. Их имена хорошо знакомы всем, кто интересуется художественным переводом; это М. Лорие, Н. Дарузес, В. Топер, Е. Калашникова и другие. Главный принцип, взятый ими на вооружение в борьбе с «буквалистами» (Е. Ланном, А. Кривцовой и их единомышленниками), состоял в том, чтобы изгонять из перевода все грамматические особенности оригинала; по их мнению, переводное произведение должно выглядеть так, будто оно изначально написано по-русски. Эта идея не нова — еще Петр Первый писал, что «не надлежит речь от речи хранить в переводе, но, точию сие выразумев, на свой язык уже так писать, как внятнее может быть».

За главный ориентир в поисках нужного им литературного стиля «кашкинцы» приняли язык русской классики XIX века. «Хорошим» и даже близким к идеалу считался, условно говоря, тургеневско-чеховско-бунинский язык; во всяком случае, именно он выполнял для большинства переводчиков роль литературной нормы. Толковый словарь Ушакова пестрит цитатами из отечественной классики, а ведь именно этот словарь служил настольным справочником для переводчиков и редакторов советской эпохи; к нему обращались, если нужно было санкционировать употребление того или иного слова в литературном контексте. (Любопытно, что среди авторов «базы данных», положенной в основу этого словаря, наряду с Пушкиным и Гоголем можно обнаружить журналистов, писавших для «Правды» и «Известий», ну и, конечно, Сталина.) Колорит дальнего чужеземья, в первую очередь восточного, передавался путем легких искажений этого канонического языка (например, в одной из сказок «Тысяча и одной ночи» в переводе М. Салье жена угрожает мужу «разорвать веревку нашей близости», и в этой «веревке» не сразу распознаются обычные для нас «узы брака»). Стиль самобытных писателей XX века вроде Бабеля или Платонова этой норме не соответствовал: использование их оригинальных языковых решений в переводах того времени невозможно себе представить.

Со стратегическим выбором «кашкинцев» трудно спорить, однако борьба с буквализмом, возможно, завела их и их последователей чересчур далеко. Именно в средне- и позднесоветскую эпоху вошло в моду в качестве сомнительного комплимента ставить качество перевода выше качества оригинала. Р. Райт-Ковалева — пожалуй, самая прославленная переводчица позднего советского периода — получала такие комплименты за переводы произведений К. Воннегута, а Нора Галь — за переводы (которые она выполняла, впрочем,

совместно с коллегами) романов Т. Драйзера. Да и сами тогдашние авторитеты в области художественного перевода чрезвычайно гордились своим умением «хорошо писать по-русски» и открыто им похвалялись. В этом смысле очень показательна история из «Соло на ундервуде» С. Довлатова: в ответ на вопрос В. Пановой о том, «у кого сейчас самый лучший русский язык», он назвал имя той самой Риты Райт. Конечно, этот странный примат переводчиков над писателями объясняется еще и тем, что на протяжении почти всего XX века литературный русский язык оставался законсервированным. Засилье коммунистической идеологии и соцреализма оказалось губительным для свободного творчества, и во многом из-за этого «Воннегут звучал по-русски лучше, чем Федин». Сказалась на ситуации и ограниченность советского книжного рынка.

Теперь же условия, в которых работают переводчики, коренным образом изменились. Возможно, о «Большом взрыве» в мировой литературе говорить пока рановато (хотя такие слова уже звучат в связи с победным маршем интернета и развитием порожденных им форм литературного самовыражения), но на смену литературному аналогу ньютоновско-эвклидовой картины мира к нам явно приходит неопределенность эйнштейновского типа. Язык стал динамичным, понятие литературной нормы размылось. Что теперь значит «хорошо писать по-русски»? На кого равняться современному переводчику? Какие ориентиры предлагать ученикам? Отечественная классика покрывается мхом у нас на глазах, но есть ли ей замена? Сейчас перед переводчиком встает выбор: продолжать консервировать язык или, в попытках передать самобытность оригинала, «ломать» его, вторя «порче» языка повседневного общения, а то даже и на какой-то новый манер? Особенно трудно приходится переводчикам с английского, поскольку этот язык далеко превосходит все остальные по распространенности в мировой литературе и пишут на нем представители самых разных национальностей и культур, пользуясь им, — а с точки зрения приверженцев любой жесткой литературной нормы «нещадно коверкая» его, — каждый на свой лад.

На перечисленные вопросы, может быть, и не стоит искать исчерпывающий ответ. Пожалуй, здесь, как и при решении многих других переводческих проблем, следует придерживаться золотой середины между двумя крайностями. Например, сейчас иногда допустимо употреблять в переводе «кальки», что в советские времена считалось явным признаком дурного вкуса (не так уж редки случаи, когда, скажем, слово «лузер» выглядит в определенном контексте лучше привычного «неудачник», а однажды для адекватного перевода английского sleaze не нашлось ничего более подходящего, чем хорошее «русское» слово «фрик»). Если говорить о словоупотреблении, теперь уже не стоит всякий раз лезть за проверкой нестандартного словосочетания в «Корпус русского языка». Когда необходимо решить, стоит ли использовать в переводе то или иное выражение, разумнее проверить его употребимость в русскоязычном интернете и прислушаться к мнению своего внутреннего голоса. Конечно, дополнительную ответственность на себя брать не хочется — сослаться на Пушкина всегда проще, — но в современных условиях трудно этого избежать.

«Хорошо писать по-русски» переводчик должен уметь и сегодня — ведь большинство книг, которые мы переводим, неплохо написаны на языке оригинала. Научиться этому невозможно без врожденного языкового чутья и чувства меры, однако именно овладение языком русской литературной классики служит переводчику дополнительной (а то и единственной) прививкой против безвкусицы и косноязычия. С другой стороны, сегодня переводчик порой вынужден ставить рискованные эксперименты; на тургенев-

ско-чеховском стиле во многих случаях уже «не выедешь». Успешность же этих экспериментов по-прежнему предопределяется чутьем переводчика, его чувством меры и такта по отношению к родному языку, а также степенью его уважения к автору оригинала, чьим полномочным представителем он остается и по сей день.

Бабков, Владимир Олегович — переводчик художественной литературы с английского языка. Родился в 1961 году в Калининграде (Московская область). Окончил Московский физико-технический институт , работал инженером в Институте океанологии АН СССР и Третьяковской галерее. С 1995 года преподаёт художественный перевод в Литературном институте им. А.М. Горького, ведёт различные семинары по литературному переводу. Переводит художественные и публицистические произведения авторов XX–XXI веков. Удостоен премий журнала «Иностранная литература» (1991) за переводы повести О. Хаксли «Гений и богиня» (1991) и романа П. Акройда «Дом доктора Ди» (1995), премии «Единорог и Лев» за перевод книги Акройда «Лондон. Биография» (2007, совместно с Л. Мотылёвым). Шорт-лист премии Норы Галь (2012) за перевод рассказа Т. Граймса «Собачий рай».

Венсан Бенет (Франция)

Использование компьютерной техники для перевода

Использование и составление параллельных текстов и использование вспомогательных компьютерных программ для автоматизированного перевода

Введение

Многие современные лингвистические работы посвящены проблемам использования компьютерной техники при переводе. Речь идёт не о компьютерных программах для автоматического перевода, таких как Google Translate, а о вспомогательных программах, которые действительно (или не действительно) помогают студентам — будущим переводчикам или переводчикам-профессионалам.

Сегодня мы будем ссылаться на опыт совместной научной работы с коллегами Института русского языка им. Виноградова при Российской Академии наук и на собственный опыт практической работы со студентами.

Основой использования компьютерной техники для перевода является наличие параллельных корпусов текстов на двух языках.

Напомним, в качестве вступления, что такое параллельный корпус текстов:

- параллельный корпус оперирует двумя разными языками,
- параллельный корпус — это строго размеченный корпус,
- параллельный корпус имеет регулярные переводные соответствия.

Как правило, корпус должен быть репрезентативным: слово «корпус» подразумевает большой объём словоупотреблений и огромное количество текстов. К тому же такой корпус должен быть релевантным; кроме того, он должен обладать тематическим и хронологическим единством. А для того, чтобы параллельный корпус был релевантным или репрезентативным, надо, чтобы в него входили переводы разных переводчиков: это позволяет избавиться от проблемы субъективности.

Использование параллельных переводческих корпусов /текстов :

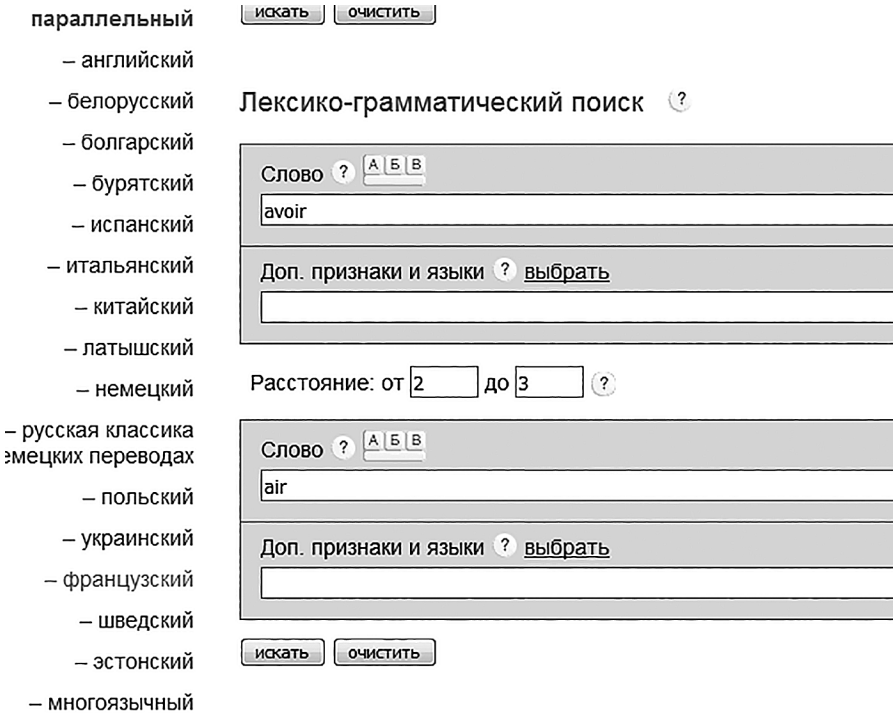
На самом деле параллельный корпус существует уже давно. Кто в студенческие годы, когда начинал изучать язык, не читал книги-билингвы, в которых на левой странице напечатан оригинальный текст, а на правой странице — перевод? Сегодняшний параллельный корпус текстов предоставляет доступ к огромному количеству информации, несомненно, гораздо большему, чем в книгах-билингвах.

Русский национальный корпус

Все знают о проекте корпуса электронных текстов Института русского языка им. Виноградова.

Этот корпус состоит из множества художественных произведений и их переводов. С одной стороны, в корпусе представлен текст в оригинале, а с другой — перевод на иностранный язык. Этот корпус существует уже пятнадцать лет и постоянно пополняется. В настоящее время он доступен для поиска в параллельных корпусах более чем на пятнадцати языках, в том числе на французском, которым я занимаюсь. Использование параллельного корпуса текстов в электронном виде особенно полезно для студентов, которые могут совершенствовать свое знание языка.

В таблицах, расположенных ниже, показано для примера, как в таком корпусе можно найти эквивалент французскому словосочетанию: «avoir l'air»; это одно из тех французских выражений, значение которых вовсе не складывается из значений отдельных слов (в данном случае «иметь» и «воздух»).



В поле «слово» надо ввести леммы, уточнив расстояние между словоформами.

Результаты поиска в параллельном корпусе

Объем всего корпуса: 1 953 документа, 5 844 884 предложения, 76 759 952 слова.

Поиск ведётся по пользовательскому подкорпусу объемом 265 811 предложений, 3 893 557 слов.

avoir
на расстоянии от **2** до **3** от **air**

Найдено 33 документа, 209 вхождений.

1. Светлана Алексиевич. Время секонд хэнд (ч. 1) (2013) [омонимия не снята] **Все примеры (4)**

ru | Вроде бы мелочь, но это характеризует человека… [Светлана Алексиевич. Время секонд хэнд (ч. 1) (2
fr | Ça n'a l'air de rien, mais ça en dit long sur un homme… [Svetlana Alexievitch. La fin de l'homme rouge ou

3. Frédéric Beigbeder. 99 francs (1997-2000) [омонимия не снята] **Все примеры (6)**

fr | Charlie se ronge un ongle et n'a pas l'air mytho. [Frédéric Beigbeder. 99 francs (19
ru | Однако Чарли хмуро грызет ноготь; что-то он не похож на шутника. [Фр

fr | Vous faites tous de gros efforts pour avoir l'air de vous amuser. [Frédéric Beigb
ru | И все вы из кожи вон лезете, чтобы показать, до чего вам весело. [Фредер

Результаты отсортированы по алфавиту (по авторам), и сразу видно, что нет единого перевода этого выражения, вариантов перевода очень много.

Одним из достоинств работы с параллельными корпусами является то, что это эффективно вне зависимости от того, какого типа перевод выполняется. Как мы видим, результаты поиска позволяют заниматься двусторонним переводом, поскольку указан язык оригинального текста и язык переведенного текста.

Возможно также получить список результатов в формате KWIC (слова в контексте), который ясно показывает, как сочетаются слова и какой артикль лучше употребить. Это и может быть хорошим упражнением для студентов.

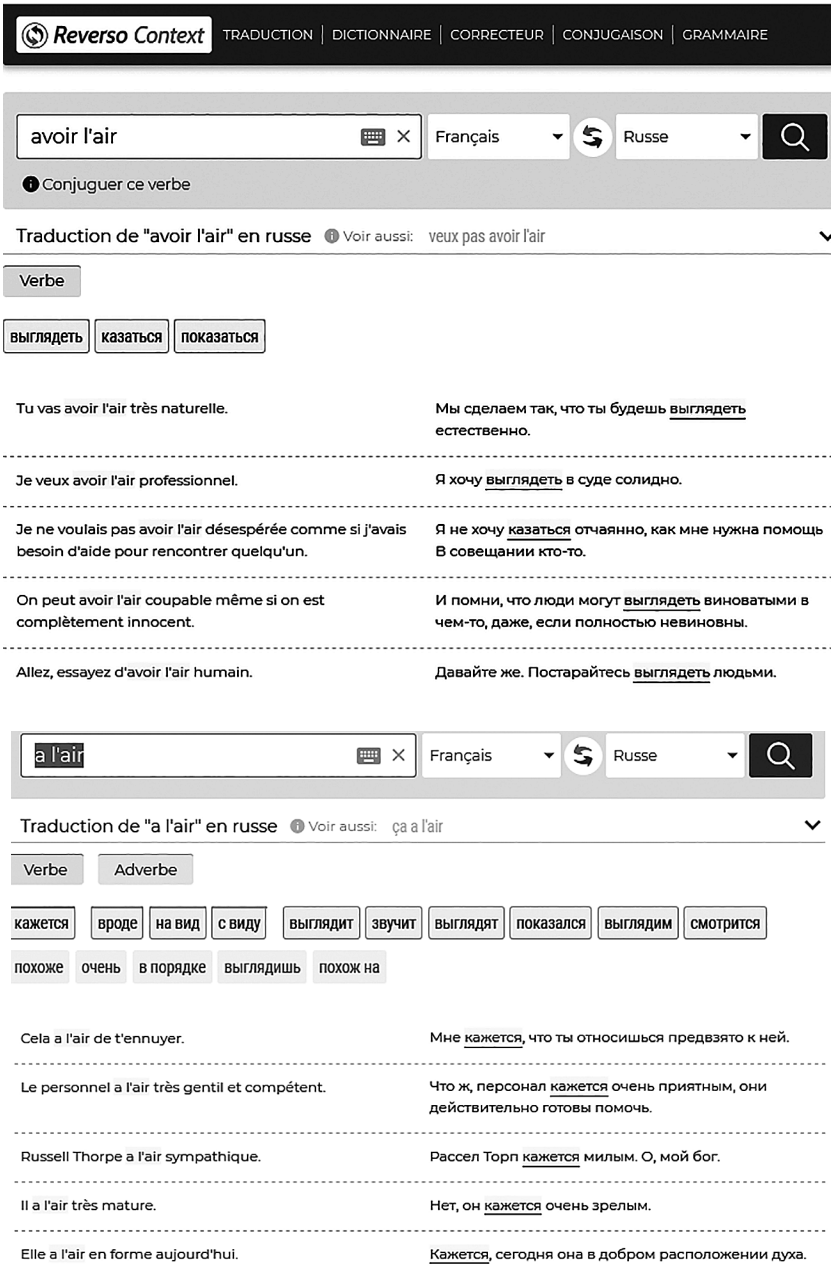
Ça n'	a	l'air de rien, mais ←…→
d'un véritable amour… (Il	a	l'air étonné.) Je m ←…→
ne sais pas pourquoi, il	avait	l'air content de me ←…→
une citerne de vin… Cela	a	l'air d'une plaisanterie ←…→
Il	avait	un air triomphant, et même ←..
montré des papiers imprimés… Tout	avait	l'air légal… On nous ←…→
sur la pierre tombale, elle	a	l'air vivante. ←…→
on examinait les passagers qui	avaient	l'air suspects. Au travail ←…→
imbécile ni un soudard, il	avait	l'air d'un homme ←…→
je parlais d'Olessia, elle	avait	toujours l'air de ne ←…→
semblant d'être pauvre et	avoir	l'air d'un glandeur ←…→
les jours pour qu'elle	ait	l'air d'en avoir ←…→
trois zeros supplémentaires), plus on	avait	l'air d'un SDF ←…→
ronge un ongle et n'	a	pas l'air mytho. ←…→
tous de gros efforts pour	avoir	l'air de vous amuser ←…→
Vous tentez d'	avoir	l'air détendu à côté ←…→

Просмотр результатов поможет и студенту и переводчику найти ответ на основные вопросы: какие контексты являются релевантными для выбора точного эквивалента на иностранном языке? Есть ли стандартные переводческие эквиваленты? Итак, как сказал Д. Добровольский, корпус параллельных текстов позволяет ответить на многие вопросы, связанные не только с переводом, но и с текстологией, и заодно помогает студенту или переводчику избежать переводческого брака или редакторского произвола.

Сайт Context Reverso.

Известный онлайн-словарь reverso обогатился новой рубрикой Context и пользуется большим успехом у наших французских студентов. Они поняли, что словарь — это хорошо, а слова в контексте — лучше.

Пользоваться программой очень просто: недостаток в том, что нужно указывать точную форму, нельзя пользоваться леммой. Это означает, что для каждой формы глагола avoir нужна отдельная сессия поиска.



На первой строке корпус выводит целый ряд переводов выражения «avoir l'air», что является его примечательной особенностью.

Применение

Работа со студентами над *параллельными корпусами текстов* позволяет изучить ряд грамматических и стилистических проблем, в том числе переводческих — например, использование артиклей и их перевод, употребление времен и видов глагола, перевод местоимений, частиц и устойчивых словосочетаний.

Но иногда даже в таких больших корпусах не получается найти ответ на свой запрос: в них еще мало французских словоупотреблений (около 4 млн слов — ср. с английским языком: 25 млн).

Составление параллельных переводческих корпусов текстов

Переводчику или студенту иногда приходится очень напряженно работать с собственными переводами. И надо уметь составить собственные корпусы текстов.

Составить корпус параллельных текстов можно с помощью редактора. Можно простейшим образом составить в таблице Word корпус со своими переводами (или перево-

	Le Petit Nicolas Goscinny	
1	**UN SOUVENIR QU'ON VA CHERIR** Ce matin, nous sommes tous arrivés à l'école bien contents, parce qu'on va prendre une photo de la classe qui sera pour nous un souvenir que nous allons chérir toute notre vie, comme nous l'a dit la maîtresse.	**ВОСПОМИНАНИЕ, КОТОРЫМ МЫ БУДЕМ ДОРОЖИТЬ** В то утро мы пришли в школу радостные. Учительница сказала нам, что нас будут фотографировать, а фотография - это воспоминание, которым мы будем дорожить.
2	Elle nous a dit aussi de venir bien propres et bien coiffés.	Еще она сказала нам, чтобы мы пришли чистыми и хорошо причесанными.
3	C'est avec plein de brillantine sur la tête que je suis entré dans la cour de récréation.	С сильно напомаженными волосами я вошел в школьный двор.
4	Tous les copains étaient déjà là et la maîtresse était en train de gronder Geoffroy qui était venu habillé en martien.	Все ребята были уже там, а наша учительница ругала Жофруа, который явился в марсианском костюме.
5	Geoffroy a un papa très riche qui lui achète tous les jouets qu'il veut.	У Жофруа очень богатый папа, он покупает ему все игрушки какие тот только захочет.

дами других). Как мы видим, выравнивание текстов оформлено по предложениям или абзацам.

Текст, структурированный подобным образом, позволяет выделить ряд переводческих проблем и определить переводческую стратегию.

Для сравнения разных переводов параллельные тексты особенно полезны.

Параллельный корпус переводов с русского языка на французский и с французского на русский позволяет решать различные лингвистические, переводческие и образовательные задачи. Приведем примеры некоторых таких задач.

1. Исследование универсальных принципов перевода на французский язык на примере анализа перевода неопределенных местоимений и неопределенных наречий, таких как *кто-то, кто-нибудь, кое-кто, что-то, что-нибудь, кое-что, когда-то, когда-нибудь, кое-когда, где-то, где-нибудь, кое-где* и др.

	Le Petit Prince Saint-Exupéry	Trad. Nora Gal	Trad. Šarov
1	Lorsque j'avais six ans j'ai vu, une fois, une magnifique image, dans un livre sur la Forêt Vierge qui s'appelait "Histoires Vécues".	Когда мне было шесть лет, в книге под названием "Правдивые истории", где рассказывалось про девственные леса, я увидел однажды удивительную картинку.	Однажды, когда мне было шесть лет от роду, я увидел диковинную картинку в книжке "Правдивые истории о природе", в которой рассказывалось о первозданных лесах.
2	Ça représentait un serpent boa qui avalait un fauve. Voilà la copie du dessin.	На картинке огромная змея - удав - глотала хищного зверя.	На картинке был удав, заглатывающий какого-то зверька. Смотрите, вот копия этой картинки:
3	On disait dans le livre : "Les serpents boas avalent leur proie tout entière, sans la mâcher. Ensuite ils ne peuvent plus bouger et ils dorment pendant les six mois de leur digestion".	В книге говорилось: "Удав заглатывает свою жертву целиком, не жуя. После этого он уже не может шевельнуться и спит полгода подряд, пока не переварит пищу".	А в книжке говорилось: "Это -- боа-констриктор; он заглатывает добычу целиком, не разжевывая ее, а потом теряет способность двигаться и впадает в спячку на шесть месяцев, чтобы переварить пищу".
4	J'ai alors beaucoup réfléchi sur les aventures de la jungle et, à mon tour, j'ai réussi, avec un crayon de couleur, à tracer mon premier dessin. Mon dessin numéro 1. Il était comme ça :	Я много раздумывал о полной приключений жизни джунглей и тоже нарисовал цветным карандашом свою первую картинку. Это был мой рисунок N 1. Вот что я нарисовал.	Тогда я впервые задумался о щедрых на приключения джунглях и, усердно поработав цветным карандашом, сумел в конце-концов сделать свой первый рисунок. Мой Рисунок Номер Один. И выглядел он вот так:
5	J'ai montré mon chef d'œuvre aux grandes personnes et je leur ai demandé si mon dessin leur faisait peur. Elles m'ont répondu : "Pourquoi un chapeau ferait-il peur ?"	Я показал мое творение взрослым и спросил, не страшно ли им. - Разве шляпа страшная? - возразили мне.	Я показал свой шедевр взрослым и спросил, не страшно ли им смотреть на него. Но взрослые ответили: -- А что такого страшного в какой-то там шляпе?

2. Исследование универсальных принципов перевода на русский язык неопределенных местоимений *même, tout, chaque* и т.д.

3. Исследование универсальных принципов перевода страдательного (пассивного) залога, в том числе страдательных причастий и возвратных глаголов с постфиксом «-ся».

4. Исследование употребления артиклей и их перевод на русский язык.

5. Исследование употребления времен и видов глагола.

9. Adjectif indéfini *même*	Русские соответствия
а. *Le + même* + существительное:	*Один и тот же ; тот же; такой же :*
*Nous avons **les mêmes** soucis.*	*У нас **одни и те же** заботы.*
Il a la même voiture que vous	*У него такая же машина, как и у вас.*
б. Существительное, местоимение + *même :*	*Сам, воплощение:*
Il** est **la bonté même.	*Он — **сама доброта (воплощение доброты).***
*Il te le dira **lui-même.***	*Он скажет тебе об этом **сам.***
в. *Même* — наречие:	*Даже :*
***Je ne** l'ai **même** pas vu.*	***Я** его **даже** не видел.*
г. *Même* в различных устойчивых выражениях:	Лексический эквивалент устойчивого выражения :
***On** a couché à **même** le sol.*	*Мы спали **прямо** на земле.*

12. Adjectif indéfini *tout*	Русские соответствия
а. *Tout* + нулевой артикль + существительное :	*Любой, всякий, каждый, какой бы то ни было :*
***Tout** homme a droit à l'instruction.*	***Каждый** человек имеет право на образование.*
а[1]. *Pour tout* + существительное:	*Единственный :*
***Pour tout** plaisir il avait la chasse.*	*Охота была его **единственным** развлечением.*
б. *Tout + un* + существительное :	*Целый :*
*Cet homme a **toute une** famille sur les bras.*	*У этого человека на руках **целая** семья.*
в. *Tout + le* (adj. poss., adj. démonstr.) + сущ ноеѕ.. :	*Весь:*
*Mon frère travaille **toute la** journée.*	*Мой брат работает **весь** день.*
в[1]. *Tous + les* + adjectif numéral:	*Оба, все* + эквивалентное собирательное местоименное числительное *трое, четверо* и т.д. :

***tous** les trois*	*все трое*
в[2]. *Tous + les* + существительное со значением отрезка времени :	*Каждый ; раз в :*
***tous les** matins*	*каждое утро*
***tous les** deux jours*	*раз в два дня*
г. *Tout* — наречие :	*Очень, совсем, совершенно :*
*Elle est **toute** belle.*	*Она **очень** красива.*
г[1]. *Tout* + существительное в предикативной функции :	*Сам, воплощение:*
*il est **toute** bravoure.*	***Он — сама** смелость. Он — **воплощение** смелости.*
д. *Tout* + деепричастие :	Лексические средства :
*il mangeait **tout en lisant** un journal.*	*Он ел, **не переставая читать** газету.*
е. *Tout* в уступительных конструкциях:	Лексические эквиваленты уступительных конструкций :
***Tout bon que vous êtes,** on vous craint.*	***Как вы ни добры (несмотря на вашу доброту),** вас боятся.*
ж. *Tout* в устойчивых выражениях :	Эквивалент всего выражения в целом :
*Vous auriez pu **tout de même** y réfléchir.*	*Вы могли бы **все-таки (однако)** поразмыслить над этим.*

На базе параллельных корпусов текстов создана книга И.Н. Кузнецовой «Сопоставительная грамматика французского и русского языков».

В случае с более длинными текстами заниматься выравниванием вручную не вполне адекватно. Можно пользоваться программным обеспечением MK Align.

MK Align — бесплатная программа, которая была составлена коллегами из Университета Sorbonne Nouvelle Paris III и позволяет создавать, редактировать и визуализировать выравнивание двух (или более) текстов с помощью редактора. Она одновременно

CLA[2]T [U. DE PARIS 3, Sorbonne nouvelle]

mkAlign Export Alignement au format TMX

Alignement Français-Russe réalisé par V.Bénet (INaLCO)
(textes tirés de *Versions russes corrigées et annotées* par Sylvie Técoutoff, Documents pédagogiques de l'Institut d'Etudes Slaves, Paris, 2002)

1		
2	PASDOC <AUTEUR>BORIS PASTERNAK</AUTEUR> <TITRE>LE DOCTEUR JIVAGO</TITRE>	<PASDOC ><AUTEUR>БОРИС ПАСТЕРНАК<:AUTEUR> <TITRE>ДОКТОР ЖИВАГО<:TITRE>
3	Antonina Alexandrovna était maintenant sur le quai de Torfïanaïa, recomptant pour la énième fois êtres et bagages afin de s'assurer qu'ils n'avaient rien oublié dans le wagon.	Антонина Александровна стояла на перроне в Торфяной, в несчетный раз пересчитывала людей и вещи, чтобы убедиться, что в вагоне ничего не забыли.
4	Elle sentait sous ses pieds le sable battu du quai, mais la crainte de laisser passer la station ne l'avait pas quittée et le bruit saccadé du train en marche continuait de résonner dans ses oreilles, bien qu'elle pût constater de ses propres yeux qu'il était là devant elle, immobile le long du quai...	Она чувствовала утоптанный песок платформы под ногами, а между тем страх, как бы не проехать остановки, не покинул ее, и стук идущего поезда продолжал шуметь в ее ушах, хотя глазами она убедилась, что стоит перед нею у перрона без движения...
5	Ses compagnons de voyage, qui allaient plus loin, lui disaient adieu du haut de leur wagon-dortoir.	Дальние попутчики прощались с нею с высоты теплушки
6	Elle ne les remarquait pas.	Она их не замечала.
7	Elle ne remarqua pas davantage le départ du train et ne s'aperçut qu'il avait disparu que lorsqu'elle découvrit la seconde voie, visible maintenant qu'il n'était plus là, et, au-delà, la plaine verdoyante et le ciel d'un bleu profond.	Она не заметила, как ушел поезд, и обнаружила его исчезновение только, после того, как обратила внимание на открывшиеся по его отбытии вторые пути с зеленым полем и синим небом по ту сторону.
8	Le bâtiment de la gare était en pierre.	Здание станции было каменное.

отображает оба текста. Эта программа — не просто автоматический выравниватель. Ее предназначение — помогать пользователю в создании, коррекции выравнивания и проверки переведенных текстов.

К тому же можно подключить несколько переводов и лемматизатор (он есть на французском и на английском языках).

CLA²T [U. DE PARIS 3, Sorbonne nouvelle]

[mkAlign] Alignement «Corpus Alice» au format TMX
Source: Anglais, Français (traduction 1), Français (traduction 2), Russe

	Volet EN	Volet EN (lemme)	Volet FR_1
1	Chapter I Down the Rabbit-Hole	Chapter I Down the Rabbit-Hole	Chapitre I Descente dans le terrier du lapin
2	Alice was beginning to get very tired of sitting by her sister on the bank, and of having nothing to do: once or twice she had peeped into the book her sister was reading, but it had no pictures or conversations in it, «and what is the use of a book,» thought Alice «without pictures or conversation?»	Alice be begin to get very tired of sit by her sister on the bank, and of have nothing to do: once or twice she have peep into the book her sister be reading, but it have no picture or conversation in it, «and what be the use of a book,» think Alice «without picture or conversation?»	Alice commençait à se sentir très lasse de rester assise à côté de sa soeur, sur le talus, et de n'avoir rien à faire : une fois ou deux, elle avait jeté un coup d'oeil sur le livre que lisait sa soeur ; mais il ne contenait ni images ni dialogues : « Et, pensait Alice, à quoi peut bien servir un livre où il n'y a ni images ni dialogues ? «

	Volet FR_1 (lemme)	Volet FR_2	Volet FR_2 (lemme)	Volet RU
1	Chapitre I Descente dans le terrier du lapin	CHAPITRE PREMIER. AU FOND DU TERRIER.	CHAPITRE Premier. AU FOND DU TERRIER.	Chap=01 I ВНИЗ ПО КРОЛИЧЬЕЙ НОРЕ
2	Alice commencer à se sentir très lasser de rester asseoir à côté de son soeur, sur le talus, et de n'avoir rien à faire : un foi|fois ou deux, elle avoir jeter un coup d'oeil sur le livrer que lire|liser son soeur ; mais il ne contenir ni image ni dialogue : « Et, penser Alice, à quoi pouvoir bien servir un livrer où il n'y avoir ni image ni dialogue ? «	Alice, assise auprès de sa soeur sur le gazon, commençait à s'ennuyer de rester là à ne rien faire ; une ou deux fois elle avait jeté les yeux sur le livre que lisait sa soeur; mais quoi ! pas d'images, pas de dialogues ! «La belle avance,»pensait Alice, « qu'un livre sans images, sans causeries ! «	Alice, assise auprès de son soeur sur le gazon, commencer à s'ennuyer de rester là à ne rien faire ; un ou deux foi|fois elle avoir jeter le oeil sur le livrer que lire|liser son soeur; mais quoi ! pas d'image, pas de dialogue ! «le beau avance,»penser Alice, « qu'un livrer sans image, sans causerie ! «	Алисе наскучило сидеть с сестрой без дела на берегу реки; разок-другой она заглянула в книжку, которую читала сестра, но там не было ни картинок, ни разговоров. — Что толку в книжке, — подумала Алиса, — если в ней нет ни картинок, ни разговоров?

Главное достоинство программы — это возможность создавать и экспортировать сегменты — память переводов.

Напомним, что память переводов (ПП) или, по-английски, *translation memory* (TM), иногда также называемая «накопитель переводов», — база данных, содержащая набор ранее переведённых сегментов текста, которыми можно пользоваться в дальнейшем.

Одна запись в такой базе данных соответствует сегменту или «единице перевода», за которую обычно принимается одно предложение или абзац. Если единица перевода исходного текста в точности совпадает с единицей перевода, хранящейся в базе (точное соответствие, или *exact match*), она может быть автоматически подставлена в перевод. Новый сегмент может также слегка отличаться от хранящегося в базе (нечёткое соответствие, *fuzzy match*). Такой сегмент может быть также подставлен в перевод, но переводчик будет должен внести необходимые изменения.

Преимуществом такой системы является то, что не нужно переводить два раза один и тот же сегмент. В результате надо меньше набирать текст: сегменты переводятся автоматически.

Но самое важное — это повышение качества перевода за счёт увеличения точности и единообразия перевода терминов, особенно в специализированных (юридических, технических, научных, экономических…) текстах, поскольку именно в этих текстах употребление синонимов вредит восприятию текста.

Использование вспомогательных программ для перевода

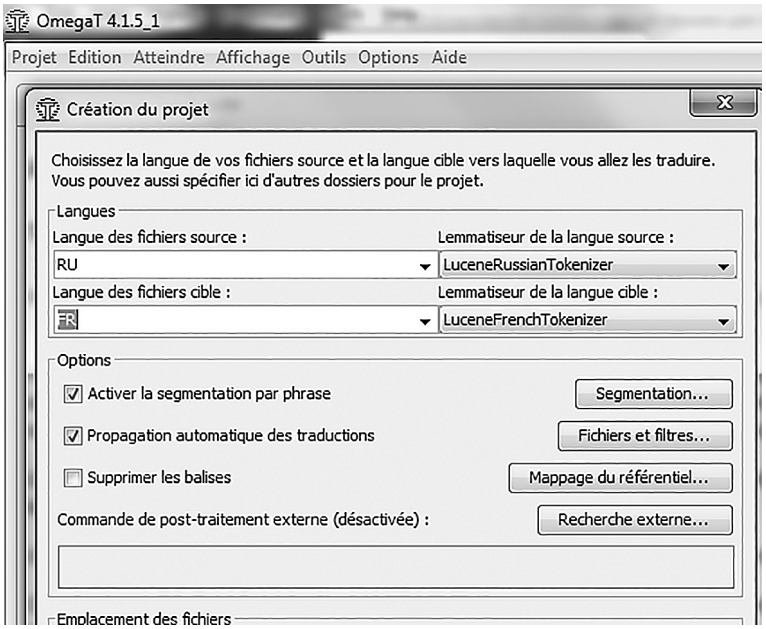
Эти программы не переводят вместо человека! В отличие от программ, выполняющих «машинный перевод», они лишь помогают переводчику и упрощают его работу. Все эти системы предназначены для профессиональных переводчиков. Таких программ много, и здесь приведем только самые популярные:

Trados. Одна из самых популярных программ Translation memory. Позволяет работать с документами MS Word, презентациями PowerPoint, HTML-документами и файлами других форматов. В Trados есть модуль для ведения глоссариев. Сайт: http://www.translationzone.com/trados.html

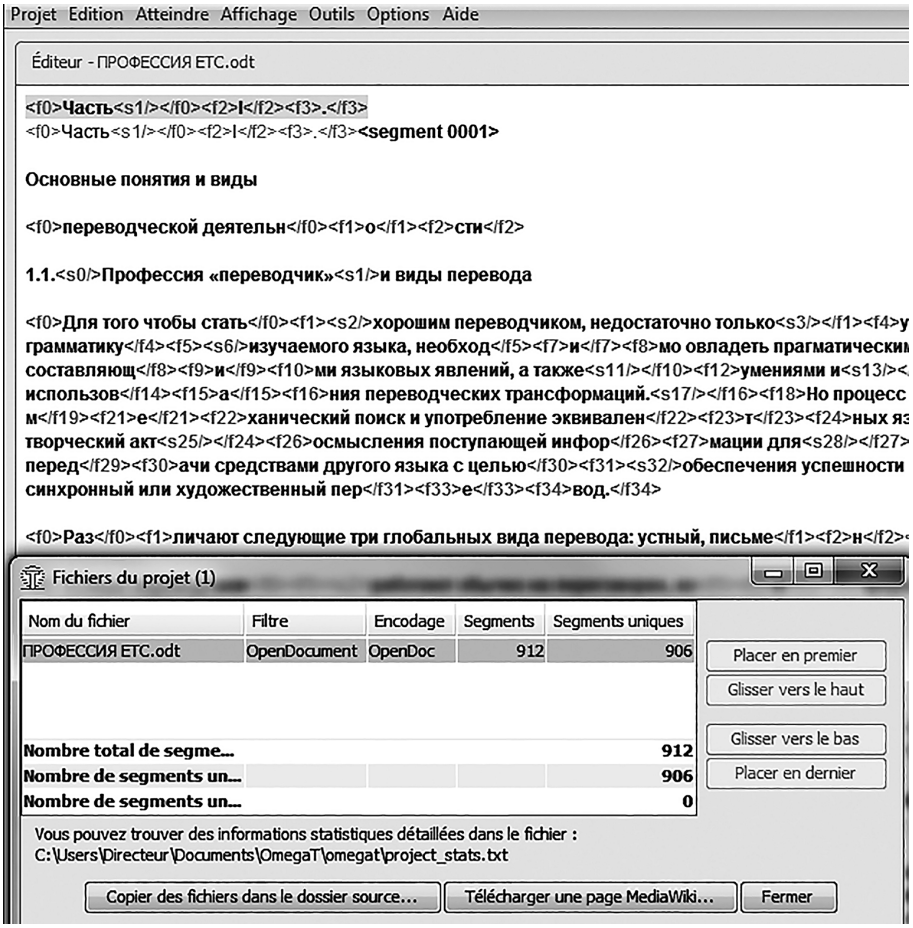
Déjà Vu. Также один из лидеров по популярности. Позволяет работать с документами практически всех популярных форматов. Есть отдельные версии программы для переводчиков-фрилансеров и для бюро переводов. Сайт: http://www.atril.com/

Wordfast. Программа ориентирована прежде всего на переводчиков-фрилансеров. Предлагается несколько версий программы, в том числе — бесплатная, которая доступна онлайн (Wordfast Anywhere). Сайт: http://www.wordfast.com/

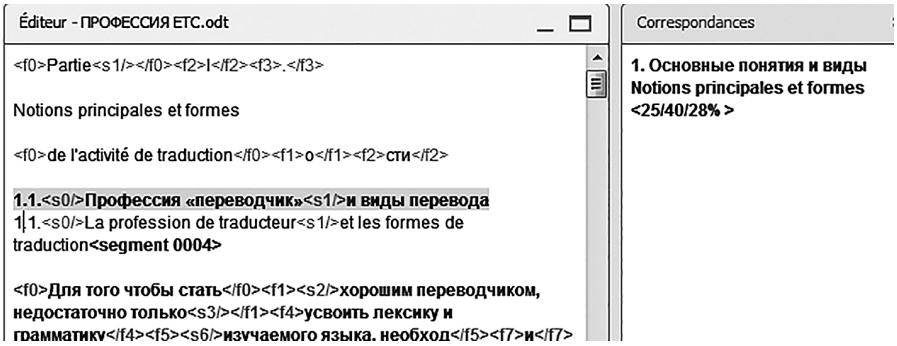
OmegaT — это свободная система автоматизированного перевода. Поддерживает многие популярные форматы, но документы в MS Word, Excel, PowerPoint требуется конвертировать в другие форматы. Программа бесплатная. Сайт: http://www.omegat.org/



- **Создание проекта**



- **открытие файла (odt)**
- **перевод**



Нельзя сказать, что набирать текст в разметке — простое дело. Разметка может отвлекать внимание переводчика. Но когда у вас в распоряжении будет несколько тысяч сохраненных вариантов перевода, это значительно ускорит вашу работу.

Заключение

Но для всех ли текстов подходят эти программы? Да, качество и эффективность повышаются, но применимы ли эти технологии, например, к художественному переводу?

Каким становится перевод, когда мы пользуемся этими программами? Он может стать более «сухим и безличным»; утрачивается самая суть текста. Можно ли считать, что текст — это совокупность «блоков» памяти переводов, не связанных друг с другом? Ведь в этих программах часто не учитывается связь предлагаемого программой предложения с соседними предложениями и с текстом в целом. Сколько усилий тратится на то, чтобы научиться работать с корпусами, и на то, чтобы их составлять? А если сегмент плохо переведен, то ошибка может распространиться на весь текст.

К тому же, мы знаем, что быть профессиональным переводчиком — значит владеть набором переводческих трансформаций и устойчивыми навыками их использования. Это так называемая программа-минимум, но без нее невозможно получить качественный переводческий продукт. Как же можно раз и навсегда решить, что такой-то сегмент литературного текста всегда будет переводиться такими-то словами? Как быть с основными приемами перевода? С трансформацией, генерализацией, конкретизацией, со смысловым развитием значения, с логическим развитием понятия, с синонимическим переводом, с опущением, с дополнением, с компенсацией или еще с компрессией… со всем тем, что делает перевод искусством…

Источники:

1. Корпус параллельных текстов. Д. Добровольский, А. Кретов; С. Шаров: http://ruscorpora.ru/sbornik2005/17dobrovolsky.pdf
2. https://ru.wikipedia.org/wiki/Память_переводов
3. Д. Добровольский. Какие задачи решают параллельные корпусы? https://postnauka.ru/video/54851
4. Ганиева И.Ф. Об использовании корпусов в лингвистических исследованиях. Текст научной статьи по специальности «Языкознание», КиберЛенинка: https://cyberleninka.ru/article/n/ob-ispolzovanii-korpusov-v-lingvisticheskih-issledovaniyah
5. Мамонтова В.В. Корпус параллельных текстов и база данных для исследования переводческих Соответствий: проблемы и процедуры формирования, http://scjournal.ru/articles/issn_1993-5552_2008_8-2_50.pdf
6. http://lab314.brsu.by/kmp-lite/kmp2/JOB/Corpus/CorpusLL/00-multilingual_corpora.pdf
7. Zakharov, Victor & Tao, Yuan. (2015). Разработка и использование параллельного корпуса русского и китайского языков. НТИ. Сер. 2. ИНФОРМ. ПРОЦЕССЫ И СИСТЕМЫ.
8. Анджей Харцярек. Параллельный корпус InterCorp в переводной лексикографии Parallel Corpus InterCorp in Translation Lexicography. [OPERA SLAVICA XXVII / 2017 / 2 (5–17)]:

Бенет, Венсан (Benet, Vincent) — лингвист, директор Центра франко-российских исследований. Выпускник высшей нормальной школы в Сен-Клу, диплом магистра по русской литературе, кандидат наук в области славянских исследований и компьютерной лингвистики, доцент в национальном институте восточных языков и культур (INALCO) в Париже. Исследует вопросы разработки и реализации IT-ресурсов в области русского языка и русской лингвистики. В период с 2013 по 2017 год был проректором INALCO по учебной части.

Надежда Бунтман (Россия)

Дельный, деловитый, деловой — трудность перевода
(на материале французско-русского и русско-французского параллельного подкорпуса НКРЯ)

Быть можно дельным человеком
И думать о красе ногтей:
К чему бесплодно спорить с веком?
Обычай деспот меж людей.
Евгений Онегин, глава 1, строфа XXV
On peut être un homme raisonnable et avoir
la manie de soigner ses mains.
(Traduction d'Ivan Tourgueniev et Louis Viardot parue dans la Revue nationale et étrangère, t. 12 & 13, 1863.)

Статья на эту тему родилась, с одной стороны, из моего переводческого опыта, а с другой — в ходе работы над созданием лингвистической базы данных лингвоспецифичных слов на основе Национального корпуса русского языка (НКРЯ), о которой речь пойдет чуть позже. То есть я попробую примирить две своих сущности — лингвиста и переводчика, доктора Джекилла и мистера Хайда. Мы рассмотрим семантику прилагательных ***дельный, деловой*** *и* ***деловитый*** — зачастую неочевидную (и далеко не всегда зафиксированную в русских толковых словарях), а также попробуем выделить некоторые устаревшие и, напротив, сравнительно недавно появившиеся их значения. На конкретных примерах из НКРЯ мы увидим, как пересекаются значения этих синонимов/паронимов и как они расходятся. Затем мы посмотрим, как переводятся эти слова на французский язык и как французский оригинал влияет на употребление их в русском переводе. Я не буду ни сосредоточиваться на теоретических выкладках, ни настаивать на каких бы то ни было решениях, я ограничусь рассуждениями об имеющейся проблеме. Надеюсь, что это будет интересно как переводчикам на русский, так и переводчикам с русского.

В толковых словарях XX века (Ожегов, Ушаков, Ефремова), которыми пользуются многие переводчики, интересующие нас слова имеют сходное значение, — но с некоторыми оговорками. Так, если речь идет о характеристике человека, то *дельный* — это «способный к работе, основательный, серьезный», *деловитый* — скорее «толковый, предприимчивый», а *деловой* — «знающий дело». Получается, что последнее прилагательное фактически является синонимом к слову «дельный».

Начнем со слова «дельный». В словаре Ефремовой добавляется значение «Свойственный занятому человеку; выражающий сосредоточенность, озабоченность каким-л. делом». В словаре В.И. Даля встречаются дополнительные значения слова «дельный»: «*Пригодный, годный к чему. Дельный человек, способный и толковый. Дельный ответ, путный, основательный. Дельный день, будничный, рабочий*».

В Большом академическом словаре (БАС) в статье «дельный» (в значении «серьезный, основательный») приводятся примеры из басни И.А. Крылова «Прохожие и Собаки»:

Шли два приятеля вечернею порой
И ***дельный*** *разговор вели между собой.*

В «Горе от ума» Грибоедова Репетилов пересказывает Загорецкому свой разговор с Чацким:

Он не глуп,
Сейчас столкнулись мы, тут всякие турусы,
И ***дельный*** *разговор зашел про водевиль.*
Да! Водевиль есть вещь, а прочее всё гиль.
Мы с ним…у нас…одни и те же вкусы.

То есть и в первом, и во втором случае едва ли имеется в виду серьезный или основательный разговор — скорее непринужденный и светский, интересный обоим собеседникам, а между тем этого значения слова «дельный» мы не находим ни в толковых словарях, ни в словарях синонимов.

Редкое устаревшее значение безличной формы «дельно» — «поделом», с тем же корнем, — мы находим в БАС, сопровожденное примером из басни Крылова «Щука и Кот» (всем хорошо известны скорее две первые ее строки: «Беда, коль пироги начнет печи сапожник, А сапоги тачать пирожник»):

Тут видя, что куме совсем не в силу труд,
Кум замертво стащил ее обратно в пруд.
И ***дельно****! Это, Щука, Тебе наука:*
Вперед умнее быть
И за мышами не ходить.

В современном языке *дельно* может означать *разумно*, *правильно*, что ближе к значениям, которые даются в русско-французском словаре деловой лексики[1]: *полезный, нужный, интересный — efficace* (о человеке) или *utile ou intéressant* (о мысли, предложении). Это же значение обнаруживается в одном из примеров из НКРЯ:

Как чудесно звучало бы все это: агентство недвижимости «Пандора», частный офтальмологический кабинет «Полифем», строительная компания «Сизиф», охранное агентство «Кербер», швейное ателье «Прокруст», коммерческий банк «Сцилла и Харибда», интим-клуб «Калигула», ресторан «Мардук», парикмахерская «Далила», агентство ритуальных услуг «Анубис». ***Дельно****! Красиво! [Александр Зябликов. Провинциальная столица // «Сибирские огни», 2013]*

В одном из онлайн-словарей[2] мы находим следующие синонимы к слову *дельный* (некоторые могут показаться довольно неожиданными): «*деловитый, деловой, конструктивный,* ***мужской****, основательный, практический, пригодный, продуктивный, путевый, путный, серьезный, способный, толковый,* ***хороший***».

Значение слова не только меняется со временем — иногда возможно и авторское, индивидуальное понимание той или иной лексической единицы или словосочетания:

Ученейшие мужи без обиняков считали, что можно быть ***дельным*** *человеком — умным, нравственным, совестливым, одни словом, гуманистом, — лишь досконально вызубрив латынь. [Александр Голяндин. Леонардо: человек и код // «Знание — сила», 2006]*

---

[1] Французско-русский и русско-французский словарь бизнесмена. © «РУССО», 2002, Жиро Р. 26 тыс. статей (13 тыс. — французско-русский словарь,

[2] https://classes.ru/all-russian/dictionary-russian-synonyms4-term-29387.htm

В словарях синонимов отсутствуют такие синонимы к *дельный*, как *умный, нравственный, совестливый*, и в некоторых примерах из основного корпуса НКРЯ есть и другие относительно редкие, на наш взгляд, значения слова *дельный*:

Тогда притаскивается, как бы навестить и проведать, лучший внук на земле, и между прочим подсовывает заказик, напечатанный на машинке: джинсы, ремень, зажигалка, голубая рубашка в талию, навыпуск, с накладными карманами, всё очень ***дельно*** *и продуманно.* [Юрий Трифонов. Дом на набережной (1976)]

То есть молодой человек желает, чтобы ему привезли из-за границы одежду и аксессуары, которых не найти в Советском Союзе. При этом он точно знает, что по-настоящему стильно одеться не сможет, но этих мелочей будет вполне достаточно, чтобы создать облик «западного» человека, то есть *дельно* означает здесь *практично, конструктивно.*

Среди синонимов слова «дельный» — казалось бы, неожиданное и странное слово *мужской*. Впрочем, два следующих примера из НКРЯ весьма убедительно иллюстрируют значение выражения *по-мужски* (сочетающегося с семой *основательно)*:

Вот дурочка-то неопытная, удивился Егор, разумно и ***дельно*** *продолжая приятную эротическую работу и шепотом прося Яну не содрать ему всю кожу.* [Алексей Слаповский. Большая Книга Перемен // «Волга» 2010]

И все же подошел к кровати, прилег — прямо в костюме — рядом с ней, заспанной, несчастной, нащупал и безжалостно вытащил из одеяльного свертка ее голую руку, принялся целовать, поднимаясь от пальцев и до плеча: подробно, ***дельно****, по сантиметру…* [Дина Рубина. Белая голубка Кордовы (2008–2009)]

В Большом русско-французском словаре[3] предлагаются такие варианты перевода на французский, как *sensé* (толковый); *capable*, *habile* (способный, умелый) *pratique*. Если данное прилагательное относится к неодушевленному предмету (*предложение*) — то даётся всего один вариант: *pertinent*. В словаре Н.П. Макарова[4] предлагаются переводы *capable, intelligent* (по отношению к человеку) и *sensé judicieux, pertinent* и *raisonnable* (по отношению к предмету).

Теперь несколько слов о лингвистической базе лингвоспецифичных слов.

Совместно с Институтом проблем информатики РАН команда, в состав которой входили лингвисты, программисты и переводчики, работала над проектом «Контрастивное корпусное исследование специфических черт семантической системы русского языка» (2012–2015) под руководством Анны Зализняк. На основе текстов параллельного французского подкорпуса Национального корпуса русского языка была создана надкорпусная база данных лингвоспецифичных единиц (ЛСЕ) русского языка и их функционально эквивалентных фрагментов во французском языке (ФЭФ). Эта база обладает рядом уникальных поисковых возможностей. В итоге было построено 4000 моноэквиваленций (то есть переводных соответствий) в русско-французском сегменте, и около 1000 — во французско-русском. Были разработаны данные о частотности моделей перевода ЛСЕ в параллельных текстах. С помощью этих программ были обработаны переводы ЛСЕ русского языка на

[3] © «Русский язык-Медиа», 2004, Щерба Л.В., Матусевич М.И., Воронцова Т.П. и др. 200 тыс. слов и словосочетаний.

[4] Международные словари для средних учебных заведений, составленные по программе министерства народного просвещения Н. Макаровым. Часть русско-французская. XII издание. СПб., 1906.

французский, а также те языковые единицы в оригинальном тексте на французском языке, переводы которых представляют собой ЛСЕ русского языка. Лингвоспецифичность языковой единицы привязана к паре языков и к направлению перевода. Сталкиваясь с таким словом, переводчик принимает одно из трех решений: употребляет переводной эквивалент, в котором специфичный компонент отсутствует; выражает его эксплицитно — дополнительными лексическими или грамматическими средствами, либо оставляет данную языковую единицу без перевода. Назовем лишь некоторые единицы, которые были исследованы: *истина, неудобно, обидно, пошлость, душа, вдруг, баба, мужик, дело*. Разумеется, далеко не все ЛСЕ русского языка были исследованы, но слово *дело* и производные прилагательные, бесспорно, представляют интерес для лингвистов и переводчиков.

Речевые реализации, уже найденные переводчиками — в особенности переводчиками художественной литературы, — к сожалению, нередко не входят в словарные статьи, и это богатство не всегда используется при работе с конкретным текстом.

— *Vous avez des gens* ***très-forts*** *ici, lui dit Gaudissart en s'appuyant sur le chambranle de la porte et allumant son cigare à la pipe de Mitouflet.* [Honoré de Balzac. L'illustre Gaudissart (1832)]

— *Какие у вас здесь живут* ***дельные*** *люди, — сказал Годиссар, прислонясь к косяку двери и закуривая сигарету от трубки Митуфле.*

— *А вы кого имеете в виду? — спросил Митуфле.*

— *Конечно, людей, основательно подкованных в политических и финансовых вопросах.* [Оноре де Бальзак. Прославленный Годиссар (Н. Коган, 1970)]

В параллельном русско-французском подкорпусе НКРЯ выложены два перевода «Обломова». Так, во фразе *Немец был человек дельный и строгий, как почти все немцы слово дельный переводится в одном случае actif, а в другом — efficace, что не совсем одно и тоже.*

Теперь перейдем к слову ***деловитый.*** Кроме *значений толковый, умелый в работе, серьёзный*, которые делают его синонимом *дельного*, появляются значения *предприимчивый* (Ефремова, Ожегов, Ушаков) и *выражающий предприимчивость* (Ефремова, Ушаков) — важное значение, которого нет ни в Малом, ни в Большом академическом словаре. Очень часто наречие *деловито* либо характеризует жест, либо с помощью метатекстовых конкретизаторов поясняет особенности речи говорящего:

— *Какие не заметили? —* ***деловито*** *добивался Николка*. [Михаил Булгаков. Белая гвардия (1924*)]— Quel genre de revolvers, vous n'avez pas remarqué? s'enquit Nikolka* ***d'un air pratique***. [Trad. par Claude Ligny (1970)]

— *Какие-нибудь счеты, споры между ними были? —* ***деловито*** *спросил Жеглов. — Est-ce qu'ils ont eu des démêlés, des disputes ? demanda Jeglov,* ***très intéressé****.*

— *Работает?.. — осведомился я* ***деловито****. — Il travaille ? demandai-je,* ***l'air de rien*** *à mon tour.*

— *Они развелись уже? —* ***деловито*** *спросил Жеглов. — Ils ont divorcé ? demanda Jeglov.* [А. Вайнер, Г. Вайнер. Эра милосердия (1975)] [Trad. par Jean-Pierre Dussaussois, Evgueni Avrorine, en coll. avec Jean-Georges Synakiewicz, revu et corrigé par Béatrice Durupt 38, rue Petrovka (2005)]

В словаре Н.П. Макарова дается перевод *rompu aux affaires*, в Большом русско-французском словаре — *pratique; affairé*. Как мы видим, в первом случае дается достаточно распространенный перевод, а во втором значение русской лексемы сближается с семантикой конструкций *с интересом, с любопытством;* в третьем примере, на наш взгляд, значение

передано неверно, поскольку означает, наоборот, безразличие и незаинтересованность в ответе; в четвертом случае переводчик и вовсе опускает эту речевую характеристику.

Однако, у слова деловитый есть и ироничный оттенок — когда кто-то делает вид, что занимается чем-то исключительно важным, хотя подразумевается, что на самом деле это не так. Например, в «Сонечке» Улицкой мы находим пример:

Так, гуськом, они дошли до подъезда многоэтажного дома, где в длинных коридорах, дверь к двери, трудолюбиво и ***деловито*** *созидали прилично оплачиваемое социалистическое искусство, вынося время от времени в унылые коридоры громоздкие изводы лысого гиганта мысли…* [Л.Е. Улицкая. Сонечка (1992)]

C'est ainsi que, marchant à la queue leu leu, ils arrivèrent devant l'entrée de l'immeuble où, derrière des portes s'alignant le long d'immenses couloirs, on bâtissait consciencieusement et ***avec compétence*** *un art socialiste convenablement rémunéré, en sortant de temps en temps sur le palier sordide d'encombrantes variantes du géant chauve de la pensée...* [Trad. par Sofie Benech (1998)]

Деловито здесь означает *быстро, машинально, с серьезным видом*, поскольку в то время гонорар скульптора напрямую зависел от количества произведенных изображений вождя мирового пролетариата, но при этом, занимаясь такой работой, нельзя было ни шутить, ни смеяться. Нужно было обязательно делать озабоченный вид, даже если занятие не требовало ни умственного, ни физического напряжения. Примерно ту же поведенческую модель описывает Довлатов в романе «Заповедник»:

Толик откровенно и ***деловито*** *помочился с крыльца, затем приоткрыл дверь и скомандовал…* [С.Д. Довлатов. Заповедник (1983)]

Tolik pisse sans se gêner du haut du perron. Puis il ouvre la porte et crie… [Trad. par Zeytounian-Belous (2004)]

К сожалению, здесь слово *деловито* не переведено, что очередной раз свидетельствует о его лингвоспецифичности.

В Малом Академическом словаре[5] приводится еще одно значение: Знающий и опытный в делах (в 1 знач.); занятый делами. *В коридоре вагона стояли мужчины — Это были деловые, в большинстве озабоченные люди, — уложившие в сетки тяжелые, разбухшие от смет и документов портфели*. Лидин, Младость. || Свойственный занятому человеку; деловитый. — *Что вам угодно? — спросила Екатерина Ивановна сухо, деловым тоном*. Чехов, Ионыч. [*Янушкин*]. || Занятый практической стороной дела, коммерческой выгодой.

Слово *деловой* берется на вооружение преступным сообществом, где означает человека *опытного, профессионала*.

*«Обратник», вернувшийся из Сибири или тюрьмы, не миновал этого места. Прибывший, если он действительно «****деловой****», встречался здесь с почетом. Его тотчас же «ставили на работу».*

*Всем Хитровым рынком заправляли двое городовых — Рудников и Лохматкин. Только их пудовых кулаков действительно боялась «шпана», а «****деловые ребята****» были с обоими представителями власти в дружбе и, вернувшись с каторги или бежав из тюрьмы, первым делом шли к ним на поклон.*[6]

---

[5] Словарь русского языка: В 4-х т. / АН СССР, Ин-т рус. яз.; Под ред. А.П. Евгеньевой. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Русский язык, 1981–1984.

[6] Гиляровский В.А. Москва и москвичи. — СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. — 480 с., стр. 43, глава «Хитровка».

В романе Булгакова дядя Берлиоза Поплавский срочно приезжает в Москву из Киева, чтобы поселиться в квартире неожиданно умершего племянника. В данном случае речь идет о смекалке и сметливости человека.

Деловые люди *знают, что такие моменты не повторяются.* [М.А. Булгаков. Мастер и Маргарита (ч. 1) (1929–1940)] ***Les gens qui ont le sens des réalités*** *savent que de semblables occasions ne se présentent pas deux fois.* [Mikhaïl Boulgakov. Le Maître et Marguerite (p. 1) (Claude Ligny, 1968)]

Естественно, мог он быть трезвым и ясным — в любом разговоре, с любым человеком, не подрагивал нервно, в глаза смотрел, отвечал дельно, как в тюрьме, наверное, отвечают при серьезной беседе. [Захар Прилепин. Санькя (2006)]

В этом контексте *дельно* означает *кратко, по существу*.

В словаре В. Елистратова интересующая нас лексема деловой обогащается дополнительными значениями. — *деловой*, -ого, *м* (или *деловая Маша*, *деловая колбаса*). Слишком активный, предприимчивый, хитрый; о пройдохе, авантюристе, нахале.

Поскольку французский параллельный корпус, к сожалению, пока меньше английского, позволим себе привести примеры из английского параллельного корпуса НКРЯ, чтобы показать, сколь разнообразны контекстуальные варианты перевода:

деловая жизнь — corporate life
деловой завтрак. — breakfast meeting
деловой обед — black-tie dinner
деловая поездка — errand
деловая одежда — black pants
деловая сметка — acumen
деловую записку — memo
деловые бумаги — law papers

— Now you're talking — Вот это ***деловой*** *разговор!"* [Clive Staples Lewis. The Chronicles of Narnia. The Silver Chair (1953)]

Ruthie became important — Руфь сразу приняла ***деловой*** *вид.* [Джон Стейнбек. Гроздья гнева (Н. Волжина, 1940)]

В номере, обставленном с ***деловой*** *роскошью (две кровати и ночной столик) From one of the rooms furnished with down-to-earth luxury.* [Ilya Ilf, Evgeny Petrov. The Twelve Chairs (John Richardson, 1961)]

Деловой *человек! A go-getting fellow.* [Ilya Ilf, Evgeny Petrov. The Twelve Chairs (John Richardson, 1961)]

Во французском параллельном корпусе *деловой* применительно к человеку в основном переводится как actif, homme d'affaires. Обратимся к примерам из НКРЯ:

А значит, создаешь очаг международной напряженности!.. Зачем?.. Давай поговорим! ***Побудем в деловой и конструктивной обстановке****!.. Тут Балиев с раздражением прикрикнул…* [Сергей Довлатов. Иностранка (1986)]

On veut créer un foyer de tension internationale!… À quoi bon?… Parlons plutôt! ***Soyons pratiques et constructifs!****…» Baliev, irrité, était intervenu…* [Sergueï Dovlatov. L'Étrangère (Jacques Michaut-Paterno, 2001)]

В приведенном выше примере один из сотрудников органов госбезопасности уговаривает Марусю Татарович, уехавшую за границу, но решившую вернуться в Советский Союз, поесть в китайском ресторанчике, а «не идти на конфронтацию». Речь Жоры напоминает развязную манеру Коровьева из «Мастера и «Маргариты». Кроме того, он постоянно цитирует газетные клише. На наш взгляд, если эту реплику сделать более естественной, то, к сожалению, пропадает референтная фраза идеологического дискурса того времени.

И еще один пример из «Скучной истории» Чехова:

Сообщив мне новость, Николай придает своему лицу строгое выражение, и у нас начинается ***деловой разговор.*** [А. П. Чехов. Скучная история (1889)]

Une fois la nouvelle du jour communiquée, le visage de Nicolaï prend un aspect austère et nous nous mettons à ***parler travail****.* [Anton Chekhov. Une banale histoire (Édouard Parayre, 1960)].

Дело в том, что в этом отрывке к рассказчику подходит его сверстник, сослуживец и тезка Николай, который уже давно работает швейцаром и знает все университетские новости: «Николай знает больше сотни латинских названий, умеет собрать скелет, иногда приготовить препарат, рассмешить студентов какой-нибудь длинной ученой цитатой, но, например, незамысловатая теория кровообращения для него и теперь так же темна, как 20 лет назад». То есть работа у них не одна и та же, он не коллега рассказчику. Швейцар лишь делает вид, что знает предмет, но на самом деле он способен лишь повторять чужие слова. Поэтому вряд ли он может «говорить о работе».

В заключение стоит сказать, что при переводе якобы простых слов, семантика которых оказывается на поверку не такой уж очевидной, переводчику стоит воспользоваться результатами работы его предшественников, доступными в параллельных корпусах.

Источники:

1. Большой академический словарь, т. 9, Изд-во Наука, 2007.
2. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка (т. 1–4, 1863–66;) https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc2p/227274
3. Елистратов В. Словарь русского арго. М.: Русские словари, 2000.
4. Ефремова Т.Ф. Современный толковый словарь русского языка. В 3 томах. Том 1. А-Л.
5. Ожегов С.И. Словарь русского языка (1949, 22-е издание, 1990; с 1992 — Толковый словарь русского языка, совместно с Н.Ю. Шведовой). https://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/46350
6. Словарь русского языка: В 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. яз.; под ред. А.П. Евгеньевой. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Рус. яз., 1981.
7. Словарь синонимов https://synonymonline.ru/
8. Словарь синонимов русского языка: В 2 т. / ИЛИ РАН; под ред. А.П. Евгеньевой. — М.: Астрель; АСТ, 2001.
9. Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка. http://ushakovdictionary.ru/

Бунтман, Надежда Валентиновна — переводчик, преподаватель. Родилась в 1957 году. Кандидат филологических наук. Доцент МГУ. Переводила произведения Алена Роб-Грийе, Бориса Виана, Ролана Топора, Жана-Клода Мурлева, Матиаса Энара, Мишеля Турнье, Жоржа Батая, Жана Кокто, Клода Мориака, Роже Кайуа, Эрика Орсенна, Мишеля Бютора, Альфонса Алле. Автор предисловий к произведениям Золя, Лафонтена, Готье, Кокто. Переводила комиксы про Астерикса, Тинтина, «Историю музыки в картинках». Вела мастер-класс в коллеже литературных переводчиков (Арль) совместно с Анной Кольдефи-Фокар в 2012 году. Составитель антологии «Современная французская литература 1995–2005» (совместно с Г.П. Кузнецовой). С 2007 года (даты организации Центра современной французской литературы при ФИЯР МГУ) организовала встречи с современными французскими писателями Оливье Роленом, Матиасом Энаром, Лионелем Труйо, Режисом Жоффре, Жан-Пьером Миловановым, Валером Новарина, Лиди Сальвейр и другими. Лауреат премии Леруа-Болье.

Татьяна Быстрова (Россия)

Реалии и псевдореалии фашистской Италии в романах Энрико Брицци

Многие современные итальянские писатели обращаются к теме фашистского прошлого, в том числе Энрико Брицци. Сегодня мы рассмотрим несколько примеров реалий и псевдореалий, относящихся к этой эпохе, возможные варианты их перевода, и трудности, которые при этом возникают у студентов-переводчиков.

Энрико Брицци — итальянский писатель, дебютировавший в 1990-е годы в довольно раннем возрасте (ему еще не было 20 лет) с романом о подростках (отчасти автобиографическим). В 2008 году он пишет первый роман-укронию трилогии «Фантастикоисторическая итальянская эпопея» — «Неожиданный ход событий» («L'inattesa piega degli eventi»), второй, «Наша война» («La nostra Guerra») — в 2009 году и третий «Лоренцо Пеллегрини и женщины» («Lorenzo Pellegrini e le donne») — в 2012. В этих произведениях автор обращается к осмыслению истории военных и послевоенных лет и помещает события жизни героя Лоренцо Пеллегрини (этим героем объединены все три романа) в исторический контекст.

Хронология событий, представленных в романах трилогии, нарушена. Так, действие первого романа разворачивается в 1960-е годы, второго — во время Второй мировой войны, третьего — в 1950-е годы. В трилогии представлена Италия, управляемая Бенито Муссолини, который не объединился с гитлеровской Германией, а продолжил независимую фашистскую политику в Италии, создал Союз Товарищеских Республик и вывел Италию на новый уровень жизни. Так, именно он называется в романе «Победителем фашистского спрута» и получает прозвище «Отца народов». Таким образом, вся жизнь героя (во время войны он подросток, в 1950-е юноша и спортивный журналист в 1960-е) проходит во времена фашистского режима.

Главы из жизни героя и главы, иллюстрирующие исторический контекст воображаемой Италии, чередуются. Например, в первой главе («La risata di Mussolini») упоминается несуществующая итальянская конституция 1948 года, вторая глава посвящена влюбленности главного героя, в третьей главе описывается экономическое и политическое состояние Италии конца 1940-х при режиме Муссолини («La grande Torino»), в четвертой говорится об отношениях Лоренцо с родителями и друзьями, о том, как он проводит досуг, и т.д.

Романы Брицци перенасыщены реалиями военных и послевоенных лет, именами собственными, названиями и многочисленными аббревиатурами, обозначающими различные организации того времени. Очевидно, что названия фашистских печатных изданий, военных подразделений и общественных организаций давно стерлись из памяти итальянцев, а читателям перевода могут быть и вовсе неизвестны.

Трилогия Энрико Брицци — это укрония, но альтернативная история представлена в трех романах наряду с описанием действительно происходивших исторических событий. Поэтому одна из задач переводчика — выявить реалии, обозначающие действительно существовавшие явления, и так называемые «псевдореалии», которые были придуманы автором или додуманы на основе других реалий.

Псевдореалии помогают автору создать собственный мир и погрузить в него читателя. Поэтому очень часто в основу таких реалий ложатся вполне реальные явления. Создавая «псевдореалии», автор в большинстве случаев опирается на уже существующие и известные явления, события, названия, имена, с которыми у читателя сохраняется ассоциативная связь.

Так, например, рассказывая в одном из эпизодов о мальчике, который бравирует перед одноклассниками значком CLR (Comitato Littorio di Resistenza) на лацкане пиджака, автор вводит данную аббревиатуру как псевдореалию, проводя аналогию с действительно существовавшим во время Второй мировой войны Comitato di Liberazione Nazionale, CLN. В данном случае студенты благополучно перевели названия организаций на русский язык и составили из перевода соответствующие аббревиатуры — ЛКС (Ликторский комитет сопротивления) и КНОИ (Комитет национального освобождения Италии).

GESPE — еще одна никогда не существовавшая организация, которую, исходя из контекста, можно расшифровать как «gestione di proprietà ecclesiastica», что означает «управление церковным имуществом». Вводя данную псевдореалию, автор умело соотносит ее с реальным названием итальянской фашистской политической газеты «Il popolo d'Italia», которая и публикует статью о создании данного органа и о процессах против деятелей Церкви.

В данном случае автор составил аббревиатуру не из первых букв каждого слова, а из первых слогов. В русском варианте, как видим, получается неблагозвучное «УЦИ» или же «УПЦЕИ». В результате студенты остановились на варианте УбЦС — «Управление бывшей церковной собственностью». Таким образом возникают ассоциации с ОВЦС — отделом внешних церковных связей, реально существующей в России организацией.

Рассказывая о сепаратистских движениях в Италии, автор вводит в повествование несуществующую организацию «FUS» (il Fronte Unico Sardista). По всей вероятности, автор отсылает читателя к одной из старейших итальянских партий, борющейся за независимость острова Сардинии от Италии, Partito Sardo D'Azione (Партия Действия Сардинии). Студенты предложили вариант перевода ЕСФ, Единый Сардский Фронт.

В начале романа главный герой, рассказывая об эвакуации, упоминает о том, что они были сосланы «на юг от Сципионовой линии (Linea Scipio)» — тут автор создает очередную псевдореалию, производя отсылку к известной исторической фигуре — Сципиону Африканскому — римскому полководцу времён Второй Пунической войны, победителю Ганнибала. Дело в том, что в романе овая фашистская Италия создает «Reppubliche associate» — Союз Товарищеских Республик, в который входят Албания, Корсика, Мальта, Ливия и часть Восточной Африки. Памятники Муссолини разбросаны на территориях дружественных республик «от бывших австрийских территорий Альп до границ с пустыней Сахара».

*««…i monumenti alla sua persona erano disseminati dall'**Oltralpe** ex austriaco ai margini del Sahara.»*	*«Монументы в его честь можно было встретить от бывших австрийских территорий Альп до границ с пустыней Сахара.»*

Италия Муссолини также отмечает «Великую фашистскую революцию». В исторической науке идут споры по поводу определения «фашистская революция», которое употреблялось в Италии во времена режима Муссолини, однако очевидно, что в данном случае Брицци создает псевдореалию по аналогии с «Великой Октябрьской революцией»

(или, возможно, Французской революцией), а не имеет в виду спорный и ныне почти не употребляющийся термин.

Брицци активно использует имена собственные, такие как Сталин, Черчилль, Мао, Жетулио Варгас, Дутра, однако вводит в повествование и вымышленных персонажей. Так, например, в романе фигурирует Папа Римский Григорий XVII, выступающий в поддержку церковных деятелей, обвиняемых Муссолини в разврате. Как известно, с 1939 по 1958 гг. Папой Римским являлся Пий XII, однако политика вымышленного Папы Григория весьма схожа с политикой Папы реального.

Политическим деятелям фашистского режима, например, Итало Бальбо, погибшему в 1940 году, автор намеренно продлевает жизнь: в новой фашистской Италии они занимают высокие посты и имеют многочисленные заслуги.

При переводе реалий и псевдореалий от переводчика требуется не только поиск переводческих решений (поскольку нередко подходящих эквивалентов в принимающем языке не существует), но и готовность дать пояснения, а в некоторых случаях, возможно, и историко-культурный комментарий.

На переводческом семинаре студенты должны были не только отличить реалию от псевдореалии и предложить вариант перевода, но и предложить лингвострановедческий комментарий.

Рассмотрю один пример с вариантами перевода и таким комментарием, подготовленным одной из студенток:

Replicai a fatica, emozionato come quand'ero balilla[34], che sarebbe stato davvero un peccato, lasciar passare tanto tempo.	***Эмоции переполняли меня, как будто я снова балилла***[2], и все, что я смог сказать ей в ответ — это лишь пожалеть о потерянном времени.

В романе появляется слово «балилла» (balilla). Балилла — это член детской фашистской военно-патриотической организации, существовавшей в Италии в 1926–1937 гг., ее полное название — Opera Nazionale Balilla (Национальная Организация Балилла), ONB. Название происходит от слова «балилла», «пуля» — прозвища Джована Баттисты Перассо, мальчика из Генуи, который в 1746 году бросил камень в австрийского солдата и этим положил начало восстанию против австрийских войск, оккупировавших город.

Образ Перассо использовался фашистской пропагандой как образец патриотического поведения для итальянских детей. Целью создания организации стало «физическое, духовное и нравственное воспитание молодежи». В 10 лет мальчик должен был вступить в ячейку «балилла», в которой все присягали в верности дуче.

Сначала структура ONB делилась на ячейки для мальчиков и ячейки для девочек и была организована следующим образом: сыновья волка — 6–8 лет; балилла — 9–10 лет; мушкетёры балилла — 11–13 лет; молодёжный фашистский авангард — 14–18 лет. 11 членов «балиллы» составляли эскадрон, 3 эскадрона — манипулу, 3 манипулы — центурию, 3 центурии — легион. К каждому отряду ONB прикреплялся капеллан, старший, ранее проходивший службу в вооружённых силах. Организации для девочек включали в себя следующие: дочери волка — 6–8 лет; маленькие итальянки — 9–13 лет; молодые итальянки — 14–17 лет. Для молодых людей старших возрастов существовали следующие организации: Боевое объединение молодёжи для юношей 18–21 года, Молодые фашистки

для девушек соответственно; а также Университетские Фашистские группы для студентов. С 21 года молодые люди могли вступать в Национальную фашистскую партию, НФП.

Как видим, фашистские детские и молодежные организации обладали достаточно развитой и сложной структурой, каждая из которых имела свое название и соответствующую аббревиатуру. Многие из этих реалий встречаются в романах Брицци.

Уже при передаче общего названия организации возникли проблемы. Согласно переводческой традиции, аббревиатура создается на основе перевода — мы говорим ЦРУ, а не CIA. Однако аббревиатура НОБ звучит по-русски не слишком благозвучно и вызывает ненужные ассоциации. Кроме того, она не встречается в научной литературе, а передается латинскими буквами и сопровождается переводом или пояснением: ONB, Opera Nazionale Ballila — Национальное объединение Баллила. В данном случае, поскольку устоявшегося перевода студенты не нашли, был предложен вариант НОРГБ (Национальная Организация Баллила).

Одним из предложений студентов было вызвать у русскоязычного читателя ассоциации с пионерской организацией, опустив аббревиатуру в переводе и снабдив слово «балилла» пояснением в тексте.

Replicai a fatica, emozionato come quand'ero balilla[34], che sarebbe stato davvero un peccato, lasciar passare tanto tempo.	***Эмоции переполняли меня, как будто я снова, как юный пионер, вступаю в ряды балилла***[3], и все, что я смог сказать ей в ответ — это лишь пожалеть о потерянном времени.

Организации балилла и мушкетеры балилла по возрасту близки пионерской организации. Однако сегодняшние молодые читатели могут уже и не помнить, кто такие пионеры, кроме того, что тогда делать с остальными упоминаемыми в тексте организациями? Такой способ перевода применим далеко не для каждой из них.

Еще одна проблема возникла со склонением слова «балилла». В итальянском языке это слово мужского рода, в то время как в русском языке оно не зафиксировано и при транслитерации с итальянского ассоциируется с женским родом и сопротивляется склонению. «Национальная Организация Балилл» звучит не слишком благозвучно, а «Национальная Балиллская организация», по аналогии с пионерской, — не лучше. Поэтому студенты приняли решение отказаться от склонения слова «балилла».

Решая проблему перевода вымышленных имен, явлений и событий, студент-переводчик прежде всего должен был сопоставить псевдореалию с её реальным «прототипом», а при его отсутствии определить мотивацию введения автором подобного слова или аббревиатуры. Опираясь на полученные данные и контекст, студенты-переводчики смогли выбрать подходящий способ передачи реалии.

Как правило, приемы передачи реалий можно обобщенно свести к трем типам: транскрипции, транслитерации и переводу. Перевод включает в себя такие приемы, как создание неологизмов, замена реалий, приблизительный перевод и описательный перевод. Транскрипция и транслитерация применялись студентами при переводе имен собственных, топонимов, различных наименований. Опираясь на данные словарей и сложившуюся практику перевода, аббревиатуры были переданы методом перевода:

GIL (La Gioventù italiana del littorio)	ИЛМ (Итальянская ликторская молодежь)
CLR (Comitato Littorio di Resistenza)	ЛКС (Ликторский комитет сопротивления)
CLN (Comitato di Liberazione Nazionale)	КНОИ (Комитет национального освобождения Италии)
FUS (il Fronte Unico Sardista)	ЕСФ (Единый Сардский Фронт)
ONB (Opera Nazionale Balilla)	НОРГБ (Национальная Организация Балилла)
GESPE (Gestione di proprietà ecclesiastica)	УбПС (Управление бывшей Церковной Собственностью)
Unione delle Reppubliche Fasciste Associate	Союз Фашистских Товарищеских Республик
Grande Rivoluzione Fascista	Великая Фашистская Революция

Примеры реалий, для передачи которых студентами был использован устоявшийся перевод:

Gruppi del Dopolavoro	Школы рабочей молодежи
PNF Partito Nazionale Fascista	НФП (Национальная Фашистская партия)
Nazioni Unite	ООН

В заключение обсудим, каковы источники псевдореалий в романах Энрико Брицци.

В некоторых случаях Брицци создавал псевдореалии, основываясь на реалиях, существовавших в 1940–1960 гг. в других странах. Так, Союз Фашистских Товарищеских Республик и Великая Фашистская Революция, очевидно, отсылают к Союзу Советских Социалистических Республик и Великой Октябрьской Революции. Многочисленные политические процессы, изъятие церковной собственности, памятники Муссолини в товарищеских республиках и т.п. вызвали у студентов ассоциации с историей СССР.

Вторым источником псевдореалий стала для автора современная итальянская действительность. Повествуя о псевдоисторических событиях и высказывая собственную точку зрения на свершившиеся или выдуманные события прошлого, автор предлагает читателю псевдореалии, тем самым стремясь завуалировать их связь с сегодняшней действительностью и не называя настоящих имен, организаций и явлений. Однако для коллег автора, современных итальянских писателей, эта связь является очевидной. Одна из задач переводчика — сделать ее зримой и для читателя перевода.

Источники:

1. Brizzi Enrico. L' inattesa piega degli eventi. Dalai Editore, 2008
2. Brizzi Enrico. La nostra Guerra. Dalai Editore, 2009.
3. Brizzi Enrico. Lorenzo Pellegrini e le Donne. Dalai Editore, 2012.
4. Быстрова Т.А. Реалии послевоенного времени в романе Энрико Брицци «Лоренцо Пеллегрини и женщины»: трудности перевода // Вестник Московского городского

педагогического университета. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2016. № 2 (22). С. 64–69.
5. Быстрова Т.А. Современная итальянская проза: от постмодернизма к «гипермодернизму» // Новый филологический вестник. 2017, № 4 (43). С. 272–283.

Быстрова, Татьяна Александровна — переводчик художественной и научно-популярной литературы, преподаватель итальянского языка, страноведения Италии и теории и практики перевода, победитель конкурса молодых переводчиков с итальянского языка «Радуга» (2012), автор книги «Путешествие в Италию с Мариной Цветаевой».

Алексей Вдовичев (Белоруссия)

Лингвокультурные аспекты устного и письменного перевода как факторы «мягкой силы»

То, что V Международный конгресс переводчиков художественной литературы называется «Литературный перевод как средство культурной дипломатии», в очередной раз подтверждает: дипломатии в том только виде, в котором она существовала многие столетия, недостаточно.

С развитием информационно-коммуникативных технологий эволюционирует любое общество, любое государство, которое стремится расширить свои границы уже не в соответствии с исторически сложившейся традицией завоевательной политики, а при помощи «мягкой» силы, путем переговоров и плодотворного сотрудничества, путем публичной дипломатии, в которую вовлечены все слои общества.

Культурная дипломатия определяется как «направление внешней политики государства, заключающееся в укреплении межкультурного диалога, продвижении национальных интересов страны и достижении целей национальной безопасности» [1]. Звучит громко, напоминает формулировку из учебника по политологии или истории дипломатических учений, но именно это направление дипломатии сегодня становится все более популярным. Мы становимся непосредственными участниками процессов, действительно позволяющих укреплять межкультурный диалог, и нужно отметить, что Россия в 2018 году как никогда преуспевает в этом, в том числе при помощи еще одного направления публичной дипломатии — дипломатии спортивной (я имею в виду Чемпионат Европы по фигурному катанию, Кубок мира по биатлону и, конечно, Чемпионат мира по футболу — все эти события состоялись в России). Хочу поздравить всех с успешным проведением, отличной организацией этих мероприятий и достойным вкладом в развитие межкультурного диалога, ведь, по определению Натальи Михайловны Боголюбовой и Юлии Вадимовны Николаевой, «спортивная дипломатия имеет общую природу с культурной дипломатией, так как спорт — это важнейшая, неотъемлемая и древнейшая часть человеческой культуры, а спортивные контакты являются частью культурных контактов любой страны. Культурная дипломатия является одним из средств внешней политики государства, которая разрабатывается на основе публичной дипломатии, народной дипломатии и реализуется с помощью частных инициатив в таких сферах, как образование, искусство, наука, спорт и т.д.» [2, с. 16].

Таким образом, формулировка культурной дипломатии, предложенная Мильтоном Каммингсом, профессором Университета Джона Хопкинса, — «любая деятельность, опирающаяся на обмен идеями, ценностями, традициями и другими аспектами культуры и идентичности в целях углубления взаимоотношений между народами, повышения уровня их социокультурного взаимодействия и продвижения собственных национальных интересов» [3, с. 1], — постоянно конкретизируется. Но для нас ключевым компонентом все же остается межкультурный диалог, а диалог не может состояться без знания языка как определяющего элемента любой культуры. Язык является результатом становления нации, инструментом ведения диалога между представителями разных народов. Любая коммуникация предполагает понимание друг друга на уровне языка. Но в мире

насчитывается около шести тысяч языков, все языки изучить невозможно, а между тем обеспечить межкультурный диалог — задача каждого государства. На русском языке говорят более *260 миллионов человек*, проживающих в России, Беларуси, Казахстане, других странах СНГ, где русский язык, в соответствии с Уставом СНГ (статья 35), является рабочим, а также в странах дальнего зарубежья. Русский язык — один из рабочих языков Организации Объединенных Наций. Но ни для кого не секрет, что самым популярным для изучения иностранным языком является английский, на котором говорят *около 1,4 миллиарда человек*, хотя родным он является только для *350 миллионов*. Английский является официальным языком Великобритании, США, Канады, Австралии, Новой Зеландии, рабочим языком практически всех международных организаций. Многие международные конференции, исходя из установки на дальнейшую популяризацию результатов, обязательно включают английский в число рабочих языков. Неудивительно, что в США Мильтон Каммингс ввел понятие «культурной дипломатии», которая обеспечивает обмен идеями, ценностями и т.д. путем межкультурной коммуникации.

В мире существует много литературных премий, самыми значимыми из которых являются ***Нобелевская премия***, ***Пулитцеровская премия***, которая вручается в шести номинациях за произведения, написанные американскими авторами, ***Букеровская премия*** за лучший роман на английском языке, ***Международный букер*** для англоязычных авторов и писателей, чьи произведения переведены на английский язык, ***Дублинская литературная премия***, которая вручается каждый год за лучшее прозаическое произведение, изданное на английском языке, ***Гонкуровская премия***, которая вручается автору лучшего романа на французском языке, ***Премия «Хьюго»*** за лучший роман, написанный в жанре фантастики или фэнтези и изданный на английском языке. Обратим внимание на то, что практически все премии вручаются авторам, которые издают свои произведения на английском языке.

Премия ***Read Russia*** с 2012 года является ярким примером реализации культурной дипломатической политики: переводы произведений русской литературы позволяют взглянуть на жизнь русского народа. Премия уникальна еще и потому, что ее лауреатами становятся именно переводчики — «*почтовые лошади просвещения*» (А.С. Пушкин), «*радио, которое можно включить и выключить в нужный момент*» (Ю. Новиков), которые «*от творца только именем рознятся*» (В. Тредиаковский). Несомненно, в дополнение к вышеприведенным цитатам о переводчиках можно добавить, что посредники в межъязыковой коммуникации являются, в первую очередь, культурными дипломатами, которые выстраивают не просто межъязыковой диалог, но и межкультурную среду для успешной коммуникации и взаимодействия.

Русская литература, этот «мост к русской душе», всегда интересовала иностранцев. Не секрет, что произведения русских классиков в переводах на иностранные языки в обязательном порядке включаются в учебные программы по подготовке филологов, переводчиков в разных университетах мира. Приведу примерный список обязательных для изучения произведений русской литературы (с указанием переводчиков на английский язык) из учебной программы Университета Лондона, факультета славянских и восточноевропейских исследований: Aleksandr Pushkin *The Queen of Spades* (translation by Alan Muers) — А.С. Пушкин «*Пиковая дама*», Nikolai Gogol *The Nose* (translation by Ronald Wilks) — Н.В. Гоголь «*Нос*», Anton Chekhov *The Lady and the Lapdog* (translation by David Magarshack) — А.П. Чехов «*Дама со собачкой*», *Anna Around the Neck* (translation by Ronald Wilks) — «*Анна на шее*», Ivan Turgenev *First Love* (translation by Isaiah Berlin) — И.С. Тургe-

нев «*Первая любовь*», Evgenii Zamiatin (Evgeny Zamyatin) *We* (translation by Bernard Guilbert Guerney) — Е.И. Замятин «*Мы*», Mikhail Bulgakov *Heart of a Dog* (translation by Michael Glenny) — М.А. Булгаков «*Собачье сердце*», Aleksandr (Alexander) Solzhenitsyn *One Day in the Life of Ivan Denisovich* (translation by H.T. Willets) — А.И. Солженицын «*Один день Ивана Денисовича*», Lev Tolstoy *Hadji Murat* (translation by Hugh Aplin) — Л.Н. Толстой «*Хаджи-Мурат*», Leo Tolstoy *The Cossacks and Other Stories* (translation by Paul Foote and David McDuff) — Л.Н. Толстой «*Казаки*» и др., *Master and Man and Other Stories* (translation by Paul Foote) — «*Хозяин и работник*» и др. Списки других университетов дополняются произведениями Ф.М. Достоевского, М. Горького, Н. Чернявского, М.Ю. Лермонтова.

Достаточно ли прочитать эти книги в переводе, чтобы понять русскую ментальность, чтобы изучить культуру России? Очевидно, нет. Почему нужно расширять такие списки? Самый простой ответ: для того, чтобы разрушать стереотипы, уничтожать национальные предрассудки, расширять кругозор и т.д. Возвращаясь к вопросу культурной дипломатии, в частности, к спорту, отметим: практически все зарубежные СМИ написали, что «*Россия показала себя с другой стороны*» (The Economist "*Russia shows another side at the World Cup*", The Guardian "*Will the World Cup finally change how Russia is Portrayed?*", Deutsche Welle "*The World Cup in Russia — no Putin games*"и др.). Оказалось, что не ходят россияне хороводом с балалайками вокруг медведей на Красной площади, а в Гардиан несколько раз написали, что «*Москва — нормальное место*» ("*Moscow is a normal place*"), «*россияне — не инопланетяне*» ("*Russians are not aliens*"). Удивительно, что в XXI веке люди могут представлять себе цивилизованную страну, не самую дешевую и не самую отсталую, так, как будто она находится где-то на Марсе и «требует срочного вмешательства, чтобы людям жить стало лучше». Как преподаватель перевода и переводчик, в подобных случаях я всегда говорю: «Мало переводим. Мало информации даем, все чаще силимся придумать, как американизировать, европеизировать все вокруг без учета национальных традиций, многовековой истории, менталитета человека». Переводы художественной литературы тоже вызывают вопросы, потому что классика уже давно переведена на сотни иностранных языков, а в кино до сих пор показывают русских с бутылкой водки и с тостом «*На здоровье!*» (при этом никто даже не пытается заменить предлог «на» на «за»). Возможно, что-то не так с переводами? Может, переводить национальную литературу должны переводчики, не понаслышке знакомые с культурой страны языка оригинала, родившиеся или жившие в этой стране? Может быть, переводчики забывают о социокультурных факторах, которые влияют не просто на качество перевода, а на смысл всего текста?

Два направления, которые сейчас обязательно обсуждаются на занятиях по устному и письменному переводу, — ***доместикация*** и ***форенизация*** — очень важны для понимания основ перевода текста, содержащего культурно специфическую или культурно маркированную информацию. Эти процессы можно назвать по-разному: *локализация — интернационализация* (более популярные термины при переводе контента веб-сайтов и компьютерных игр), *одомашнивание — отчуждение*, *культурная адаптация*, *ассимиляция — диссимиляция* и т.д.

Эти переводческие стратегии приобретают особое значение, когда речь заходит о переводе реалий, аллюзий и т.п. Конечно, все это связано с художественным переводом, который воспринимается исключительно как письменный, но нам приходится учитывать специфику передачи смыслов на другом языке и в устном переводе. Все помнят цитату из романа «Двенадцать стульев», написанного в 1928 году советскими писателями Ильей Ильфом и Евгением Петровым: «*Скучно, девушки!*». Но многие знают сейчас эту фразу

в измененном виде: «*Скучно, девочки*». В.В. Путин 11 апреля 2017 года, комментируя обвинения в адрес Дамаска в использовании химического оружия, напомнил, что «подобного рода действия мир уже наблюдал, когда США вторглись в Ирак под предлогом наличия у Багдада химоружия», и сопроводил свой комментарий этой фразой. На английский язык фраза переводится *"It's boring, girls"*, но в западной прессе было очень мало комментариев, а на английском языке перевод и мнения возникли в англоязычных версиях российских сайтов. Как вы думаете, поняли или не поняли американцы эту фразу, не зная ничего о «гроссмейстере» Остапе Бендере, выступающем перед любителями шахмат из села Васюки? Перевод верен, точен, выполнен на высоком уровне, но плохо воспринимается или вообще не воспринимается получателем информации. Возможно, устный переводчик должен был использовать такую трансформацию, которая помогла бы всем понять смысл сказанного в определенном контексте. Или представьте себе устный перевод выступления Марии Захаровой из Министерства иностранных дел России, которая 29 марта 2018 года в ответ на комментарии Бориса Джонсона сказала: «*В отличие от Вас, мы Достоевского читали, мы его любим и знаем. Так вот, цитата Федора Михайловича: «Изо ста кроликов никогда не составится лошадь, изо ста подозрений никогда не составится доказательства, ведь вот как одна английская пословица говорит, да ведь это только благоразумие-с, а со страстями-то, со страстями попробуйте справиться, потому и следователь человек-с*». Устный переводчик автоматически становится переводчиком художественной литературы, а учитывая цель коммуникации, любая ошибка может быть чревата нежелательными последствиями. Предлагаю перевод отрывка произведения: «*From a hundred rabbits you can't make a horse, a hundred suspicions don't make a proof, as the English proverb says, but that's only from the rational point of view — you can't help being partial, for after all a lawyer is only human*» (F. Dostoevsky *Crime and Punishment*, translated by Constance Garnett). Нужно отметить, что на брифинге официальный представитель МИД России сразу предложила вариант перевода для британских коллег, но ситуация, когда нужно передать на иностранном языке цитату из художественного произведения, поговорку или пословицу, в устном переводе может возникнуть в любой момент, а потому при подготовке как устных, так и письменных переводчиков необходимо обращать особое внимание на транскодирование культурно маркированной информации с выбором стратегии доместикации или форенизации.

В широком понимании ***доместикация*** представляет собой стратегию максимальной адаптации к нормам принимающей культуры, когда переводчик стремится сделать восприятие текста удобным и легким для адресата и может идти ради этого на сглаживание и даже устранение языковых или содержательных особенностей оригинала. ***Форенизация*** — стратегия сохранения и бережного воспроизведения особенностей оригинала, всей полноты содержащейся в нем информации, пусть даже ценой затруднения читательского восприятия и нарушения конвенций принимающей культуры. Переводчик должен определить свою стратегию, приемы достижения адекватности перевода; он должен хорошо представлять себе, как будет учитывать коммуникативную установку информации, подлежащей трансляции.

При рассмотрении лингвокультурологических аспектов перевода нельзя не упомянуть пласты лексики, которые чаще всего становятся объектами доместикации и форенизации: *реалии* (слова и словосочетания, называющие объекты, характерные для жизни одного народа и чуждые для другого), *лакуны* (отсутствие в одном из языков наименова-

ния того или иного понятия) и *локалоиды* (интернационализмы, которые ассоциируются с соответствующими словами языка описания иноязычной культуры).

Предлагаю рассмотреть варианты переводов с культурно маркированной лексикой с применением одной из стратегий и определить, какой вариант является оптимальным, а, возможно, предложить и свои варианты.

Чем бы это кончилось, неизвестно; но начальник отделения собирался долго, благоразумно, а тут подвернулся другой случай.

Хозяйкин сын зашел к управляющему сказать, что матушка просит Павла Константиныча взять образцы разных обоев, потому что матушка хочет заново отделывать квартиру, в которой живет. А прежде подобные приказания отдавались через дворецкого. Конечно, дело понятное и не для таких бывалых людей, как Марья Алексевна с мужем. Хозяйкин сын, зашедши, просидел больше полчаса и удостоил выкушать чаю (цветочного).

Н.Г. Чернышевский *Что делать?*

How this would have ended cannot be conjectured, but the natchalnik of the office deliberated a long time, and while he was taking his own time, another opportunity arose.

The khozyáïka's son came to the manager to say that his mátushka wanted Pavel Konstantinuitch to get specimens of wall-papers, because she was going to repaper the rooms in which she was living. Hitherto all such orders had been given through the janitor. Certainly such a case as this could be comprehended even by people who were not as shrewd as Marya Alekséyevna and her husband. The landlady's son sat for more than half an hour and did them the honor of drinking tea with them. It was flower tea.

N.G. Tchernuishevsky *A Vital Question; or What Is to Be Done?* (translated by N.H. Dole and S.S. Skilesky)

А если предложить такой вариант:

Чем бы это кончилось, неизвестно; но начальник отделения собирался долго, благоразумно, а тут подвернулся другой случай.

Хозяйкин сын зашел к управляющему сказать, что матушка просит Павла Константиныча взять образцы разных обоев, потому что матушка хочет заново отделывать квартиру, в которой живет. А прежде подобные приказания отдавались через дворецкого. Конечно, дело понятное и не для таких бывалых людей, как Марья Алексевна с мужем. Хозяйкин сын, зашедши, просидел больше полчаса и удостоил выкушать чаю (цветочного).

Н.Г. Чернышевский Что делать?

What would have happened no one knows; but, while the chief of the department was in this frame of mind, an important event occurred:

The son of the mistress appeared at the steward's to say that his mother desired Pavel Konstantinytch to bring her several samples of wall paper, as she wished to newly furnish her apartments. Orders of this nature were generally transmitted by the major-domo. The intention was evident, and would have been to people of less experience than Vérotchka 's parents. Moreover, the son of the proprietor remained more than half an hour to take tea.

N.G. Tchernychewsky *What's to Be Done* (translated by B. Tucker)

Рассмотрим небольшой отрывок из произведения М.Е. Салтыкова-Щедрина «*Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил*»:

Стали они друг друга рассматривать и увидели, что они в ночных рубашках, а на шеях у них висит по ордену.

— Теперь бы кофейку испить хорошо! — молвил один генерал, но вспомнил, какая с ним неслыханная штука случилась, и во второй раз заплакал. — Что же мы будем, однако, делать? — продолжал он сквозь слезы, — ежели теперича доклад написать — какая польза из этого выйдет?

М.Е. Салтыков-Щедрин *Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил*

They began to gaze at each other, and they then perceived that they were clad only in their night-shirts, and on the neck of each hung an order.

"How good a little coffee would taste now!" ejaculated one General, but then he remembered what unprecedented adventure had happened to him, and he began to cry again.

"But what are we to do?" he continued, through his tears; "if we were to write a report, of what use would it be?"

M. Saltykov (Shchedrin) *The Story of How One Peasant Maintained Two Generals* (translated by Isobel Hapgood)

Сравните с другим вариантом перевода:

Стали они друг друга рассматривать и увидели, что они в ночных рубашках, а на шеях у них висит по ордену. — Теперь бы кофейку испить хорошо! — молвил один генерал, но вспомнил, какая с ним неслыханная штука случилась, и во второй раз заплакал. — Что же мы будем, однако, делать? — продолжал он сквозь слезы, — ежели теперича доклад написать — какая польза из этого выйдет?

М.Е. Салтыков-Щедрин *Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил*

They looked at each other, and each noticed that the other was clad in nothing but his night shirt with his order hanging about his neck. "We really should be having our coffee now," observed the one Official. Then he bethought himself again of the strange situation he was in and a second t ime fell to weeping.

"What are we going to do now?" he sobbed. "Even supposing we were to draw up a report, what good would that do?"

M. Saltykov (Shchedrin) *How a Muzhik Fed Two Officials* (translated by Thomas Seltzer)

А в следующем отрывке и переводе вы почувствуете русскую душу?

— Благодарствуйте, я не закусываю никогда, — ответил незнакомец и налил по второй. Открыли кастрюлю — в ней оказались сосиски в томате.

И вот проклятая зелень перед глазами растаяла, стали выговариваться слова, и, главное, Степа кое-что припомнил.

'Thank you, but I never eat when I'm drinking,' replied the stranger, pouring out a second round. He lifted the lid of the saucepan. It contained little frankfurters in tomato sauce.

Slowly the awful green blobs in front of his eyes dissolved, words started to form and most important of all Stepa's memory began to come back

Именно, что дело вчера было на Сходне, на даче у автора скетчей Хустова, куда этот Хустов и возил Степу в таксомоторе. Припомнилось даже, как нанимали этот таксомотор у «Метрополя», был еще при этом какой-то актер не актер... с патефоном в чемоданчике. Да, да, да, это было на даче! Еще, помнится, выли собаки от этого патефона. Вот только дама, которую Степа хотел поцеловать, осталась неразъясненной... черт ее знает, кто она... кажется, в радио служит, а может быть, и нет.

М.А. Булгаков *Мастер и Маргарита*

That was it — he had been at Khustov's dacha at Skhodna and Khustov had driven Stepa out there by taxi. He even remembered hailing the taxi outside the Metropole. There had been another man with them — an actor ... or was he an actor? . . . anyhow he had a portable gramophone. Yes, yes, they had all gone to the dacha! And the dogs, he remembered, had started howling when they played the gramophone. Only the woman Stepa had tried to kiss remained a complete blank . . . who the hell was she? . . . Didn't she work for the radio? Or perhaps she didn't. . . .

M. Bulgakov *The Master and Margarita* (translated by M. Glenny)

Сравним с другим вариантом перевода:

— Благодарствуйте, я не закусываю никогда, — ответил незнакомец и налил по второй. Открыли кастрюлю — в ней оказались сосиски в томате.

И вот проклятая зелень перед глазами растаяла, стали выговариваться слова, и, главное, Степа кое-что припомнил.

Именно, что дело вчера было на Сходне, на даче у автора скетчей Хустова, куда этот Хустов и возил Степу в таксомоторе. Припомнилось даже, как нанимали этот таксомотор у «Метрополя», был еще при этом какой-то актер не актер... с патефоном в чемоданчике.

Да, да, да, это было на даче! Еще, помнится, выли собаки от этого патефона. Вот только дама, которую Степа хотел поцеловать, осталась неразъясненной... черт ее знает, кто она... кажется, в радио служит, а может быть, и нет.

М.А. Булгаков *Мастер и Маргарита*

`Much obliged, but I never snack,' the stranger replied and poured seconds. The saucepan was opened and found to contain frankfurters in tomato sauce.

And then the accursed green haze before his eyes dissolved, the words began to come out clearly, and, above all, Styopa remembered a thing or two.

Namely, that it had taken place yesterday in Skhodnya, at the dacha of the sketch-writer Khustov, to which this same Khustov had taken Styopa in a taxi. There was even a memory of having hired this taxi by the Metropol, and there was also some actor, or not an actor... with a gramophone in a little suitcase.

Yes, yes, yes, it was at the dacha! The dogs, he remembered, had howled from this gramophone. Only the lady Styopa had wanted to kiss remained unexplained... devil knows who she was... maybe she was in radio, maybe not...

M. Bulgakov *The Master and Margarita* (translated by Richard Pevear and Larissa Volokhonsky)

Представьте на минуту, что ваш родной язык — английский. Какой вариант вам больше нравится? А теперь вы патриоты России. Изменился ли ваш выбор?

Выбор стратегии перевода культурно маркированной лексики стоит перед специалистом не только при работе с художественными текстами. Попробуйте быстро без

словаря перевести следующие отрывки из газет, представленных в Корпусе русского языка (www.ruscorpora.ru):

Мужчина выскочил на улицу и увидел свою соседку, которая босиком бегала по студеной земле. Изба многодетной мамы была в дыму. В ту ночь, кром троих малышей, у нее ночевали еще два внука. (Александр ДЫБИН. *Мигранту из Узбекистана, спасшему троих детей на пожаре в Копейске, положена только грамота // Комсомольская правда, 2012)*

Уж 20 лет потребительская философия делает пляж символом эдема, награды, вершины пути, желанного причала — работай, менеджер, и если повезет, топ-топ, и доберешься до счастья — и будет тебе песок, солнце и купальный костюм. Причем же здесь бурьян? Beach style — это мечта о рае, а рай бурьяном не зарастает. (Евгения Пищикова. *Новые голые // Известия, 2013)*

Можно сколько угодно говорить о том, что она нереальная, несистемная, что это показуха. Это действительно пока показуха. Но есть сильное подозрение, что этот процесс уже будет очень тяжело остановить, это как снежный ком. (Владимир Гусев. *Президенту предложат приватизировать государственные телеканалы // Известия, 2012)*

Сережа понадеялся на авось, и случилось то, что случилось. (Екатерина Бруй, Константин Сахаров, Красная Поляна. *Боль и слезы Сочи // РБК Дейли, 2014)*

«То есть каждый исследовательский центр — такая вот тройка, под руководством которой работают порядка сотни сотрудников: профессора, исследователи, студенты, аспиранты, которые совместно решают стоящие перед их центрами задачи, — утверждает Эдвард Кроули. (Юлия Зеленина. *Алло, мы ищем... // Известия, 2014)*

Впрочем, «шестидесятники» и интеллигенция 1970-х тоже отнюдь не всегда слушали Высоцкого с проникновенными лицами. (Алексей Певчев. *Предлагая своего Высоцкого // Известия, 2014)*

По словам основателей бизнеса, шуба защищает от мороза до —60°. (Елена Краузова. *Овцы целы — бизнес сыт: как заработать на продаже искусственных шуб // РБК Дейли, 2014)*

Блины, винегрет, солянка, гречка с грибами — это далеко не предел русской кухни. (Ирина Чернуха. *Вкусные. Зимние. Твои. На Играх-2014 спортсменов угостят винегретом, гречкой и солянкой // Советский спорт, 2013)*

Захотят ли иностранцы съесть предлагаемые в последнем отрывке яства русской кухни, зависит во многом от того, насколько переводчик смог приблизить своих читателей к русской культуре, насколько точные и понятные иностранцам эквиваленты он подобрал, учитывая лингвокультурную специфику языка оригинала и языка перевода.

Источники:

1. Сапотько, П.М. Культурная дипломатия — механизм продвижения Беларуси в мире / П.М. Сапотько // Беларуская думка, № 10. — Минск : УП «БЕЛТА», 2017. — С. 70–78.
2. Боголюбова, Н.М. Геополитика спорта и основы спортивной дипломатии: учебное пособие для бакалавриата и магистратуры / Н.М. Боголюбова, Ю.В. Николаева. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Издательство Юрайт, 2018. — 282 с.
3. Cummings, M.C. Cultural Diplomacy and the United States Government: a Survey / M.C. Cummings. — Mode of access: https://www.americansforthearts.org/sites/default/files/MCCpaper.pdf. — Date of access: 20.05.2018.
4. Параллельные тексты из художественных произведений представлены на веб-сайте www.thinkaloud.ru.

Вдовичев, Алексей (Vdovichev, Alexei) — переводчик, преподаватель. Родился в 1979 году в Бобруйске (Беларусь). Доцент кафедры теории и практики перевода №1 Минского государственного лингвистического университета. Устный и письменный переводчик (английский/немецкий/русский/белорусский). Преподаватель Института сертифицированных финансовых менеджеров (ICFM) (Великобритания). Автор учебных пособий. Живет в Минске.

Ирина Вотякова (Россия)

Новые вызовы при подготовке переводчиков в региональном вузе

В современном мире, с одной стороны, растёт потребность в квалифицированных переводчиках, что связано с растущей глобализацией, расширением международных контактов на различных уровнях, увеличением миграционных и туристических потоков. С другой стороны, меняются требования к профессиональной подготовке переводчиков, а также условия их обучения. В целом подготовка переводчиков в региональных вузах связана с теми же проблемами, с которыми сталкивается любой российский вуз при обучении в рамках гуманитарного профиля, и все же в этой области есть определённая специфика.

Удмуртский государственный университет (УдГУ) — высшее учебное заведение в Ижевске, крупнейший центр высшего образования, науки и культуры в Удмуртской Республике. В его состав входят 13 институтов, в которых более 17000 студентов обучаются по широкому спектру образовательных программ гуманитарных, инженерных, экономических и педагогических направлений. В Институте языка и литературы (ИЯЛ), который является одним из наиболее крупных научных подразделений УдГУ, изучаются русский и иностранные языки.

Обучение переводу и переводоведению имеет давние традиции в УдГУ. Несмотря на региональный статус, вуз готовил и готовит специалистов высокого уровня, которые трудятся не только в Удмуртии, но и по всей России и за рубежом — возглавляют переводческие отделы крупных столичных компаний, руководят собственными переводческими агентствами, занимаются преподавательской и научно-исследовательской деятельностью и даже переводят в МИД РФ и ООН, работая с политическими лидерами России и других государств. На площадке университета действует Региональное (Удмуртское) отделение Союза переводчиков России.

При этом количество бюджетных мест, выделяемых на профессиональное обучение иностранным языкам в УдГУ, ежегодно сокращается. Во время приёмной кампании 2018 года было выделено лишь 20 бюджетных мест (при фактическом зачислении 117 человек). Нам кажется, что в каждом российском вузе, где готовят бакалавров в области иностранных языков, знакомы с такой ситуацией. В связи с последними изменениями в финансовой образовательной политике и выравниванием стоимости обучения в российских вузах цены за обучение даже в региональных вузах сопоставимы с ценами в зарубежных странах, университеты которых обладают лучшей материально-технической базой. Всё это, к нашему большому сожалению, обусловливает отток абитуриентов в центральные регионы России, а также за рубеж.

Кроме того, можно отметить значительное снижение престижности гуманитарного образования среди абитуриентов, которым прекрасно известно, каковы уровни доходов и карьерные перспективы выпускников гуманитарных факультетов, принимающих решение о будущем трудоустройстве по специальности. Снижению престижности гуманитарного образования способствуют и заявления представителей властных структур об «избыточном количестве гуманитариев», выпущенных за последние пятнадцать-двадцать

лет. Резко сократилось количество бюджетных мест для гуманитарных специальностей в государственных вузах, а на коммерческие места с учётом непрестижности такого образования студенты идут неохотно. Система высшего образования не всегда успевает «оптимизироваться» для адекватного ответа на технологические, культурные и социальные изменения, на новые потребности российских семей. Сегодня региональные вузы предпринимают колоссальные усилия для сохранения контингента студентов, т.к. от этого в том числе зависит и нагрузка преподавателей.

Обучение в региональных университетах, как правило, направлено на подготовку кадров для своего региона. С одной стороны, это правильно, т.к. наличие в учебных планах регионального компонента, безусловно, адаптирует студентов к работе именно в этой территориальной среде, но с другой — это приводит к замкнутости небольших университетов, снижению активности их участия в глобальных процессах. На наш взгляд, необходимо создавать систему общих межуниверситетских курсов, открытых семинаров и т.д., что позволило бы уже на этапе обучения сформировать общую образовательную среду и способствовало бы повышению качества образования. При этом, конечно, необходимо учитывать уровень нагрузки и студента, и преподавателя.

Другой важной проблемой подготовки переводчиков является профессиональная компетентность профессорско-преподавательского состава факультетов. Как правило, лишь незначительная часть преподавателей имеют дипломы, которые подтверждают базовое образование в области перевода или преподавания перевода. С другой стороны, многие преподаватели имеют большой опыт практической работы в области перевода, что нередко подтверждается сертификатами и удостоверениями о прохождении курсов повышения квалификации или краткосрочных курсов переквалификации. Как правило, профессорско-преподавательский состав пополняется выпускниками того же вуза. Зачастую переводческие дисциплины оказываются «закрыты» преподавателями, получившими специальное образование, а практические языковые курсы читаются выпускниками факультетов иностранных языков, не имеющими специальной переводческой подготовки. Кроме того, существует реальная проблема «старения» преподавателей гуманитарных дисциплин.

Введение четырёхлетнего цикла обучения бакалавров-переводчиков привело к тому, что сократилось количество часов, выделенных на изучение важных аспектов русского языка и литературы. Считается, что бывший школьник владеет нормами русского литературного языка, включая стилистические, орфоэпические и т.д. нормы — что, к сожалению, очень далеко от истины. Невысокий уровень литературного и культурного кругозора вчерашнего школьника, отсутствие у него навыков серьёзного чтения и самоподготовки, безусловно, не способствуют хорошей подготовке студента. У многих студентов слабо развита восприимчивость к устной и письменной информации, долговременная память, они испытывают большие трудности с выражением своих мыслей. Таким образом, проблема подготовки специалистов с высоким уровнем владения родным русским языком остаётся одной из наиболее острых.

Поскольку переводчик является языковым посредником между культурами, связующим звеном в межкультурной коммуникации, он должен хорошо ориентироваться как в родной культуре, так и в культуре изучаемого языка. Студенты УдГУ активно привлекаются в рамках переводческой практики для работы на различных международных мероприятиях, проходящих на территории Удмуртской республики. Кроме того, программы академической мобильности, действующие в УдГУ, предоставляют возможность

краткосрочного обучения в стране изучаемого языка. Но такая практика должна быть более массовой: необходимо расширять российскую систему подобных стипендий, т.к. это способствует расширению российского присутствия за рубежом и, безусловно, повышает мотивацию студента.

На сегодняшний день переводчик не только должен знать язык и культуру выбранного языка, но и обладать навыками работы с информационными базами и системами. Наступила *эпоха больших данных*, что также влияет на характер процесса обучения. Обеспечение свободного доступа к необходимым электронным ресурсам является очень важным. А использование новых технологий позволяет обучаться непрерывно, дистанционно, самостоятельно, что способствует индивидуализации образования. С другой стороны, все чаще говорят о чрезмерном увлечении новыми технологиями и отсутствии у студентов элементарных навыков адаптации материала без использования гаджетов.

Наши студенты должны иметь возможность не только обучаться и получать какие-то практические производственные навыки, но и раскрывать свои творческие способности, таланты. Этому способствует проведение различных переводческих конкурсов. Но в последнее время мы видим, что наши студенты становятся всё более прагматичными: их интересует, каким образом участие в конкурсах поможет им в трудоустройстве и работе и как будет вознаграждён их труд. Хорошо это или плохо, но с этим необходимо считаться. Кроме того, сегодня переводческих конкурсов достаточно много, и хотелось бы, чтобы они тоже проводились более системно, что повышало бы их статусность.

Таким образом, подготовка профессиональных переводчиков в современных региональных вузах должна учитывать следующие факторы:

- региональный характер вуза, его географическая удаленность от центра, рейтинговые показатели;
- социально-экономические условия обучения (снижение качества материально-технической базы подготовки, возможная недостаточная обеспеченность преподавательского состава квалифицированными специалистами, а процесса обучения — учебно-методическими комплексами и техническими средствами)
- уровень подготовки абитуриентов.

Вотякова, Ирина Александровна — кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка, теоретической и прикладной лингвистики филологического факультета, заместитель директора Института языка и литературы по международной деятельности, директор Центра испанского языка и культуры Удмуртского госуниверситета. Соавтор трех учебников по русскому языку как иностранному, изданных в Испании, а также более 50 научных статей; участник ряда международных научных и инновационных проектов Гранадского Университета, секретарь оргкомитетов международных конференций по русистике, прошедших в Гранаде в 2007, 2010, 2011 годах; соруководитель Международного семинара по актуальным вопросам испано-русского и русско-испанского перевода (Гранада, 2013, 2015); член редколлегии журнала Cuadernos de Rusística Española. Основные научно-исследовательские интересы: словообразование в когнитивном аспекте, методика преподавания русского и иностранных языков, прикладные аспекты перевода.

Анн Годар, Настасья Даюрон (Франция)

Солист в роли дирижёра. Как найти гармонию?

В марте 2018 года к двухсотлетию со дня рождения Ивана Сергеевича Тургенева французское издательство STOCK выпустило сборник «Степной Король Лир и другие повести» в новом переводе, в который вошли три повести («Степной Король Лир», «Гамлет Щигровского уезда», «Фауст») и один очерк — «Гамлет и Дон Кихот». Цель сборника — представить читателю «нового» Тургенева-космополита, выступающего в роли преемника великих европейских писателей и культур.

Может показаться, что этот проект слишком банален, чтобы о нем рассказывать здесь и сейчас — перед аудиторией специалистов. Сколько раз мы уже читали о том, как трудно выразить в переводе внутренний мир писателя, жившего в определенную эпоху, избежав при этом всевозможных искажений, и в то же тронуть сердца миллионов читателей, язык которых укоренен в другой эпохе, в другой географии и, естественно, в другом мировоззрении... И читали о том, как этого все-таки добиться. Какими еще новыми мыслями можно обогатить эти бесконечные искания, с которыми неизбежно связан художественный перевод? Постараемся в этом докладе изложить свои размышления об особенностях перевода классического текста в четыре руки.

1. Для чего нужны новые переводы?

Один из первых вопросов, который приходит на ум, когда речь идёт о современном переводе классического произведения, — это вопрос обоснованности очередного перевода текста, уже выходившего на данном иностранном языке, иногда не один раз, и, по всей видимости, не нуждающегося в новом переводе.

Прежде всего, стоит вспомнить, что новый перевод не обязательно призван заменить предыдущие переводы, и переводчику надлежит умерить свои амбиции, оставаясь скромным, ведь новый перевод не обязательно будет лучше предыдущего. Переводы разных поколений соприкасаются друг с другом, как отдельные произведения, каждое из которых по-своему трактует творчество писателя-классика. Они — его отражения в разных эпохах и художественных контекстах. Именно поэтому каждый из них по-своему интересен, а в совокупности переводы дают возможность иностранному читателю понять творчество автора ещё лучше. Эти «переводы-наполеоны» представляют собой индивидуальные исполнения одной партитуры и вместе дают более полное представление о творчестве автора-композитора.

К тому же, по нашему мнению, новые переводы очень нужны, чтобы новые поколения читателей не забывали творчество классиков, чтобы у читателей была возможность понять и полюбить писателя, с которым у них, на первый взгляд, так мало общего. Кроме того, новые переводы призваны предлагать любителям литературы новые интерпретации, новую манеру исполнения произведения великого классика.

К сожалению, как бы такие «исполнения» ни были интересны, с формальной точки зрения они часто устаревают. Ведь перевод стремится не только к увековечению оригинала, он также стремится к популяризации писателя и его творчества, следовательно, он делается для современников переводчика. Таким образом, очень многие переводы Тургенева, которые нам доводилось читать, казались нам несколько старомодными, поблёкшими. Одни переводы были выполнены в цветистом стиле, отвечающем вкусу эпохи

создания перевода. Другие — были выдержаны в слишком возвышенном, по сравнению с оригиналом, тоне, который считался общепринятым во французском литературном языке до середины XX века. Переводчики, желающие, чтобы иностранные авторы пользовались успехом у читателей, волей-неволей учитывают современные им тенденции.

2. Переводчик-предатель

Иван Тургенев, как и многие его современники, владел французским языком в совершенстве. Тургенев переводил на французский не только Гоголя и Пушкина, но и некоторые собственные сочинения. Он работал вместе со своим другом Луи Виардо, не знавшим ни слова по-русски. Как ни парадоксально, самый первый из всех переводов повести «Степной Король Лир», выполненный Тургеневым и Виардо, сегодня, на наш взгляд, читается лучше остальных, хотя он очень старый и в нем много устаревших речевых оборотов. Может быть, дело в том, что этот перевод, в отличие от всех прочих, не только никак не «приукрашен», но и лишен стилистических особенностей; в том, что целью переводчиков было передать суть произведения, а не привлечь читателей?

В своей работе переводчик то и дело сталкивается с проблемой выбора. Выбор слов, выбор интонации, выбор степени адаптации, выбор целевой аудитории. Переводчики, в свое время решившие заниматься исключительно привлечением публики, создавали «красивые, но неверные переводы» (« les belles infidèles[1] »).

Так в предисловии к французскому изданию сборника «Записки охотника», вышедшему в 1858 г. в переводе Анри Делаво, читаем письмо Тургенева, отправленное им в редакцию « *Journal de St.-Pétersbourg* » в 1954 г., в котором он резко осуждает один из таких неверных переводов своих «Записок», выпущенный на французском в Москве в 1854 г., и повлекший за собой немало гибельных последствий, — в частности перевод сказался на восприятии автора во Франции: «Этот так называемый перевод — настоящая литературная мистификация. <…> Утверждаю: нет в этих „Мемуарах русского помещика“ даже четырёх строк подряд, которые были верно переведены. Г-н Шаррьер прежде всего старался украсить мой стиль, который по всей видимости показался ему слишком жалким и скудным. Например, я пишу „*Я убежал*“; вот каким образом такая простая фраза переведена: „Я убежал растерянным, неистовым бегом, словно за мной гонится по пятам целый легион ужей, под командованием ведьм“. *Заяц, которого преследует собака*, становится, под игривым пером моего переводчика „белкой, которая влезает на верхушку сосны, встаёт там и чешет себе нос“.

Падающее дерево превращается в „волосатого исполина, пренебрегшего вековыми штурмами тысяч и тысяч насекомых, который торжественно и медленно наклоняется к земле, к своей старой кормилице, будто желая её поцеловать, умирая от укуса острого лезвия, насаждённого человеком на деревянную ручку, происходящую, возможно, от того самого дерева“. И т.п.»[2] Как говорят: « *Traduttore, traditore !* »

Конечно, сейчас такие переводы вряд ли появляются, хотя известный на Западе современный украинский русскоязычный писатель Андрей Курков недавно рассказал на фестивале «Дни русской книги» в Париже, как издательство сняло при переводе одной из его книг целый отрывок об убитой лисе, опасаясь вызвать недовольство ассоциаций по защите животных.

---

[1] Устойчивое выражение, сформированное на основе цитаты лексикографа XVII века Жиля Менажа: «[Переводы Перрота Д'Аблянкура] напоминают мне об одной женщине в Туре, которую я очень любил — она была красивой, но неверной.»

[2] *Récits d'un chasseur*, par Ivan Tourguéneff, traduit par H. Delaveau, Paris, 1858, E. Dentu, Libraire-éditeur.

3. Переводчик-солист

Итак, другой важный переводческий вопрос — как оставаться верным голосу автора в эпоху, когда стилистические нормы становятся все более гибкими, а читатели в условиях глобализации всё больше привыкают к разнообразию литературных стилей. Переводчик всё реже считается предателем и всё чаще старается сохранить авторский и национальный колорит. Именно к этому мы и стремились.

В своей работе литературный переводчик часто выступает в роли одинокого солиста. Сидя перед своим компьютером, он вступает в резонирующий полилог с автором, которого он переводит, и собственным внутренним голосом. Получается своего рода *языковая no man's land*, он оказывается «один между двумя мирами», говоря словами Андрея Марковича[3], одного из самых признанных переводчиков на французский язык (он, помимо прочего, автор нового перевода полного собрания сочинений Достоевского на французский).

Так вот, Андрей Маркович не рекомендует переводчикам никаких особенных приёмов, не пользуется никакими специальными техниками, и при этом каждая его работа — бесспорный успех. Маркович подчёркивает, как важно оказаться на одной волне с автором, уловить его основную мелодию. Чтобы достичь этого, необходимо, по словам Марковича, работать над основой текста: нужно понять автора, которого переводишь, как в целом, так и в том, что касается выразительных средств. Идти от большого к малому, чтобы добраться до самого сердца автора, до его сущности.

Мы не собираемся спорить с мэтром, но всё же попытаемся объяснить, как работали над «Королём Лиром», руководствуясь при этом совершенно другими принципами. Мы изучали Тургенева скорее «от малого», стараясь постепенно «схватить» его характер, добраться до самой сути его личности и творчества. Это все равно что пытаться понять красоту человека, сосредоточиваясь сначала на перстне на его пальце, потом на руке, потом на глазах, и надеясь в конце концов затронуть его душу и приблизиться к нему. А потом взять за руку, чтобы вместе продолжить путь.

4. Переводчик в ансамбле

Наш подход имеет еще одну отличительную особенность: эта книга — результат работы в дуэте (если не в трио или квартете). Каждая фраза продумывалась, правилась, неоднократно пересматривалась по крайней мере четырьмя людьми. В этом совместном походе по тургеневскому творчеству мы стремились «состроить» собственные голоса, голос автора и «оркестровое сопровождение», складывающееся из негласных ожиданий читателей и особенностей предыдущих переводов. Мы исполняли чужую партитуру и искали полифоническую гармонию.

Наши четыре текста относительно короткие, но они дополняют друг друга и вместе помогают составить представление о личности Ивана Тургенева, о его богатом воображении, о его уме и мировоззрении. Подборкой текстов мы обязаны профессору, переводчице и издательнице Анн Кольдефи-Фокар. Именно благодаря ей эта книга появилась на свет.

Скажем об этом несколько слов.

Примерно за 8 месяцев до выпуска данного сборника Анн Кольдефи обратилась к нашей коллеге из университета г. Монс (Бельгия), тургеневеду Ольге Горчаниной с предло-

[3] André Markowicz — французский переводчик и автор. Известен своими новыми переводами Достоевского, Гоголя, Чехова, Пушкина. Часто выступает в разных изданиях и социальных сетях о деятельности переводчика и о русской литературе.

жением участвовать в ее переводческом проекте «Тургенев между Европой и Россией». Наша кафедра русского языка Монсовского университета (UMONS, Бельгия) сразу откликнулась на эту замечательную идею.

В преддверии двухсотлетия Тургенева мы сразу обговорили условия работы:

- каждая переводчица должна выбрать тексты в соответствии с собственным вкусом;
- переводчицы, будучи «первыми скрипками», должны держать настрой и найти общую интерпретацию текстов, общий подход к реалиям, общий тон перевода (с целью избежать стилевых перебоев между текстами);
- переводчицы будут внимательно просматривать переводы друг друга, чтобы вовремя обнаружить слабые места.

Ольга Горчанина выступала в роли нашего главного консультанта по вопросам тургеневского языка (к ней мы обращались, когда не были уверены в правильности / точности звучания перевода), а также написала предисловие, аннотации и комментарий к каждому тексту, чтобы реалии русского XIX-го века и биографии автора были понятнее читателю. Анн Кольдефи-Фокар беспощадно правила готовый перевод.

5. А конкретно?

Мы ощущали огромную ответственность перед издательством Stock, которое впервые опубликовало произведения Тургенева на французском языке ещё при жизни автора! Правда, если бы сейчас, почти год спустя, мы снова обратились к нашим текстам, то нашли бы еще какие-нибудь погрешности. Перевод — это «work in progress».

Что же касается самой работы над текстом — признаёмся, нам пришлось попотеть, чтобы **передать все нюансы описания персонажей, их мимики, речи, одежды** и т.д. (например: эквиваленты во французском языке XIX века слов *казакин, кафтан* и т.п.; перевод диалектизма «прошамшил», которым так ярко и характерно описывается речь старика). Поломали же мы себе голову, работая над сохранением «колорита» персонажей! Так же непросто пришлось и **с описанием природы и некоторых звуков** (от жалобной песни иволги до прыганья дождя пузырями по воде).

Не можем не вспомнить также **немецкую песню**, основанную на игре русских и немецких звуков.

«(...) романс под названием: «Азбука любви» — «Das A-B-C der Liebe». В этом романсе проводится — с приличными прибаутками, разумеется, — вся азбука, начиная с А, Бе, Це, Де, — Вен их дих зе![4] и кончая У, Фау, Ве, Икс — Мах эйнен кникс![5]»

(Из «Фауста»)

Мы думали оставить песню на немецком языке, как Тургенев. Но сегодняшние французские читатели, в большинстве своем, не так свободно владеют немецким, как читатели Тургенева. Так что нам пришлось самим придумать что-нибудь весёленькое!

Очень важно иметь возможность посмотреть на свою работу чужими глазами, поскольку сам не всегда осознаешь свои **дурные языковые привычки** (такие как, например, склонность механически повторять одну и ту же логическую связку), и в любом случае постоянно нужно совершенствоваться в своем родном языке.

---

[4] Когда я тебя вижу! (нем. Wenn ich dich seh'!).

[5] Сделай книксен! (нем. Mach' einen Knix!).

Еще одна типичная трудность, с которой мы столкнулись — фразеологическая эквивалентность. Например, в последнем тексте сборника («Гамлет и Дон Кихот») всего лишь одна фраза — «***чтобы гусей не раздразнить***» — стоила нам нескольких часов:

«Без этой центростремительной силы (силы эгоизма) природа существовать бы не могла, точно так же как и без другой, центробежной силы, по закону которой всё существующее существует только для другого (эту силу, этот принцип преданности и жертвы, освещенный, как мы уже сказали, комическим светом — **чтобы гусей не раздразнить**, — этот принцип представляют собою Дон-Кихоты).»

*« De même, elle ne pourrait exister sans l'autre force, la force centrifuge, selon laquelle tout être vivant n'existe que pour les autres (la force du dévouement et du sacrifice — présentée sous un jour comique pour **ne pas faire jaser** — qu'incarne Don Quichotte). Ces deux pôles, mouvement et inertie, progrès et stagnation, sont au cœur même de toute la Création. »*

Эта фраза стала причиной целой дискуссии о животных и о том, как следует строить анималистические метафоры: « pour ne pas donner du grain à moudre »? « pour ménager la chèvre et le chou »? « pour ne pas faire jaser »? В конце концов мы заменили выражение « **pour ne pas faire jaser** » на « **pour que d'aucuns ne poussent pas des cris d'orfraie** ».

Да благословит Господь создателей программы «Word» с её опцией «Совместный обзор документов». Эта опция несказанно облегчила жизнь четырем участницам проекта, позволив им неоднократно править текст. Каждая поочерёдно выступала в роли создателя, корректора, режиссёра текста.

6. Заключение

Переводчик — музыкант, который является исполнителем музыкального замысла автора-композитора. Но мы прекрасно знаем, что в мире искусства не столь важна партитура, сколь важно само исполнение, музыкальный уровень музыкантов и профессионализм дирижёра. Известно также, что в оркестре самое главное — умение работать в коллективе.

От качества исполнения, от партитурных нюансов, от музыкальности оркестра и мастерства дирижёра, от эмоциональности композитора зависит то, оценит ли публика эту гармонию...

Вот какую музыкальную прогулку в мир Тургенева мы собираемся вам предложить с нашим «Степным Королём Лиром». Она унесёт вас в неизведанные дали, в неслыханные степи, перенесёт вас в другой мир, в другую эпоху, чтобы вы могли полностью отдаться её очарованию и познать русскую душу, которая не перестаёт нас удивлять.

Даюрон, Настасья (Dahuron, Nastasia Lise Melody) — переводчица. Родилась в 1988 году во Франции. Получив от французских родителей русское имя, она начала изучать этот язык сначала в школе, а затем и на переводческом факультете университета г. Монс. По окончании учебы, получив степень магистра в области специализированного перевода, преподавала с 2011 до 2016 г. письменный перевод и русский язык на том же факультете и одновременно начала переводить художественную литературу, в первую очередь современную. Первым её опубликованным переводом стала в 2012 г. повесть современного украинского русскоязычного писателя Андрея Куркова. В 2018 г., в сотрудничестве с филологом-тургеневедом Ольгой Горчаниной и заведующей кафедрой русского языка Анн Годар, перевела на французский своего первого классического автора, Ивана Тургенева. В настоящее время посвящает себя переводу разных видов литературы — в том числе, поэзии Серебряного века, литературы для детей и подростков, а также технической литературы.

Кристина Зейтунян-Белоус (Франция)

Когда стоит переводить в рифму?

К этому вопросу я постоянно возвращаюсь: надо ли переводить в рифму рифмованные стихи?

Ефим Григорьевич Эткинд, светлая ему память, уверял, что в рифму следует переводить всегда. Он был убежден, что французские переводчики поэзии переводят белыми стихами или вовсе прозой, потому что рифмовать очень трудно, а им слишком мало платят.

На самом деле переводить в рифму чаще всего довольно легко, это скорее вопрос практики:

Когда вокруг больше нету того, что было,
не важно, берут вас в кольцо или это — блиц.
Так школьник, увидев однажды во сне чернила,
готов к умноженью лучше иных таблиц.
(И. Бродский)

Quand tout autour de vous devient méconnaissable
nul siège, nul assaut ne sauraient vous troubler.
Et l'écolier après un rêve d'encre est prêt
A tout multiplier, mieux que certaines tables.

Проблема скорее в том, что французская классическая рифмованная поэзия практически исчерпала себя уже в начале XX века и сейчас рифмованные стихи звучат скорее как нечто шуточное, особенно если речь идет о современной поэзии.

Поэтому все наоборот: иногда приходится очень стараться, чтобы в рифму не переводить.

Например, те же стихи Бродского.

Quand tout devient méconnaissable autour de vous,
attaque éclair ou siège vous importent peu.
Après un rêve d'encre, l'écolier se sent prêt
à tout multiplier, mieux que certaines tables.

Тут рифма становится внутренней, что, кстати, больше соответствует звучанию оригинала. Ведь надо учитывать тот факт, что силлабическая поэзия очень отличается от силлабо-тонической. Французская рифма как бы более «плоская». Чтоб ее «оживить» и передать хотя бы приблизительно переливы русского стиха, можно рифмовать через строку или играть с ассонансами.

Что касается классической французской рифмованной поэзии, лучше всего эта форма подходит сегодня для перевода песен, игровых и шуточных стихов.

У меня есть два варианта перевода стихотворения Александра Еременко, «В лесу осеннем зимний лес увяз»:

В рифму:

Les bois d'hiver au cœur des bois d'automne
sont enlisés. Ils ont changé de places,
échangé leur monnaie et mis leurs masque à gaz,
assurément pour prendre un très long somme.
Et rien n'agite plus les vapeurs carboniques,
et la clarté ne souffle plus sur l'eau.
Plongée dans ses recoins, ses fentes, ses poteaux,
la forêt dort debout d'un sommeil égotique.
Pointée vers des lointains encore inexplorés,
sous ses draps la nature est figée, solennelle,
et dort profondément, d'un œil jamais fermé,
et dort profondément, comme un profil gravé,
comme une pause, dans les parallèles
de ses droites, sans nous regarder

Получается шуточный текст. И нерифмованный перевод:

La forêt d'hiver s'est enlisée dans la forêt d'automne,
on les a fait changer de places, semble-t-il,
avant de convertir l'argent de tous les arbres.
Sous son masque à gaz, la nature dort.
Le gaz carbonique ne frémit plus.
Et la clarté ne souffle plus sur l'eau. Et sous sa couverture
la forêt dort debout, plongée dans ses détails :
ses piliers et ses troncs, ses recoins, ses alvéoles, ses rainures.
Toute la nature dort comme une passe interminable
qui vise des lointains inexplorés,
et dort profondément, les yeux toujours ouverts
et dort profondément, comme un profil gravé,
et dort profondément, enfouie dans les parallèles
de ses droites. Sans un regard pour nous.

Второй перевод я считаю более удачным, он воспринимается как современная поэзия, а не как пародия.

Недавно я перевела в рифму стихи советских поэтов из антологии поэзии о Москве, потому что иначе они просто получались неинтересными. Но в итоге перевод опять-таки производит комический эффект, а Лиснянский оказывается похож на Иртеньева.

ЛИСНЯНСКИЙ:

De ta banlieue j'aime les forêts,
Et de ton grand fleuve les ponts.
J'aime ta place Rouge, j'aime écouter
Du Kremlin sonner le carillon.

Jusqu'au moindre village isolé,
Ta gloire résonne bien fort.
Ma bien-aimée capitale,
Moscou, ma cité d'or !

ИРТЕНЬЕВ

Moscou, en ton sein je suis né,
Moscou, c'est en toi que je vis,
Moscou, en toi je me suis marié,
Je t'aime, ma Moscou chérie !
Tu es toute énorme, colossale,
Tu es toute belle et musclée,
Et ta puissance est monumentale,
Elle occupe mon cœur entier.

Недавно я перевела, тоже в рифму, поэму «Лука Мудищев», но ее цитировать не буду... Скажу только, что в этом переводе я сильно отошла от оригинала, так как французский язык не допускает повторов, в том числе повторов ненормативной лексики, и приходится искать синонимы.

Надо еще заметить, что в России переводчики поэзии порой сильно отходят от оригинала, что считается недопустимым для французских переводчиков. Некоторые совершенно непереводимые тексты, впрочем, подобного подхода требуют. Я недавно пробовала переводить «Кошкин Дом» Маршака и даже не знаю, можно ли это назвать переводом... По российским меркам да, а по французским уже вряд ли, это скорее вариации на тему...

Вопрос рифмы встал передо мной особенно остро, когда я работала над новым переводом любовной лирики Пушкина, который должен выйти в конце 2019 года в издательстве Circe. Пушкина очень много переводили на французский, в рифму и не в рифму, иногда удачно, часто совсем неудачно. Мой перевод, по крайней мере, я очень на это надеюсь, отличается легкостью и простотой и построен на ассонансах — хотя кое-где и на рифмах. Тут важна естественность дыхания.

Je pensais que l'amour était mort à jamais,
La voix des passions cruelles dans mon cœur
Ne parlait plus, l'astre joyeux de l'amitié
Semblait avoir mené ma pauvre âme à bon port.
J'espérais le repos de ce rivage sûr,
D'où je regarderais, en indiquant d'un geste
La voile infortunée dérivant au lointain
De ceux qui sont en proie aux fatales tempêtes.
« Bienheureux cent fois, disais-je, celui dont
L'existence affranchie et belle tel un long
Et lumineux printemps s'enfuit
Sans que les passions ne l'obscurcissent,
Qu'un amour inutile ne fait pas souffrir,
Qui n'a jamais connu cette triste prison.

C'est l'hiver. Que faire à la campagne ? J'accueille
Le valet qui m'apporte mon thé matinal
Par des questions : quel temps ? la bourrasque est passée ?
A-t-il neigé ou non ? Et puis-je délaisser
Mon lit pour un cheval ou bien jusqu'au repas
Vaut-il mieux feuilleter les revues du voisin ?
Nous nous levons : la neige est bonne. En selle,
Au trot à travers champ aux premières lueurs ;
Cravache en main, accompagnés de chiens ;
Nous observons la neige pâle avec ferveur :
Nous cherchons, nous tournons en rond, il est bien tard
Quand nous rentrons après avoir tué deux lièvres.
Quel joyeux passe-temps ! Au soir : le vent gémit ;
La bougie brûle peu ; mon cœur est oppressé,
Goutte à goutte je bois le poison de l'ennui.

и еще частично рифмованное:

Je vous aimais, l'amour peut-être
En mon cœur n'est pas mort tout à fait,
Mais qu'il ne vous inquiète plus,
Je ne voudrais en rien vous chagriner.
Je vous aimais, sans un mot, sans espoir,
Entre timidité et jalousie.
Je vous aimais de tout mon être, tendrement.
Veuille le ciel qu'un autre vous aime ainsi.

В заключение хочу подчеркнуть, что к каждому тексту следует найти свой подход. Стихи переводчик должен пропустить через себя и родить их заново, на другом языке и в другой культуре. И важно, чтобы это была именно поэзия, а не проза и не рифмоплетство. А будет эта поэзия строго рифмована в соответствии с оригиналом, частично рифмована или совсем не рифмована, — это надо прочувствовать сердцем, а не только определить умом. Поэзии нужна свобода слова!

Зейтунян-Белоус, Кристина (Zeytounian-Belous, Christine) — переводчик, художник, иллюстратор, поэт. Родилась в Москве в 1960 году. Училась в Эколь Нормаль Сюперьер и в Парижском университете. Перевела на французский более 70 книг (среди переведенных авторов — А. Битов, А. Введенский, С. Довлатов, В. Маканин, Д. Пригов, О. Славникова, Ф. Сологуб, Л. Толстой). Автор и соавтор нескольких антологий современной русской поэзии. Директор русской коллекции в издательстве Albin Michel, Париж. Член редколлегии и иллюстратор журнала Русская литература (Париж). Проиллюстрировала более 20 книг, регулярно выставляется в Париже и в Москве. Русские и французские стихи печатались в периодике (в т.ч. в журналах «Стрелец», «Мосты», «Нева», «Дети Ра», «Журнале поэтов»). Автор сборника стихов «Хищные дни». Лауреат премии «Русофония» (2010) за лучший перевод с русского на французский (Андрей Белый: Первое свидание). Грант Европейской литературной премии (2012). Бронзовая медаль общества Ренессанс Франсэз (2013). Живет в Париже.

Мехмет Йылмаз (Турция)

Сноска или компенсация?

Долг переводчика, как мне кажется, — сделать так, чтобы читатель без каких бы то ни было затруднений мог ознакомиться с содержанием оригинального произведения на своем родном языке. Разумеется, переводчик должен знать оба языка, и не менее, а может быть, даже более важно, чтобы он хорошо знал оригинальное произведение и творческую и личную биографию писателя.

Достаточно ли этого? К сожалению, нет. При переводе произведений классической литературы я зачастую сталкиваюсь со следующими спорными моментами.

Большой временной разрыв между оригинальным текстом и его переводом (в мире за этот период многое меняется, и в результате меняется и то, как люди воспринимают события)

Политическая, культурная и экономическая ситуация в стране оригинала и восприятие этой ситуации турецким читателем сегодня.

Изменения в языке и литературной традиции, произошедшие за то время, которое отделяет перевод от первоисточника, реакция читателей на эти различия.

Исторические личности, жившие в период написания оригинального текста, и особенности восприятия ими действительности (передача этих особенностей на языке перевода)

Условия жизни общества, описываемые в оригинальном тексте.

Географические и климатические условия страны, где был написан оригинальный текст, а также флора и фауна этой страны.

Религия, распространённая в стране оригинала.

Я бы хотел рассказать о том, как мне удалось решить эти проблемы в последнем своем переводе, — а это был перевод романа Толстого «Воскресение»:

За 120 лет, прошедших со времени написания романа (1899), не только в России, но и во всём мире произошли невероятные перемены. В России за это время сменились три формы правления, и это заставило меня как переводчика попытаться заново осмыслить весь этот исторический отрезок. В особенности всё, что касается революционеров и мыслителей, о которых говорится во второй части романа, их деятельности. Переводя их реплики, я использовал жаргон наших революционеров 1930-х — 1940-х годов, опосредованно давая турецкому читателю понять, о ком идёт речь.

Для того, чтобы турецкому читателю было легче понять политическую, культурную и экономическую ситуацию в России, какой она была 120 лет назад, я был вынужден снабдить перевод большим количеством ссылок — особенно в тех фрагментах, где речь идет о стиле жизни аристократии того времени. Например, обед для нас, простых смертных, обычно бывает с 12 до 14, в то время как аристократы в России того времени завтракали в промежутке с 10 до 12, обедали с 15 до 17, а ужинали с 21 до 23 часов. И это всё необходимо было перевести, не перегружая текст ссылками. С другой стороны, если не делать ссылки, то в переводе следует воздержаться от указаний на то, что описывается: завтрак, обед или ужин.

Одна из наиболее важных проблем — языковые обороты, все эти *Ваше высокопревосходительство, Ваше превосходительство, Ваше высокородие, ваше здоровье, Ваше высокоблагородие, Ваше благородие, Ваша честь, его высочество* и т.д. и т.п. Для переводчика все это как страшный сон. И хотя некоторые из подобных обращений использовались 120 лет назад и в турецком языке, сегодня их практически никто не знает и не понимает. Хорошо, но делать-то что? Оставлять как есть. Пусть и читатель немного поломает голову над текстом.

Другой вопрос: как сделать так, чтобы современный читатель правильно понял отношение исторических личностей, живших в период написания оригинального текста, к происходившим в те времена событиям. Чтобы читатель понял, как писатель относился к царю и правительству, нужно, чтобы он разобрался в политическом устройстве России того времени. Пожалуйста, вот вам ещё сноска.

Без пояснений довольно сложно также понять условия жизни, в которых жили люди другой культуры в прошлом веке. Несмотря на то, что крепостное право к моменту написания романа было уже почти 40 лет как отменено, в тексте мы находим многочисленные отсылки к таким понятиям, как землевладение, помещик, крестьянин. И здесь опять-таки сами собой напрашиваются разъяснения. Но встаёт проблема отсутствия соответствий как в современном турецком языке, так и в том, на котором говорили в Турции 120 лет назад. Нет слов, используемых Толстым, и в европейских языках. Например, средства передвижения у Толстого описываются более чем двадцатью словами (*карета*, *кибитка*, *коляска*, *линейка*, *повозка*, *рыдван*, *тарантас*, *телега*, *фаэтон*, *фура* и т.п.), в то время как в турецком языке мы находим лишь пять: *fayton*, *yaylı*, *kupa*, *kağnı* и, конечно же, спасительное для переводчика слово «арба».

Что касается терминов, связанных с географией, климатическими условиями, флорой и фауной, то как бы ни было сложно описать природные явления, это до известной степени возможно, а для большинства видов птиц и млекопитающих находятся в переводящем языке соответствующие названия. Но вот с названиями рыб опять-таки проблема: *стручка*, *шамайка*, *плотва*, *стерля*, *снеток*, *белорыбица*. Это незнакомые нам виды, которые не водятся в морях, омывающих Турцию. Нехотя, но всё же я опять пользовался сносками, — или давал названия похожих рыб.

Самая же сложная задача, как мне кажется, — перевод молитв и цитат из Библии. Молитвы и обращения к Богу волей-неволей пришлось перевести. А когда дело дошло до цитат, я обратился к турецкому переводу Библии. Однако оказалось, что между цитатами в тексте Толстого и турецкоязычной версией Библии имеются существенные различия. Пришлось мне перевести и цитаты. В итоге текст «моей» Библии отличается от официального перевода Библии на турецкий. Разумеется, и тут я вставил сноску.

Да здравствуют сноски!

В конечном счете, как бы ни утомляла читателя необходимость постоянно заглядывать в сноски, избежать подобных разъяснений не удастся — существуют и будут существовать понятия, перевести которые невозможно. С другой стороны, отсутствие разъяснений и простая «перелицовка» текста, то есть замена слов оригинала соответствующими лексемами переводящего языка, мешает, а не помогает переводчику в достижении его главной цели. Дилемма кажется неразрешимой — мы, переводчики, продолжаем и будем продолжать использовать оба способа одновременно.

Йылмаз, Мехмет (Yilmaz, Mehmet) — переводчик. Родился в 1956 году. В 1981 году закончил Анкарский Университет (кафедра русской филологии и литературы). Принимал участие во многих международных конферанциях по переводу и русской литературе. Переводил Паустовского («Разливы рек»), Брюсова («Огненный ангел»), Толстого («Воскресение»), Достоевского («Кроткая», «Записки из подполья»), Гоголя («Невский проспект», «Нос»), Чехова («Вишневый сад», «Палата №6»), Булгакова («Записки юного врача», «Собачье сердце»), Рубину («Белая голубка Кордовы»). Живет в Бодруме.

Елена Калашникова (Россия)

Психология переводчика художественной литературы (на основе цикла бесед с переводчиками)

Исследуя психологию переводчика художественной литературы, я опираюсь на обширные материалы интервью с русскими и зарубежными переводчиками, собранные мной в период с 2000-го года по настоящее время.

Мне интересен «человеческий фактор»: как практики рассуждают о переводе, как относятся к теории перевода, как оценивают собственные и чужие работы, как объясняют свой выбор слов в тех или иных конкретных случаях и многое другое. Что объединяет моих собеседников — русских переводчиков и зарубежных переводчиков русской литературы? Какие особенности их жизни и творчества похожи, а какие — различны?

Александр Ницберг — тот редкий переводчик, который переводит с родного языка (в данном случае — русского) на иностранный (у Ницберга — это усвоенный в раннем возрасте немецкий). Обычно мои собеседники переводят с не-родного (для зарубежных переводчиков это русский, для их русских коллег — иностранные языки) на родной. Большинство моих собеседников — переводчики среднего поколения, переводом художественной литературы они занимаются давно. Работают они с разными жанрами — поэзией, прозой, эссеистикой, драматургией, документальной литературой… У них зачастую разные представления о задачах перевода и потенциальных читателях. Живут они в разных странах. Объединяет их то, что перевод для них — любимая работа, дело жизни. Россия, ее язык и культура вплетены в жизнь зарубежных переводчиков, то же касается их русских коллег. У многих есть опыт учебы, работы и жизни в стране, с языка которой они переводят. Так, аргентинец Алехандро Гонсалес женат на русской. Некоторые русские переводчики живут в стране, с языка которой переводят (Сергей Морейно переехал в Латвию и переводит, в частности, с латышского, итальянист Елена Костюкович более тридцати лет живет и работает в Италии). Переводчики — удивительные люди широкой культуры, разговаривать с ними всегда интересно.

Обычно я начинаю разговор с истоков — меня интересует среда, в которой герои росли, детство, занятия их родителей, история семьи, книги в доме. Из полученных ответов видно, что мои герои — из разных социальных слоев.

Соломон Апт (Россия): «Моя семья была далека от литературных занятий. Но отец, видя мой интерес к литературе, стихам, при любой возможности покупал сборники стихов. Помню, в один из тяжелых периодов жизни, это был 1929-й год, работы у него не было, он мне читал вслух «Капитанскую дочку». Так в 8 лет я познакомился с прозой Пушкина. Мать моя родилась в Туле, а отец из Белоруссии. В 13 лет ему пришлось отправиться на заработки: семья была бедная, многодетная, 10 человек детей. Тогда Польша входила в состав Российской империи, и он работал в Лодзи что называется «мальчиком» при лавке. Родители были из разных социальных слоев. Отец матери, мой дед, был купцом 1-й гильдии, занимался торговлей самоварами. Он был сравнительно состоятельным человеком. Семья матери тоже была большая — 7 детей».

Александр Ницберг (Австрия): «Я родился в семье художников. Практически все члены моей семьи занимаются тем или иным видом искусства. Мой папа был скульптор, художник, мама — актриса, профессиональная чтица, она занималась именно художес-

твенным чтением, поэтому знает огромное количество стихотворений наизусть. Мама с детства привила мне любовь к поэзии и с моих первых лет без конца читала наизусть стихи. Моя сестра — тоже художница, скульптор, она живет в Нью-Йорке. Климат, в котором я вырос, люди, среди которых я вырос, — представители московской богемы».

Алехандро Гонсалес (Аргентина): «Я — типичный аргентинец: отец — аргентинец, мама — аргентинка, а бабушки и дедушки — европейцы. Бабушка по линии матери — гречанка, дедушка — уругваец, его мама, моя прабабушка, — итальянка, прадедушка — португалец, отец бабушки — ирландец, а по линии отца — все из Испании: бабушка — из Андалусии, дедушка — с севера, из Галисии, поэтому у меня испанская фамилия — Гонсалес. Мои предки приехали в Аргентину в 1920-х — это были бедные, необразованные люди, особенно по линии отца. Папа не окончил среднюю школу, в тринадцать лет начал работать и всю жизнь проработал в банке, мама окончила среднюю школу, кажется, два года проработала учительницей и стала домохозяйкой. Я — первый в семье, кто окончил университет».

Элен Анри-Сафье (Франция): «Я из литературной семьи. Отец очень рано стал писать стихи, до Первой мировой войны у него вышло несколько сборников. Сначала он работал журналистом, потом преподавал в школе, и мама тоже. У нас дома было много книг, в основном поэзия. Отец выпускал небольшой поэтический журнальчик на домашнем печатном станке, так что в мир литературы я попала рано, у меня было ощущение, что это — моё».

Вера Бишицки (Германия): «Мама была врачом, хирургом, папа журналистом, а бабушка — одной из первых студенток Берлинского университета, это было начало XX века, она училась на отделении истории искусств и литературы. У нее и у дедушки были произведения Гоголя, Тургенева, Гончарова, Толстого, Чехова…»

Сельма Ансира (Мексика): «Мы все мексиканцы, а один дедушка у меня француз. Мой папа — театральный актер».

Анагха Бхат Бхере (Индия): «Отец был инженером-строителем, а мама в основном домашней хозяйкой, она работала с разными организациями для женщин и детей. У нас всегда были книги и журналы. Я ужасно любила читать и была книжным червем. Я читала книги на английском и на маратхи. Наш сосед — настоящий книголюб, у него очень много книг. Я перечитала многое из его книжной коллекции».

Ив Готье (Франция): «Семья у меня, наверное, среднестатистическая французская — я родом из провинции, из-под Пуатье. Это где-то на полпути между Парижем и Бордо. Там мое родовое гнездо — простое, крестьянское. Но мои родители выбились в учителя, они работали в начальных сельских школах. Бабушки-дедушки из крестьян. Правда, они немного поднимались по социальной шкале: мой дедушка был маляром, работал на стройке всю жизнь. Он начал работать в 1911 году, тогда это была не то что передовая профессия, но рост. Он ушел от коз, хозяйства, правда, шел по стопам отца — строителя. Дедушка воевал в Первую мировую. У его жены, моей бабушки, примерно такая же история. После Второй мировой она стала работать на заводе. Дедушка обижался — она без специальности на очень неблагодарной работе получала больше него, матерого маляра».

Кем мои герои видели себя в детстве? Далеко не все с раннего возраста мечтали переводить — скорее «так сложилась жизнь».

Алехандро Гонсалес: «Как все дети: я хотел быть пожарником, водителем автобуса, пилотом Формулы-1… Ну, конечно, я много читал. Читать я начал уже в школе. Неко-

торые дети до школы начинают читать, в России такое распространено, а в Аргентине родители не торопят детей, и те учатся читать в школе. Когда мне было восемь-девять, я уже самостоятельно читал — это был Жюль Верн, ну, понятно, детские книги. Много времени я проводил и на улице — играл в футбол, бросал камни... То есть, у меня было обычное детство, ничто не предвещало, что я займусь литературой, правда, я читал много. Все были удивлены, когда в четырнадцать лет я прочитал „Преступление и наказание“.

— Это была первая ваша русская книжка?

— Трудно сказать, точно первый русский роман. До этого я читал рассказы Чехова, Достоевского, но не целиком романы, а то, что было в библиотеке, потом Толстого, Тургенева “Отцы и дети”…»

Элен Анри-Сафье: «В школе мне легко давались естественные науки, потом я прошла курс по биологии — это мое второе призвание, нереализованное, но тоже очень важное. Меня тянуло не к математике, а именно к биологии — ко всему живому».

Сельма Ансира: «Еще в школе я хотела стать кинооператором, это была моя мечта. Я до сих пор увлекаюсь фотографией, у меня было уже несколько выставок. Папа сказал: не надо, это очень трудная профессия… Я колебалась, но понимала, что все-таки литература — мое, и тогда решила приехать в Советский Союз».

Отдельный блок вопросов посвящен интересу зарубежных переводчиков к России.

Алехандро Гонсалес: «Меня часто спрашивают: “Почему ты русским языком занялся?” У меня ни капли русской крови, просто было желание, даже одержимость изучать русскую литературу».

Вера Бишицки (Германия): «Не могу сказать, когда у них возник этот интерес. Русская литература в начале XX-го века пользовалась в Германии большой популярностью. Интерес моей бабушки и всей семьи к русской литературе повлиял на меня, скорее, на подсознательном уровне, ведь тогда я была еще ребенком. Повлияло и то, что папа был журналистом. Он окончил факультет славистики, а потом работал на радио. Русские книги стояли у нас дома во всех книжных шкафах — в переводах, конечно».

Элен Анри-Сафье: «Во-первых, мама в молодости жила в Лионе и дружила с эмигрантами из России, они были нашими соседями. Мамину подругу звали Еленой, и меня назвали в честь нее. Второе, что повлияло — в четырнадцать лет в отцовской библиотеке я взяла „Преступление и наказание“ на французском. В очень плохом, просто жутком переводе, в этом двухтомнике даже не было указано имя переводчика, но я была ошарашена этой книгой, пережила литературный шок. А третья причина, возможно, и не самая важная, но так у меня появилась возможность придти к русскому языку. В городе Кан, в Нормандии, где я жила, была колония эмигрантов из России, и там открыли курс русского языка. Занятия проходили по вечерам, раз в неделю, на первую встречу пришло много народу. Это было уже в конце школы, мне было лет семнадцать. Потом народу поубавилось, и в итоге я осталась чуть ли не единственной слушательницей. Я окончила классическое отделение Эколь Нормаль (Высшей нормальной школы) и перешла на русское. На классическом удивились моему решению: „У вас будет замечательная античная карьера, зачем уходить?..“. Но русский язык интересовал меня все сильнее, я его два года учила, а потом нам дали возможность стажироваться в Советском Союзе, и мне очень повезло — я попала на русское отделение Ленинградского филфака. Мы жили во Втором общежитии на Васильевском острове».

Первые впечатления от страны изучаемого языка — всегда яркие. К этому моменту мои герои в разной степени владели новым для себя языком.

— Ленинград был первым русским городом, куда вы попали?

Элен Анри-Сафье: «За два года до этого я была по туристической путевке в Москве. Помню, нас тогда возили на ВДНХ. Я не знала, что меня ждет в Ленинграде. До сих пор помню, как наш автобус переехал Дворцовый мост, я увидела город, и он меня потряс».

Сельма Ансира: «Отец обожал Россию. Родители приезжали сюда довольно часто. Россия — тогда Советский Союз — был для нас тем, к чему надо стремиться. Папа все время рассказывал, что в Советском Союзе нет бездомных детей, все имеют право на бесплатное медицинское обслуживание, стариков не бросают на улице… Он не был коммунистом, никогда не был в коммунистической партии, но… а у нас, в Мексике, столько детей страдает.

Ив Готье: «Первое впечатление, что я очутился на другой планете. Помню свой первый выход на улицу в Москве. Была такая организация — „Спутник“, она занималась молодежным туризмом. Нас поселили в общежитии, наверное, в районе Ленинского проспекта. Так вот: первый выход на улицу. Стоял летний знойный день. Я заметил автомат с газированной водой и очередь к нему. А у меня уже была мелочь, и я долго наблюдал, как он работает. На копеечку лилась вода, а на три — вода с сиропом. Я помню запах этого сиропа. А вокруг этих автоматов летали осы. Для меня все это было очень волнительно. Это было первое общение со страной, и оно пахло сиропом. Ощущение сладости и опасности — осы могли ужалить. И когда моя очередь подошла, я набрался храбрости, достал мелочь, бросил в щелочку и жадными глазами стал смотреть, как включается и бежит струя — а стакана нет. В моем представлении стакан мог выскочить из автомата, поэтому стакан я не поставил. И тут слышу ропот толпы сзади… Тогда люди на улице больше говорили, много было словесных ситуаций. Выходишь в магазин — купить несчастное печенье. Надо пройти три точки, три испытания: чтобы продавец печенье тебе взвесил и назвал цену, надо было запоминать и цену, и отдел и сказать это в кассе... Для такого робкого парня, каким я был, это было непросто, и так на каждом шагу. Покупаешь мороженое — тогда оно было на вес, его отрезали и взвешивали — опять-таки надо было говорить, надо было понимать».

А вот что говорят мои собеседники о том, что означают для переводчика читатели.

— Переводы вы делаете в первую очередь для себя и близких или для читателей?

Вера Бишицки: «Может быть, это звучит смешно или странно, но перевод я делаю и для автора. Для Гончарова или Гоголя. Тут нет никакой мистики, я трезвый материалист, и просто хочу сделать им подарок. О котором они, конечно, не узнают — я уверена в этом на девяносто девять процентов. Более того, я ощущаю себя миссионером, посланником тех писателей, которых люблю и перевожу, и хочу, чтобы как можно больше людей познакомились с ними и их произведениями, читали их и перечитывали, ведь Гоголя, Гончарова и Чехова и у нас любят».

Александр Ницберг: «Вопрос читателя меня никогда не интересовал. Я никогда не перевожу и не пишу для каких-то читателей, я считаю это неправильным и даже вредным. Какой импульс у меня? Почувствовать это стихотворение на том языке, на котором я работаю. Оно написано на каком-то другом, а я хочу его почувствовать, познакомиться с ним поближе, как-то его потрогать изнутри, прочувствовать все его внутренние рычаги. Это в принципе познавательный творческий интерес. Это тот же самый интерес, исходя

из которого музыкант играет какую-то музыку. Между музыкантом и переводчиком очень много общего, это в принципе то же самое. По-английски или по-немецки, когда пианист играет Бетховена, говорят не „играет“, а часто более изысканно — „интерпретирует“. То есть его исполнение — это интерпретация. И мне кажется, это очень близко к идее перевода: это моя интерпретация. Тут акцент не на индивидуальном подходе, а на правильном понимании знаковой системы. Я всегда об этом говорю: стихотворение — не текст. Принято считать, что текст — это и есть стихотворение. Текст для меня абсолютно равнозначен тому, чем в музыке являются ноты. Текст — это стихотворение, зафиксированное определенными знаками, пропусками, какими-то условностями — строкой, строфой… Мне кажется, текст — это знакомая система, которая помогает нам создать это стихотворение. Оно создается при помощи голоса, дыхания, в конце концов, мимики, жестов. Стихотворение не живет на бумаге, оно живет в человеческом голосе, во времени и пространстве, как музыка».

Некоторые герои моих интервью считают, что переводчик не равен автору, что перевод — это «отраженный свет».

Виктор Голышев (Россия): «Перевод — занятие вторичное, это отраженный свет, паршивую книгу хорошо перевести нельзя, и на оценке перевода всегда сказывается оценка оригинала».

Другие полагают, что переводчик — это соавтор, а перевести можно все.

Сельма Ансира: «Марина Цветаева утверждает, что любой текст можно перевести. Она очень красиво об этом пишет: самая сложная работа у поэта — он переводит на систему символов, которая и есть язык, а из одной системы символов на другую переводить не трудно. Мне очень нравятся переводы Цветаевой из Гарсия Лорки. По-моему, она перевела всего пять его стихотворений — и получилось, что это ее стихотворение и одновременно Лорки. Она — мастер перевода. Думаю, если к нашей работе относиться действительно серьезно и понимать, что это сотрудничество с автором…

— Соавторство…

— Да, — тогда перевод будет если и не блестящим, но хотя бы удачным».

У некоторых моих героев было ощущение, что перевод не был их сознательным решением: он ворвался в их жизнь, а желание переводить появилось благодаря конкретному тексту.

Сельма Ансира во время учебы в МГУ прочитала письма Пастернака, Цветаевой и Рильке 1926 года. «Я начала читать письма, и у меня сразу возникла потребность перевести их на испанский, издать, чтобы все могли прочитать то, что сотворило со мной такое землетрясение. Было ощущение: жить не смогу, если этого не сделаю».

Автор становится собеседником переводчика на протяжении многих лет, превращается в своего рода жизненный камертон.

Сельма Ансира: «У меня одна страсть в жизни, как говорит мой муж, — Марина Цветаева. Она — часть нашей семьи. “Что бы Марина сказала?” — часто спрашивает он».

Переводчик в начале пути нередко берется за сложное произведение, а спустя годы, уже умудренный опытом, осознает, что это было слишком рискованно. Теперь, говорит он, я бы на такое не решился.

Элен Анри-Сафье: «Это сейчас я понимаю, что с моей стороны очень предосудительно было начать именно с Мандельштама. Сегодня, возможно, я не рискнула бы взяться за подобное, хотя и предлагают».

Сельма Ансира: «Переводить письма Цветаевой!.. К тому времени я ничего у нее не читала. Сейчас, может быть, я бы не решилась переводить эти письма, но тогда это был приступ любви, страсти».

Многим нужно «переключаться» с технически и психологически трудной работы на более легкую, чтобы потом с новыми силами браться за трудновыполнимые задачи.

Алехандро Гонсалес: «Я переводил "Иуду Искариота" во время чемпионата мира по футболу и никак не мог сосредоточиться на футболе. „Чемпионат мира?.. А, ну да". Автор тут переосмысливает библейский миф и отношения между Иудой и Иисусом с точки зрения Иуды. Предал ли Иуда Христа? Потом я перевел „Молчание" и „Губернатора", и тоже хорошо получилось. Я был тогда совсем в другом мире, тем более события в „Иуде Искариоте" происходят две тысячи лет назад. Когда переводишь, жизнь остается „за окном", поэтому после большой работы надо отдыхать — ходить в кино, гулять, заниматься спортом, иначе теряешь чувство реальности».

Сельма Ансира: «Когда все время переводишь Цветаеву, нужен глоток воздуха, и этот воздух мне дает как раз греческая литература. Я выхожу из трудной работы, когда не можешь двигаться, думать — начинаешь переводить поэму Сефериса, а это совсем другой мир, и уже все можно начать с нуля — браться за Цветаеву или Пастернака».

Переводчик постоянно переводит — это образ жизни, но у кого-то есть и другие занятия, а у кого-то это занятие — единственное и главное.

Елена Костюкович (Италия): «Я принадлежу к разряду таких психов, которые больше всего опасаются остаться без занятий (будучи загружены вперед на пятнадцать лет), так что начинаю другую работу в тот же день».

— У тебя каждый год выходит что-то новое?

Сельма Ансира: «Да, пекутся книги. Я не умею жить по-другому».

Переводчики по-разному вживаются в текст, с которым работают.

Ирина Гурова (Россия): «Перевод — это актерство, если переводить по-настоящему. Вот вам пример: мы жили в маленькой комнате, на диване сидит муж с гостями, сбоку письменный стол с машинкой, я вдруг начинаю биться головой об стол. Он говорит гостям: „Не обращайте внимания". Это меня Мария Федоровна Лорие научила проигрывать, как идет перевод.

— В этот момент вы про себя прочитывали текст?

— Не только. Главное: образ, логика и то, что хочет автор».

Ив Готье: «Взять особый тип литературы: дневник. (речь о дневнике Миклухо-Маклая) Читать этот дневник безумно интересно. В этой работе была важна театрализация смысла, это перевод по Станиславскому. Каждый перевод делаешь так, как будто это первый перевод в твоей жизни. При переводе дневника Миклухо-Маклая я вживался в каждый образ, устраивал ролевые инсценировки, и это очень полезный подход. Я переводил этот дневник очень серьезно».

Важная тема — потери в переводе, сознательный выбор переводчика при работе с текстом, чем можно пожертвовать, а чем нельзя.

Наталия Автономова (Россия): «Переводчик ведь всегда вынужден выбирать, что для него главное в оригинале: не верьте тому, кто скажет вам, что перевел все и ничего не выпустил. Разница тут только между выбором бессознательным (соответственно, непоследовательным) и выбором осознанным, когда переводчик честно предупреждает читателя о том, какой подход он выбирает».

В переводчике борются два ощущения: то он чувствует себя соавтором, то — не более чем усердным посредником.

Кирилл Медведев (Россия): «Иногда переводчику нравится быть в тени, и он получает такой болезненный кайф оттого, что под именем какого-нибудь классика подсовывает читателям, по сути, свой собственный текст; иногда он, наоборот, не может смириться, что вот его имя в углу мелкими буковками написано. А то еще переведет фразу и любуется ею со всех сторон — ай да я! — сидит и любуется. Ему кажется, что это он ее создал, хотя он отвечает за нее в гораздо меньшей степени, чем автор. Переводчик ведет постоянную мучительную борьбу со своим тщеславием. Издадут, не издадут… Мне кажется, психология переводчика — это психология маленького человека. Каждая переведенная вещь для него — это шинель. Я два года носился со своей шинелью. А потом рассказал знакомому про это все, а он говорит: „Ты чего так волнуешься-то? Ты ж десятая спица в колесе“. Действительно».

Часто переводчики ощущают свою уникальность и значимость своего вклада в культуру.

Ив Готье: «Если бы не я — этого не было бы по-французски. Не сочтите за нескромность, но для меня важно ответить на вопрос, для чего я в этом мире, в этой Долине слез (как говорили французские романтики). Я тут для того, чтобы принести что-то свое — то, чего без меня бы не было».

Нередко бывает, что переводчик становится писателем.

Ив Готье: «Во многом мои авторские книги появлялись потому, что не было книги на данную тему. Приходится самому все делать».

Многие мои собеседники начинали переводить, когда друзья или знакомые не могли прочитать книгу, которая самому переводчику очень понравилась — так было у Веры Мильчиной с «Пеной дней» Бориса Виана или у Виктора Когана с «Голым завтраком» Уильяма Берроуза.

Переводчик находит в авторе близкого себе человека — по образу жизни, по мировоззрению и т.д.

— Были у вас идеальные «совпадения» с автором или, может, даже с несколькими?

Виктор Коган (Россия): «Да, с Буковски, такой же образ жизни... Поэтому я и отказался от дальнейших переводов из него, меня просто начали с ним отождествлять».

Кирилл Медведев: «Перевод накладывает отпечаток в том случае, если в процессе перевода происходит общение. Смысл перевода для меня в общении с автором. Переводя реплику автора, ты как бы реагируешь на нее — допустим, восхищаешься, соглашаешься с автором или опровергаешь. Или тебя, может быть, тошнит от нее, а все равно нужно перевести. Перевод может быть искусством, потому что искусство — это самая глубокая

и сложная форма общения. Ты прежде всего общаешься с автором, а потом передаешь его слова кому-то еще. Только в этом случае такой... переводческий катарсис происходит. Только так получается по-настоящему живой текст. Все остальное — „синее пламя культурной деятельности“, как писал поэт Айзенберг. Вообще, что может переводчик? Незаменимых переводчиков нет. Незаменимых переводов тоже. Есть, в лучшем случае, несколько страниц чужого текста, в которые переводчик может вживить себя самого. Но ради этих пяти страниц он и работает (кстати, при переводе поэзии эта пропорция совсем другая). Это, наверное, такой экстенсивный подход, отчасти фетишистский, но... другого у меня нет. Переводчик ведь вообще воспринимает произведение на уровне фактуры, материала. С этим связано получаемое им удовольствие, но в этом же и его ограниченность».

Сложности в переводе бывают разные — и преодоление «технических» трудностей, и вживание в оригинал.

Михаил Рудницкий (Россия): «Если писатель плохо напишет 30 страниц — это его дело, а перевести-то надо хорошо!..»

Ив Готье: «Самый сложный перевод — это перевод слабого текста. Это очень опасная работа: если переводишь его слабо — разделяешь ответственность с автором, если поднимаешь уровень — это очень трудно. Поэтому непереводимое, недосягаемое переводить намного легче, чем бездарное».

Интересная тема — переводческие «запасы».

Александр Богдановский (Россия): «Я даже запасаю для Сарамаго каламбуры впрок — глядишь, и пригодятся в каком-нибудь месте. Когда в голову приходит забавная игра слов, думаю, приберегу ее для Сарамаго, он наверняка сострит на эту тему. Так оно обычно и оказывается. Тут не без мистики».

Валерий Вотрин (Великобритания): «Я вообще сторонник глубоководного ныряния в русский язык, в самые архаические его слои. …Просто иногда выныриваешь с чем-то совершенно чудесным и запасаешь его впрок — авось, пригодится».

Что для переводчика критерий хорошего или плохого перевода?

Владимир Бабков (Россия): «А что касается правильности или неправильности перевода, тут судить сложно, только “нравится — не нравится”, если, конечно, в переводе нет откровенных ошибок. А соответствует ли более или менее приличный перевод оригиналу, читатели никогда не договорятся…. Если нет ошибок, доказать ничего нельзя, остальное — индивидуальное отношение».

Кто-то из моих собеседников читает оригинал в процессе работы над переводом — чтобы не было скучно, для таких людей важно сохранить свежесть восприятия (Марина Бородицкая так переводила поэму Джеффри Чосера «Троил и Крессида»), другие сразу читают весь текст целиком, делают пометки, которые могут помочь им в работе (Виктор Голышев, Тамара Казавчинская), кто-то просматривает книжку, чтобы понять в целом сюжет, смотрит отдельные места (Александр Богдановский).

Жизнь и образ мышления переводчика зависят от его психологического склада, психотипа, темперамента, условий жизни — занимается ли он только переводом художественной литературы или другими видами перевода (устным, техническим, кинодрама-

тургическим…) тоже — для заработка, а может быть, есть и другие занятия, не связанные с переводом (преподавание, журналистика, издательская деятельность и др.). Может быть и так, что у него есть возможность не думать о заработке, а переводить то, что хочется: он не зависит от издателей и сроков работы (например, живет на деньги от сдаваемой квартиры) и может переводить для себя, «в стол». Эти обстоятельства в большой степени определяют взгляды переводчика. Есть у переводчика имя в профессиональной среде или перед нами начинающий переводчик — тоже важный вопрос. Взгляды на свои и чужие работы у большинства моих собеседников меняются со временем, поскольку и в характерах их нет статичности.

Калашникова, Елена Львовна — филолог, журналист. Родилась в 1976 году. Окончила Литературный институт им. А.М. Горького (отделение перевода) и Институт европейских культур (культурология). Организатор и ведущая встреч с переводчиками. Автор книги «По-русски с любовью. Беседы с переводчиками» (М.: Новое литературное обозрение, 2008), в которую вошли вошли 87 интервью с русскими переводчиками зарубежной литературы, среди героев — Соломон Апт, Михаил Гаспаров, Наталья Трауберг, Анатолий Гелескул, Борис Дубин, Виктор Голышев, Илья Смирнов, Елена Дьяконова, Дмитрий Коваленин, Наталья Малиновская, Елена Костюкович, Виктор Коган, Илья Кормильцев, Анна Глазова, Светлана Силакова, Валерий Вотрин и др. Работает над книгой бесед с зарубежными переводчиками русской литературы. Собирает материалы для книги интервью об ушедших русских переводчиках второй половины XX века. Живет в Москве.

Бегам Караева (Узбекистан)

Сложности передачи стилистических приемов при переводе с узбекского языка на русский
(на примере перевода произведений классической и современной узбекской литературы)

Проблема художественного перевода была и остаётся одной из центральных проблем литературоведения. Еще в 60-е годы XX века один из литературных критиков Ш. Шамухаммедов в своей статье «Художественный перевод и литературная критика» указывал, что «перед нашей литературной критикой стоят многие нерешенные вопросы перевода с узбекского на русский». (1, с. 495)

Действительно, при обсуждении вопросов теории и практики художественного перевода у нас чаще всего опирались на материал переводов произведений зарубежной, в том числе русской литературы на узбекский язык. А многие теоретические и практические вопросы перевода с узбекского на русский язык до сегодняшнего дня остаются неразработанными.

Если анализировать всю переведенную на узбекский язык литературу, то можно с гордостью сказать, что в нашей республике имеется поистине золотой фонд — это произведения многих русских писателей и литература, переведенная с языков других народов.

Узбекский народ, обладающий богатой и древней культурой, имеет большой фонд переводной литературы, который начал формироваться уже очень давно. Сегодня в рукописном фонде Института востоковедения Академии наук Узбекистана хранятся переводы, выполненные почти тысячу лет назад.

Поэзия народов Востока, в том числе поэзия узбекской классической литературы, обладает богатой историей; на протяжении многих веков оттачивалась уникальная сложная форма этой поэзии. Можно многое сказать о таких особенностях восточного стиха, как внутренние рифмы, звуковые повторы, аллитерации, составные рифмы, омонимические рифмы, синонимические рифмы, разные стилистические приемы и.д .

Благодаря труду замечательных мастеров — переводчиков В.В. Державина, Л.М. Пеньковского, Р.Д. Морана , А.А. Наумова, С.И. Иванова, Н.И. Гребнёва, Д.Т. Лукашевича лирика великих узбекских поэтов Лутфи, Алишера Навои и Захериддина Мухаммеда Бабура, Фурката, Мукими, Надиры и других была переведена на русский язык. Эти переводчики еще в середине XX века перешли от вольного переложения к более точному, адекватному переводу. Лирика Алишера Навои и Бабура состоит в основном из газелей, рубаи, туюгов, фарды, двустишия — маснави, муаммо и др. В соответствии с канонами классической литературы в стихотворных сборниках этих поэтов — диванах — использовано более 16 стихотворных жанров системы Аруза и более сотни стилистических приемов. Одним из основных жанров является газель. Все жанры обладают собственной мелодикой, что усложняет и задачу переводчика. Переводчики изучали эпоху поэтов, всесторонне исследовали их творчество.

В качестве примера приведем перевод одного бейта (двустишие в газели) из газели Бабура:

Как лепестки роз, полно сердце мое все кровью, до дна
Вёсны пройдут, вёсны пройдут, — сердца весна, увы, не видна! (2 ,с.595)

В оригинале звучит так:

Mening ko'nglimki,gulning g'unchasidek tah-batah qondur,
Agar yuz ming bahor bo'lsa, ochilmog'i ne imkondur. (3,с.51)

В первую очередь нельзя забывать, что поэзия классической литературы выполнена в традиционной форме Аруза.

Мы, конечно, далеки от того, чтобы требовать от поэта-переводчика воспроизведения той же мелодии, которая слышится в каждой отдельной газели. Считаем, что задача переводчика заключается в том, чтобы полностью сохранить смысл, передать средствами родного языка образы произведения.

В целом этот перевод признан значительной творческой удачей, но все-таки следует признать, что основной смысл раскрыт не до конца. (Начало строки *Agar yuz ming bahor o'lsa,…*дословно переводится так: *Если пройдут сто тысяч вёсен….*)

Хотелось бы обратиться к поэзии Алишера Навои и Бабура, в которой оба поэта использовали жанровое и стилистическое разнообразие мотивов, мастерски применяли *тадриж, талмех, тазод, иштикок, тарсеъ, тажохули ориф, такрир, тарди акс* и многие другие. Слово «саньат» в переводе с арабского означает «искусство». Таких названий искусств в системе «Аруз» существует более ста. Например, для *талмех* типично использование имен исторических персонажей или названий городов, стран, местностей; *тадриж* — применяется для обозначения продолжительности мыслей, толкования понятий; *тазод* — для изображения амбивалентных понятий; *иштикок* — для указания на мастерство поэта в создании новых слов и понятий; *муболага* — для передачи преувеличений в описании мыслей при помощи не менее десяти способов; *сажъ* — для рифмования прозы в поэзии. Книга «Бабур-наме» самого Бабура была написана в жанре *сажъ*. Поэтому язык «Бабур-наме» звучит плавно, просто, общедоступно. Рифмованный в стиле «сажъ», он в то же время отличается исключительной лаконичностью. *Тарсеъ* означает в переводе с арабского «Нить с жемчужиной». Приведем для иллюстрации следующий бейт Алишера Навои:

Muruvvat barcha bermakdur, yemak yo'q,
Futuvvat barcha qilmakdur , demak yo'q.
[2, с. 41]

(Содержание двустишия таково: щедрость, доброта — это готовность отдавать все людям, и при этом оставаться самому без провизии. А слово «футувват» означает «быть, стать идеальной личностью». «Futuvvatli inson» — мечта каждого суфия. Про это двустишие можно говорить часами, толковать его можно долго. Это двустишие написано в жанре **фард**, и здесь применено искусство **тарсеъ** («Нить с жемчужиной»). Стихотворение очень красивое, но главное в нем — смысл; именно содержание делает это двустишие уникальным.

Также можно привести пример бейта в одной из газелей Бабура:

Habib bo'lsa edi, yo raqib o'lsa edi,
Raqib o'lsa edi, yo habib bo'lsa edi.
[5, с. 154]

(Суть двустишия такова:

Был бы рядом со мной друг преданный, или враг убит,
Или враг убит, был бы рядом со мной друг преданный.)

Здесь не только применено искусство *тарсеъ,* но также мастерски применяется искусство *тарди акс*, которое позволяет сопоставить разные мысли. Это первая версия нашего толкования: если перевести с арабского, слово *habib* означает *друг*, *raqib — враг*. Указанные слова в арабском языке имеют и другие значения, *habib — возлюбленная, raqib — охранник*, если перевести подобным образом, тогда двустишие приобретает совсем другое значение.

Рассмотрим следующее двустишие Алишера Навои:

Erursen shoh — agar ogohsen, sen,
Agar ogohsen, sen — shohsen, sen.
[2, с. 73]

Суть двустишия такова:

Если ты бдителен, ты являешься правителем,
Если ты правитель, ты должен быть бдительным.

Поэты, писатели испытывали свой талант и взвешивали свое мастерство, используя в своих стихотворениях анализируемые стилистические приемы, усиливая тем самым красочность созданных ими образов, поэтической мысли, доводя до совершенства свое красноречие.

Алишер Навои и Бабур вошли в историю узбекской классической литературы благодаря тому, что еще более усовершенствовали жанры газели, рубаи и туюга. Туюг — один из наиболее изысканных жанров староузбекской поэзии. Туюг по существу рубаи, но отличается от рубаи своей мелодией. Туюг тоже выражает в четырех строках определенную философскую или лирическую мысль, тоже имеет своеобразную рифму, для которой типично употребление омонимических рифм, так что для переводчика это задача почти невыполнимая. Рассмотрим следующий туюг Алишера Навои:

Ey nigoro, ko'zlaringdek ko'z qani,
Yig'labon hajringda oqdi ko'z qoni.
Termulibon yo'lingga ey, bag'ri tosh,
Intizoringda oqibdur ko'z qani?
[1, с. 159]

Никто таких, как у тебя, ввек не имел очей,
Мир без тебя исполнен слез, обид и мелочей,
Жестокая, когда в тоске выплакал глаза,
Любимый образ пред собою ты имела чей?
[1, с. 159]

Некоторые приемы оригинала, такие как игра слов, внутренние рифмы, аллитерации, омонимические рифмы невозможно перевести. Здесь очень многое зависит от мастерства переводчика. Приведенный перевод С. Иванова считается очень удачным, потому что переводчик сохранил поэтическую мысль оригинала.

Рассмотрим один из туюгов Бабура:
Qish bo'ldi-yu, bo'ldi barcha tom-u tosh qor,
Jam'iyati bor kishiga bordur xush qor.
Bu qishda yomon yo'l-u, parishon holim,
Yo rab, yaxshilig' sorig'a boshqor.
[5, с. 162]

Повсюду снег и снег — над полем и рекой,
Снег радостен для тех, в чьем сердце есть покой.
О боже, предо мной все замело дороги,
На путь добра меня направь своей рукой.
[7, с. 107]

Обращение к Богу, сокровенный разговор с ним очищает, озаряет душу. И человек должен стремиться к этому, ведь это помогает даже в самые трудные минуты жизни. В этом туюге омонимическую рифму, использованную Бабуром, было очень сложно, почти невозможно перевести. Переводчик не справился с этим, но постарался донести до читателя поэтическую мысль и общий характер произведения. Простота художественного слова, поэтическая мысль, общедоступность, ясность и сжатость делают этот туюг очень красноречивым.

А в следующем рубаи-четверостишии Бабур применял искусство **тазод,** что в переводе с арабского означает — противоречивость понятий. Сравнивая, противопоставляя два понятия, предмета или состояния, поэт достигает вершины утонченности:

Sen gulsen-u men haqir bulbuldirmen,
Sen shu'lasen, ul shu'laga kuldurmen.
Nisbat yo'q deb ijtinob aylamakim,
Shohmen elga, vale senga kuldurmen!

Ты — роза яркая, но я ничтожный соловей.
Ты пламя жаркое — но я — зола, возьми, развей!
«Нет соответствия!..» Но ты не избегай меня:
Народам царь, я стал рабом по прихоти твоей!

Мне бы хотелось еще остановиться на некоторых отличительных особенностях сегодняшнего состояния нашей литературы. Сегодня изменилось отношение к истории, духовности, религии. В связи с этим изменился и подход к изучению произведений представителей классической литературы, в том числе Алишера Навои и Захир ад-дина Мухаммеда Бабура**.**

По мнению ученых, Алишер Навои прежде всего — величайший поэт-лирик, воспевающий человеческие чувства, главным образом любовь. Любовь очищающую, облаго-

раживающую, поднимающую человека на высшую ступень интеллекта и культуры. Поэт пишет о чувствах, которые порождены душевной красотой. В его произведениях нет противопоставления земной и божественной любви. В поэме «Смятение праведных», первой поэме «Хамсы» Навои пишет: «Божественная любовь подобна солнцу, которое восходит на Востоке. А земная человеческая любовь подобна утреннему рассвету, который порождает восход солнца».

Поэтому переводчикам произведений этих поэтов пора искать новые подходы. Для этого необходимы знание восточной философии, знание Корана и других священных книг нашей религии.

Переводчики, обратившиеся к творчеству Алишера Навои и Бабура, изучали язык оригинала и поэтому свободно могли работать с их произведениями. Кроме того, они придавали большое значение изучению эпохи, в которую жил поэт. Можно сказать даже, что переводчики «делили» поэтов между собой.

Пришло время продолжить эту славную традицию и помочь любителям восточной поэзии еще глубже проникнуть в мир неповторимого восточного красноречия.

Источники:

1. *Ш. Шамухаммедов*. Актуальные проблемы теории художественного перевода. М., 1967, с. 369.
2. *Смятение праведных*. Фольклор и литературные памятники Узбекистана. М.: Художественная литература, 2009, с. 710
3. *Заҳириддин Муҳаммад Бобур*. Сочининг савдоси тушти. Ташкент, Шарқ, 2007, с. 285.
4. *Адабиёт*. Методическое пособие. Ташкент, 2010, с. 368.
5. *Навоий*. Рубоий ва туюклар. Ташкент, 1944.
6. *Навои*. Стихотворения и поэмы. М.–Л., 1965, с. 233.

Караева, Бегам Халмановна (Қараева, Беғам) — кандидат педагогических наук, доцент кафедры УзГУМЯ, преподаватель узбекского языка МГЛУ. Автор более 20 статей, посвященных проблемам художественного перевода.

Кристиане Кёрнер (Германия)

Начало и продолжение: структуры повышения квалификации переводчиков в Германии

Конгресс переводчиков — великолепная возможность для переводчиков с русского языка встречаться и обмениваться мнениями. Благодаря этому расширяются наши перспективы, а практика становится более эффективной, что для литературных переводчиков особенно важно.

Почему особенно? В Германии и, насколько я знаю, во многих других странах, в том числе и в России, не существует «нормального» образования именно для литературных переводчиков (для технического, юридического, экономического перевода в вузах есть специальные курсы; в случае же с переводом литературным это скорее исключение, чем правило). Так что переводчики вынуждены искать какие-то обходные пути, выдумывать структуры, добывать деньги, во-первых, для того, чтобы вообще учиться, а во вторых, для того, чтобы потом иметь возможность повышать свою квалификацию. Мне хочется рассказать о том, как нам это удалось в Германии (конечно, не все идеально, но кое-чего мы добились). Так я надеюсь мотивировать коллег из других стран.

Как учиться? Как организовать своё лобби?

Делаем шаг назад и спрашиваем себя, как переводчик может учиться. Ведь он, по идее, учился на филфаке, а значит, прекрасно знает «свои» языки — исходный и переводной — так поехали! Но всё не так просто. Как трансформировать эти русские деепричастия в элегантные немецкие конструкции? Как передать смысловые нюансы немецких определённых и неопределённых артиклей на русском языке? Что такое сленг — и как с ним быть? А ещё хуже — как быть с матом? Куча вопросов. Конечно, каждый может отвечать на них сам, в одиночку, изобретая велосипед. Но зачем? (Кстати, а как переводить фразеологизмы?)

А с другой стороны, литературный перевод не исчерпывается знанием, которое можно передать. Литературный перевод — это одновременно и ремесло, и искусство, и «выучить» ему в прямом смысле нельзя. Никакое руководство по переводу не может охватить богатство поэтики художественных текстов. Поэтому лучший способ обучения переводчика — это практика, работа с конкретным текстом под руководством опытных коллег. Это помогает развивать стилистическое восприятие оригинала и тренировать (именно тренировать!) свое умение трансформировать языковые элементы первоисточника в структуры, приёмы и выражения переводного языка.

Вопрос: каковы конкретные организационные структуры и форматы, с помощью которых можно повысить квалификацию литературных переводчиков? От себя добавлю: литературные переводчики, помимо возможности повышать квалификацию, ещё нуждаются в финансовой поддержке, так как им хронически ужасающе мало платят (во всех странах мира). Наконец, они страдают от того, что их, как правило, не замечают, их труд не видят (большинству читателей кажется, что они читают Гоголя на немецком, потому что на немецком он и писал).

Немецкий фонд перевода

По инициативе Роземари Титце, переводчицы Андрея Битова, Льва Толстого и многих других писателей, в 1997 г. была создана некоммерческая организация Немецкий фонд перевода, Deutscher Übersetzerfonds. Фонд финансируется разными государственными институциями (например, Министерством культуры) и негосударственными фондами (например, Фондом Роберта Боша). За последние 20 лет его задачи, как и бюджет, существенно выросли. Я постараюсь вкратце объяснить, в чем на данный момент заключается его предназначение.

1. Академия искусства перевода

Немецкий фонд перевода организует и поддерживает работу так называемой Академии искусства перевода, Akademie der Übersetzungskunst. Академия — это семинары, мастерские, курсы и слушания, цель которых — помогать переводчикам повышать квалификацию. Значит, хоть называется это «Академией», речь идет не о здании или образовательной организации, а о совокупности мероприятий, которые в основном возникали по инициативе самих переводчиков. Они предлагали (и предлагают) формат и тематику, а Фонд, если одобрит план, даёт финансовую и логистическую поддержку.

Развивались стандартные формы обучения.

Во-первых, существуют всевозможные семинары для начинающих переводчиков и для опытных коллег. Эти семинары посвящаются специальным темам, например, переводу поэзии, драматургии, детской или развлекательной литературы, сотрудничеству с редакторами и прочее. Как правило, учащиеся представляют собственный актуальный проект. Семинары чаше всего длятся 5 дней; их проводят опытные переводчики.

Проводятся и специальные семинары для начинающих. Это, например, т.н. «Программа Иеронима». Она проводится раз в год, в ней участвуют 12 переводчиков, которые пока не опубликовали ни одной своей работы. С каждым из них работает ментор, т.е. опытный коллега. Обсуждаются переводы участников с разных языков на немецкий. Кроме того, читаются доклады на темы, связанные с практикой перевода и книгоиздательским миром: молодые переводчики получают советы о контрактах, гонорарах и пр.

Второй формат обучения — двуязычные мастерские. Коллеги с парными языками обсуждают стратегии перевода, растолковывают друг другу тонкости своих родных языков — и слушают о возможных «подводных камнях» в языках, на которые переводят. Неслучайно эта программа обучения называется vice versa. Такие мастерские проводятся для 32 языков (помимо немецкого) — от арабского до финского. Эти мастерские дают великолепную возможность самосовершенствования и к тому же способствуют развитию профессиональных связей.

Хочу также упомянуть Гостевую профессуру поэтики перевода в Свободном Университете в Берлине. Каждый год, начиная с 2007 г., Университет приглашает известного переводчика или переводчицу на один семестр для чтения лекций о литературном переводе и для работы со студентами на семинарах. Эта практика способствует развитию общих знаний о поэтике и искусстве перевода и существенно расширяет интерес общественности к литературному переводу как таковому.

2. Стипендии для переводческих проектов

Когда переводчик работает со сложным текстом, очень много времени уходит на то, чтобы ухватить все стилистические нюансы оригинала, разобраться в реалиях, разра-

ботать стилистику собственного перевода. При такой щепетильной работе, переводческого гонорара почти никогда не хватает даже на очень скромную жизнь. Стипендии Немецкого фонда перевода дают возможность, не отвлекаясь на финансовые заботы, сосредоточиться на особенно трудном переводе.

Существуют разные типы стипендии: для конкретных переводческих проектов, для личных проектов повышения квалификации (например, вы хотите углубить знание исходного языка), для поездок в страну исходного языка; есть менторская стипендия для начинающих (если вы получаете такую стипендию, то к вам приставляют опытного переводчика, который будет помогать вам работать над проектом) и другие. До сих пор стипендия выглядела как однократная выплата определённой суммы. Сейчас бюджет Фонда значительно расширился, и он может давать полугодовые или годовые стипендии на особенно трудные проекты, — например, на новый перевод классического произведения.

Европейская Переводческая Коллегия

Скажу два слова о том, где проходят семинары Немецкого фонда перевода. Фонд находится в Берлине, и там, на Ванзее, проводятся многие из названных мной мероприятий. Но есть ещё одно место, очень важное для немецких переводчиков — Европейская Переводческая Коллегия в городе Штралене (Europäisches Übersetzer-Kollegium Straelen), на границе с Голландией. Там хранится самая большая библиотека словарей в Европе (или вообще в мире), плюс множество других справочников и информационного материала, полезного для переводчиков. Коллегия является центром для переводчиков со всего мира, там можно без стипендии или со стипендией жить и работать — и общаться с коллегами. В Штралене для обмена профессиональным опытом могут встретиться, например, переводчицы «Фауста» Гете на китайский и на персидский, или переводчик Рильке на русский и переводчик Цветаевой на немецкий. Программа Иеронима для начинающих переводчиков, например, проводится в Штралене. Есть и другие переводческие центры, — например, в швейцарском городе Лоорен.

«Театр всемирного чтения» и «стеклянный переводчик»

Есть, к счастью, немало институций, которые прямо или косвенно поддерживают переводчиков в немецкоязычных странах. Но я хочу рассказать об одной организации, которая вообще существует исключительно благодаря инициативе самих переводчиков — die Weltlesebühne, «Театр всемирного чтения». Это опять-таки некоммерческая организация, которая финансируется общественными фондами. Программу составляют переводчики в разных немецких городах. Они организуют мероприятия для широкой публики, в основном вечера чтения. Представляется переведённый текст, объясняются стратегии перевода, показываются особенности стилистики оригинала и их эквиваленты в переводе. Публике становится ясно, что перевод — это не просто чтение словаря, это работа, которая требует глубокого знания двух языков и культур.

Иногда такие вечера проводятся в особом формате, который носит название «стеклянный переводчик». Это значит, что переводчик, так сказать, публично занимается своей работой: на большой экран выводятся тексты оригинала и перевода, и публика может следить за тем, как он это делает. Переводчик комментирует свою работу, объясняет

проблемы перевода, а публика может задавать вопросы или предлагать решения. Этот формат показывает работу переводчика невероятно живо.

«Мировая сцена перевода» особенно активна в день переводчика, день святого Иеронима, переводчика Библии (30 сентября). В этот день в разных городах Германии (и других стран) проводятся многочисленные мероприятия, связанные с переводом, в том числе работают и «стеклянные переводчики» в литературных домах, книжных магазинах или библиотеках. Как правило, публике все это очень интересно, и часто слышатся высказывания вроде: «Только сейчас я стал понимать, что такое перевод». Значит, представление о литературном переводе в читательской среде становится все более глубоким.

Главное — инициатива переводчиков

Сегодня хорошее финансирование Немецкого фонда перевода и других организаций даёт возможность осуществить довольно дорогие проекты и организовать многочисленные мероприятия. Но я хочу ещё раз обратить ваше внимание на то, что Немецкий фонд перевода является организацией, которая выросла и работает благодаря опыту и идеям простых переводчиков. Их мысли, их планы дали Фонду профиль и направление. «Театра всемирного чтения» тоже не было бы, если бы не инициатива самих переводчиков. Дорогие коллеги, защищайте свои интересы, каждый в своей стране, — это поможет совершенствоваться литературному переводу в целом!

Кёрнер, Кристиане Йозефине (KÖrner, Christiane Josefine) — переводчик. Родилась в Реклингхаузене (Германия) в 1962 году. Училась на факультетах германистики, славистики и политологии в университетах Кёльна и Франкфурта-на-Майне. Три года работала преподавателем немецкого языка в Энергетическом институте в Москве. Руководительница российско-немецкой переводческой мастерской (совместно с Ириной Алексеевой), переводческих семинаров. Переводила А. Афанасьева, Т. Толстую («Кысь»), Д.А. Пригова, А. Волоса, А. Пушкина («Евгений Онегин»), Л.Н. Толстого, Н. Мандельштам, А. Ганиеву, Д. Осокина, Л. Гинзбург, В. Сорокина, П. Зальцмана, Г. Газданова и др. Удостоена Переводческой Премии Паула Целана в 2017 году. Живет во Франкфурте-на-Майне.

Ольга Лысенко (Россия)

Научный стиль английского языка: новые тенденции. Проблемы русско-английского научного перевода

Введение

Учет в программах подготовки научно-педагогических кадров лексико-грамматических различий функциональных стилей русского и английского языков не ведет, тем не менее, к успешному масштабному международному продвижению российских научных исследований. Доказательством служат скромные наукометрические показатели последних десятилетий (какими бы противоречивыми для оценки эффективности науки эти цифры ни были). Оставляя в стороне другие социальные и экономические факторы эффективности научных исследований, отметим, что именно качественный перевод занимает одно из первых мест в решении задачи повышения рейтинга российской науки.

Профессиональный опыт автора данной статьи позволяет констатировать устойчивую тенденцию к дословному переводу и недостаточное использование трансформаций переводчиками, что нередко ведет к искажению смысла авторского текста. Игнорирование переводчиками функциональных замен, коррекции структуры и других приемов, с одной стороны, и недостаточная готовность самих авторов к презентации результатов по международным стандартам уже на этапе создания и перевода статьи, с другой, становятся значительными препятствиями для международного продвижения.

В связи с этим целью исследования стало фрагментарное сопоставление переводов русскоязычных аннотаций научных статей на английский язык по критерию доли сохраненных при переводе пассивных конструкций. Подобный анализ при добавлении других показателей позволяет оценить качество перевода как одного из факторов, влияющих на рейтинг российской науки в мире, и, при необходимости, предложить меры к повышению качества.

Задачи исследования: в обзоре литературы проиллюстрировать важность учета наукометрических показателей, по которым оценивается эффективность научной и педагогической деятельности в нашей стране и в мире; рассмотреть некоторые характеристики научного стиля русского и английского языков; проанализировать некоторые тенденции в научном англоязычном дискурсе, уточнить, учитываются ли они составителями современных пособий для российских студентов; произвести фрагментарное сопоставление переводов аннотаций по критерию доли сохраненных в переводе пассивных конструкций; дать рекомендации для повышения качества русско-английского научного перевода.

Обзор литературы

Вклад российских научных исследований на международной арене по библиометрическим показателям последних лет характеризуется как находящийся на невысоких позициях (Иванова, 2015), колеблющийся или даже стагнирующий (Libkind et al., 2013).

Оставим за рамками данной дискуссии определенную противоречивость наукометрических показателей как любой статистики, негативное отношение к ним представите-

лей научного сообщества, размытость критериев оценки эффективности (Как укрепить позиции российской науки в мире, 2016, Кузяев, 2018). Какими бы противоречивыми они ни были и как бы ни отличались национальные показатели при сравнении реферативных баз (Moed et al., без даты), они учитываются в проектах, планах, программах финансирования и развития разного уровня. Например, уже более десяти лет назад их рекомендовало учитывать Минобрнауки РФ для объективной оценки деятельности ученых (Волегов и др., 2012), они фигурируют как целевые показатели в современных программах развития различных учреждений (Кузяев, 2018).

Низкие рейтинги вызваны целым рядом социальных и экономических причин, исключенных из данной дискуссии. Фокусом нашего рассмотрения являются причины квалификационного характера среди переводчиков и авторов статей: недостаточная подготовка к презентации результатов исследований на международной арене.

Любопытно замечание Ивановой (2015) о том, что базовая иноязычная подготовка в России в большинстве случаев не готовит к зарубежной научной коммуникации, а еще более важным представляется наблюдение о том, что исследовательская методология российских ученых значительно отличается от зарубежной, что также является одной из причин ограниченной представленности наших научно-педагогических кадров в международных журналах. При этом Иванова (2015) рассматривает научный перевод как вид деятельности, обеспечивающий участие в международной научной коммуникации как один из незаменимых элементов научно-технического прогресса.

Российские авторы мало знакомы с правилами написания стандартных аннотаций, структурирования статей, оформления ссылок (Кириллова, 2012) на родном языке. Многое переводчику приходится исправлять с целью соблюдения требований журналов к структуре и оформлению научного аппарата, соблюдения законов об авторском праве при работе с библиографией, исправлять с точки зрения формальной логики. Например, переформулировать при переводе цели, сформулированные автором как задачи (глаголами неопределённой формы), тогда как цель в научной статье должна называть нечто реальное, достижимое, измеримое, ограниченное во времени и готовое для повторения или проверки другими людьми.

Лексико-грамматические отличия функционального научного стиля в русском и английском языках рассматриваются в учебно-методических пособиях по переводу и подготовке научных исследований (Кириллова, 2012; Кириллова, 2013; Литвинова, 2012; Михельсон и Успенская, 1995; Хлыбова, 2017; Шевченко, 2004; Шимановская, 2014; Крапивкина, 2015; Ulapland.fi и др.), программах подготовки научно-педагогических кадров (Факультет почвоведения МГУ им. М.В. Ломоносова, 2015; Иванова, 2015; Иванова и др., 2013). Отмечается (Шимановская, 2014) недостаток практических рекомендаций о переводческих трансформациях и пособий по переводу специальных научно-технических статей. Добавим к этому недостаточное освещение современных тенденций в научном стиле английского языка составителями российской учебной литературы.

Тенденции к упрощению и отказу от пассивных конструкций в научном стиле английского языка отражаются зарубежными источниками (Ulapland.fi), отмечается, что в академической письменной речи на английском языке в последнее время значительное внимание уделяется риторическим аспектам: маркерам авторской идентичности, цитированию и оборотам речи (Eda Isık Tas, 2010).

Шимановская (2014), Кириллова (2012) и Кириллова (2013) отмечают недостаточное качество русско-английского научного перевода, Ulapland.fi (без даты) приводят примеры

переводческих трансформаций для исправления типичных ошибок научного перевода с учетом тенденций развития языка. Гладун (2016) рекомендует применять метод авторефлексии для повышения качества перевода, определяя само качество научного перевода степенью достижения цели коммуникации и максимальной содержательной общностью источника и перевода. Крапивкина (2015) выявляет причины деструктивной грамматической интерференции при русско-английском научно-техническом переводе, в том числе — отсутствие базового переводческого образования у лиц, переводящих аннотации, незнание переводческих приёмов, позволяющих интерференции избежать.

Материалы и методы

Под качественным переводом понимается перевод, эквивалентный в аспекте «текстового материала, содержания или сообщения, реакции получателя, функции текста или коммуникативного эффекта, производимого двумя текстами» (Минченков, 2008). Примем за аксиому, что «общая эквивалентность должна представлять собой некий синтез эквивалентности на уровне цели коммуникации и эквивалентности различных единиц и структур двух текстов, при приоритетном положении первой» (Минченков, 2008).

С применением сопоставительного анализа оригиналов и переводов и количественного подсчета единиц были рассмотрены аннотации 16 статей одного из выпусков университетского мультидисциплинарного российского журнала за 2018 год на русском и английском языках. Название журнала, фамилии авторов и переводчиков из этических соображений в данной работе называть не будем. Журнал издается с 2011 г. и с 2016 г. на момент подготовки данной статьи входит в базу данных Scopus. Последнее свидетельствует о том, что издание занимает передовые позиции в российских рейтингах, связанных с наукой и высшим образованием. Следовательно, можно ожидать, что в редакции журнала качеству перевода будет уделяться должное внимание.

На сайте журнала указывается импакт-фактор (2017) 0,561 (РИНЦ) и 0,09 (CiteScore, по данным Scopus).

Сопоставление проводилось с целью выявления доли сохраненных пассивных конструкций при русско-английском переводе как показателя использования/неиспользования возможной и методически рекомендуемой переводческой трансформации (коррекции структуры предложения с заменой пассивного залога на активный). Другие переводческие приемы, техники или показатели качества в данное сопоставление включены не были.

Результаты и дискуссия

Под научным стилем понимается строго объективная и когнитивно-ориентированная (Шевченко, 2004; Литвинова, 2012) манера изложения информации, для которой характерны отсылки к источникам, монологичность, описание фактов, результатов наблюдений, обобщение использованных материалов и методов, объективная описательность, достаточные для понимания четкость и краткость, применение соответствующей терминологии, структурированность, логичность и аргументированность выводов.

Тексты научного стиля на русском языке характеризуются частым применением безличных конструкций, форм страдательного залога, вводных слов и других связующих элементов, отсутствием глагольных форм первого лица единственного числа, скрытых

смыслов, образности, передачи эмоционального фона и настроения авторов, обилием абстрактных существительных, длинными сложноподчиненными предложениями с множеством деепричастных и причастных оборотов и придаточных предложений. Другими показателями являются использование определённых лексико-семантических клише и оборотов, сокращений, латинских, греческих, немецких, английских, французских слов, выражений и терминологических образований, лексически выраженной модальности с целью сведения к минимуму субъективности. В научном стиле английского языка можно выделить такие языковые средства, как семантика подлежащего, разнообразные средства выражения пассивности по отношению к формальному подлежащему, преобладание настоящего времени глагола, обилие слов с абстрактным значением.

Язык — феномен изменчивый, особенно в эпоху постглобализации (Калугин, 2017). Поэтому авторам учебных пособий и переводчикам следует своевременно реагировать на изменения для повышения качества подготовки переводчиков. Прокомментируем некоторые изменения научного стиля.

Многие российские авторы по-прежнему считают пассивный залог свойственным английскому научно-техническому тексту (Гладун, 2016; Хлыбова, 2017; Ваганова, 2013), утверждая даже (Хлыбова, 2017), что для английских научно-технических текстов пассивные обороты более характерны, чем для русских. В противовес этому мнению поднимается проблема злоупотребления пассивным залогом в русско-английском научном переводе (Кириллова, 2012; Кириллова, 2013). Практикующие переводчики, рецензенты ведущих научных журналов, члены экспертных советов международных журнальных баз данных, авторы рекомендаций издательств и зарубежных вузовских руководств по научному стилю напрямую рекомендуют воздерживаться от сохранения при переводе пассивного залога, приводят примеры успешных трансформаций структуры предложения (Ulapland.fi, без даты; Кириллова, 2013; Кириллова, 2012).

«Синтаксис научного текста может быть довольно сложным. Однако переводчик, помня о том, что в такого типа текстах план содержания превалирует над планом выражения, может прибегать к различного рода синтаксическим перестройкам и даже разбивать одно предложение на два или, наоборот, объединять два в одно, если это обеспечивает большую ясность и недвусмысленность изложения» (Литвинова, 2012).

Призывы к упрощению изложения научного текста можно найти во многих вузовских зарубежных пособиях по предмету Academic writing (подготовка научных текстов) (Ulapland.fi, без даты). Шимановская (2014) среди признаков упрощения языка и стиля как тенденции последних лет в английском языке приводит следующие: повышение частотности употребления повседневной лексики, сведение грамматики к минимуму, краткие и легко читаемые предложения, исчезновение архаизмов и более редкое употребление латинизмов, появление терминов-неологизмов, замена сложных лексических сочетаний более простыми.

Проведенный практический анализ переводов аннотаций научных статей в выпуске мультидисциплинарного вестника крупного российского вуза за 2018 год показал, что в переводе в 100% случаев сохранен авторский пассивный залог. При среднем количестве предложений (10,9 единиц) на аннотацию на английском языке средний показатель количества предложений с пассивным залогом на одну аннотацию составил 5,8 единиц.

На этом примере видно пренебрежение приемами коррекции структуры в научном тексте, предпочтение отдается буквальному, дословному переводу, который может привести к искажению смысла, выявить недостаток знаний основ научного стиля, сделать текст трудным для восприятия и понимания, неконкурентоспособным на этапе «слепого» рецензирования в научном журнале.

Соавторство в 62,5% рассмотренных статей (понимаемое нами как способ повышения качества научного текста благодаря коллективному научному творчеству и взаимному рецензированию) не повлияло на рассматриваемые количественные показатели исходного текста и его готовность к переводу с точки зрения упрощения и логической структурированности (отказа от пассивных конструкций). Неготовность текста к переводу и его неоднозначные формулировки требуют многочисленных переводческих трансформаций и навыков научного редактирования от переводчика, что порождает риск искажения авторской мысли. Кроме того, оказывается, что переводческое сообщество не слишком-то готово к тому, чтобы взять на себя навыки научного редактирования в процессе перевода (дипломированные переводчики-профессионалы, филологи термин «аннотация» массово переводят как *annotation* вместо *abstract*; не могут отличить библиографическое описание журнальной статьи от библиографического описания книги на родном языке, не имеют понятия о стилях оформления научных работ (APA, Ванкувер и т.п.)).

Заключение

При неоднородном отношении общества к наукометрическим показателям игнорировать их в современных условиях невозможно, они давно стали целевыми показателями во многих сферах деятельности при стратегическом планировании. Тем более следует принимать их во внимание ученым, педагогам, составителям образовательных программ и пособий для формирования востребованных компетенций у будущих авторов и переводчиков научных статей.

Рассмотренные примеры и источники позволяют констатировать наличие различий в средствах выражения функциональных стилей рассматриваемой языковой пары и происходящие изменения в научном англоязычном дискурсе, выражающиеся, в частности, в тенденции к лексико-грамматическому упрощению, большей ясности и простоте изложения. Вышесказанное позволяет заключить, что такие тенденции в недостаточной степени учитываются при теоретической и практической подготовке переводчиков.

Современная рыночная экономика с отсутствием бюджетов на научное редактирование и вычитку носителем языка, а также функционально-коммуникативный подход к качеству перевода нередко требуют выполнения функции научного редактирования от переводчика, поэтому такая специфика тоже должна учитываться при формировании компетенций будущих специалистов. Только так можно решить коммуникативную задачу — получить публикацию переведенной статьи в рецензируемом журнале с индексацией в ведущих базах данных (при условии надлежащего научного качества самой статьи и верного подбора журнала) и, как следствие, повысить вклад российской науки на международном уровне.

Таким образом, при русско-английском переводе научных текстов переводчику рекомендуется: 1) активнее применять переводческие трансформации с целью отражения различий в средствах передачи функциональных стилей обоих языков; 2) регулярно изучать научную периодику для своевременного самообразования в области тенденций развития английского языка; 3) активнее применять навыки научного редактирования для компенсации недостаточной подготовленности авторов к публикации за рубежом.

Источники:

1. Ваганова, Ж.В. (2013). Специфика перевода научных и художественных текстов. В: О.В. Редькина (отв. ред.), На пересечении языков и культур: актуальные вопросы гуманитарного знания. Межвузовский сборник статей. — Киров: Вятский государственный гуманитарный университет, с. 10–13.
2. Волегов, П.С., Ташкинов, М.А., и Цветова, О.Д. (2012). Основные библиометрические показатели для оценки эффективности научной работы: метод. Рекомендации. — Пермь: Изд-во Перм. нац. исслед. ун-та. — 24 с.
3. Гладун Д.Ш. (2016). Перевод научных статей: проблема качества. Вестник Волгоградского государственного университета, 9 (14), с. 138–142
4. Иванова, В.И., (2015). Перевод научных публикаций как средство популяризации результатов исследований в глобальном мире. Русский язык и культура в зеркале перевода, 1, с. 207–215.
5. Калугин, О.А. (2017). Россия в эпоху постглобализации // Вестник Калужского университета, №3, с. 50–65.
6. Как укрепить позиции российской науки в мире (2016). Наука и технологии России. Режим доступа: https://goo.gl/Aj6hzm [Дата обращения 5 августа 2018 г.].
7. Кириллова, О.В. (2012). Редакционная подготовка научных журналов для включения в зарубежные индексы цитирования. Методические рекомендации. — М.: ВИНИТИ РАН. Режим доступа: https://goo.gl/Ao7Frc [Дата обращения 5 августа 2018 г.].
8. Кириллова, О.В. (2013). Редакционная подготовка научных журналов по международным стандартам. Рекомендации эксперта БД Scopus. Ч. 1 — М.: ВИНИТИ РАН. — 90 с. ISBN 978-5-518-73515-6.
9. Крапивкина, О.А. (2015). Грамматическая интерференция в научно-техническом переводе
10. (на материале переводов аннотаций к статьям с русского языка на английский). Вектор науки ТГУ, 3–2 (33–2), с. 213–216.
11. Кузяев, Н. (2018). Куда катится российская наука // Военное обозрение. 18 мая. Режим доступа: https://goo.gl/LrRP65 [Дата обращения 5 августа 2018 г.].
12. Литвинова, М.Н. (2012). Практикум по переводу (английский язык): учеб.-метод. пособие. — Пермь. — 74 с.
13. Минченков, А.Г. (2008). Критерии оценки качества перевода и типы переводческих ошибок // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9: Филология. Востоковедение. Журналистика. Вып. 2, Ч. 2, с. 166–174.
14. Михельсон, Т.Н., и Успенская, Н.В. (1995). Как писать по-английски научные статьи, рефераты и рецензии. — Санкт-Петербург: «Специальная литература». ISBN 5-7571-0015-X.
15. Факультет почвоведения МГУ им. М.В. Ломоносова (2015). Рабочая программа дисциплины «Система современных научных изданий и публикации в высокорейтинговых журналах в области биологических наук» (МГУ). Режим доступа: https://goo.gl/PFbN1P [Дата обращения 5 августа 2018 г.].
16. Хлыбова, М.А. (2017). Особенности русско-английского перевода научно-технической статьи // Филологические науки. Вопросы теории и практики, 11 (77): в 3-х ч. Ч. 2. С. 169–171.

17. Шевченко, В.Д. (2004). Основы теории английского языка: Учебное пособие. — Самара: СамГАПС. — 72 с.
18. Шимановская, Л.А. (2014). Русско-английский перевод научно-технической статьи: информационная поддержка и рекомендации по ее применению // Вестник Казанского технологического университета, 17(15), с. 490–494.
19. Eda Isık Tas, E. (2010). “In this paper I will discuss…”: Current trends in academic writing. Procedia Social and Behavioral Sciences, 3, с. 121–126.
20. Libkind, A.N., Markusova, V.A., & Mindeli, L.E. (2013, Jul-Sep). Bibliometric Indicators of Russian Journals by JCR-Science Edition, 1995–2010. Acta Naturae, 5(3): с. 6–12.
21. Moed, H.F., Markusova V., & Akoev, M. (без даты). Trends in Russian research output indexed in Scopus and Web of Science. Accepted for publication in Scientometrics. Режим доступа: https://goo.gl/8SG1qj [Дата обращения 5 августа 2018 г.].
22. Ulapland.fi. (без даты). General Guidelines for Academic Writing. Режим доступа: https://goo.gl/tCBpH3 [Дата обращения 5 августа 2018 г.].

Лысенко, Ольга Александровна — филолог-славист, переводчик. Закончила Санкт-Петербургский государственный университет в 2002 году. Обучалась в Швеции и Черногории, повышала квалификацию в России в области педагогики, устного и письменного перевода и социальной работы. Работала в России, странах бывшей Югославии и Западной Европы в сферах культуры, образования, туризма, недвижимости, инженерных изысканий и деятельности некоммерческих организаций. В настоящий момент переводческие (профессиональные) интересы связаны с такими тематиками, как инженерные изыскания и перевод научных статей, рабочие языки — сербский и английский. В сферу персональных научных интересов входят вопросы социолингвистики и литературоведения.

Ася Петрова (Россия)

Верность переводу: психология авторов

Под авторами я понимаю не авторов переводов, а ныне здравствующих писателей. На нашем Конгрессе очень много секций, даже, если не ошибаюсь, есть секция, посвященная отношениям переводчика, редактора и издателя. Но нет секции, посвященной цепочке писатель-текст-переводчик. А ведь для современного переводчика эта цепочка очень актуальна, поскольку, наверное, каждый из нас, — особенно переводчики, так сказать, «на полную ставку», занимающиеся только переводом, — все мы переводим современных писателей (более интересных, менее интересных, кому-то выпадает счастье переводить живых классиков). И здесь ключевым словом является слово «живой». Живые писатели, в отличие от умерших, могут влиять на перевод очень сильно. Они могут давать рекомендации, советовать, выражать свои эмоции, быть недовольными, скандалить и так далее. Собственно, о психологии такого живого автора и о том, что с этим автором делать, я и хочу поговорить.

Я условно разделила писателей на три категории, которые шутливо, но в то же время вполне серьезно назвала: «автор-вдохновитель», «автор-помощник» и «автор-разрушитель». (Вообще-то, исходя из личного опыта, я бы сказала — «автор-психопат», но будем вежливыми).

Я начну с первой категории. Автор-вдохновитель — это единственный автор, который понимает, что такое художественный перевод. Как показывает опыт, авторами-вдохновителями часто оказываются авторы, которые и сами занимаются переводом. Например, французский детский писатель, с которым мне посчастливилось работать, — Бернар Фрио. Мне повезло и видеться, и общаться, и переписываться с этим писателем. Мы с ним вместе проводили встречи с читателями. Этот писатель переводит с итальянского и с немецкого. У нас его «Нетерпеливые истории» выходили в издательстве Компас-Гид. И несмотря на то, что Б.Ф. не учился ни на каком переводческом отделении, никакого филфака не оканчивал и переводоведение не изучал, он прекрасно понимает, что такое художественный перевод.

Я не буду сейчас давать никаких определений, это очень долго и речь не о том, но, общаясь с авторами, которые не понимают, что такое художественный перевод, я уяснила для себя, какое из переводческих (переводоведческих) понятий вызывает у писателей наисильнейшее психологическое сопротивление. Стакиваясь с этим понятием, живые писатели выходят из себя. После этого — объясняй, не объясняй, приводи примеры, не приводи, — все будет впустую. Они говорят: традиция, школа, буквалистский/не буквалистский перевод, калькирование — всё понятно, а это не понятно. Но если этого писатель не поймет, то понимать все остальное совершенно бесполезно. Извините, что я так долго не говорю, что это за понятие — создаю саспенс. Это понятие — «переводческое решение».

Альбрехт Нойберт, выдающийся немецкий лингвист и теоретик перевода, считал, что переводческие решения следует принимать, балансируя между верностью оригиналу и уместностью в языке перевода. В зависимости от того, какую функцию призван выполнять текст, решение нужно принимать либо в пользу верности, либо в пользу умес-

тности. В зависимости от типа текста Нойберт предлагал иерархически организовать конкурирующие друг с другом требования эквивалентности. Между исходным текстом и текстом перевода он предлагал установить функциональную эквивалентность, которую определял следующим образом: «функциональная эквивалентность имеет место тогда, когда текстом или элементом текста в конкретной коммуникативной ситуации и при учете конкретного типа текста достигается такой же коммуникативный эффект, как исходным текстом в языке оригинала».

Словосочетание «коммуникативный эффект» можно заменить словом «впечатление», когда речь идет о художественном тексте. Лейпцигская школа исключила художественный перевод из области своих интересов, признав этот процесс особенным и слишком сложным для анализа, но на самом деле многие их разработки применимы для художественного перевода тоже.

В своем докладе на III международной конференции «Основные вопросы переводоведения» А. Нойберт, наконец, четко сформулировал проблему: «Существуют два вида эквивалентности первого и второго порядка: первый вид — между двумя языковыми системами, второй — между двумя текстами или классами текстов. ... Первый вид, в принципе, никак напрямую не связан с переводом. Эта эквивалентность — первая ступень или предпосылка. Второй вид — это собственно переводческая эквивалентность».

По мнению А. Нойберта, перед переводчиком два пути. Он может переводить предложение за предложением с исходного языка на язык перевода, формулируя складные фразы. Но таким образом он получает только «псевдотекст, бесцеремонно имитирующий структуру оригинала». Или же переводчик, с первого и до последнего предложения, включая заголовок, учитывает параметры соответствующего типа текста. Именно так ему удастся создать не только хорошо сформулированные предложения, но и «складный текст».

Когда речь идет о художественном переводе, тип текста определяется его жанровыми и стилистическими особенностями. Соответственно, проанализировав эти особенности на уровне не одного предложения, а всего текста, переводчик принимает решение.

Благодаря такому коммуникативному подходу в поле зрения исследователей постепенно вошли сами участники процесса перевода, связанные партнерскими отношениями. Под влиянием лингвистической и на позднем этапе социолингвистической проблематики произошло смещение фокуса. Исследования эквивалентности на уровне языковых систем сменились рассуждениями об обусловленности перевода конкретной ситуацией. В качестве релевантной единицы, наконец, был предложен текст как единое целое.

Возвращаясь к Бернару Фрио, надо сказать, что этот писатель как раз понимал, что такое переводческое решение, партнерские отношения, что значит восприятие текста как единого целого, что такое стилистическая эквивалентность на макроуровне. Это писатель, который всегда говорил мне: делай так, как считаешь нужным.

Итак, я представила идеальные, на мой взгляд, отношения переводчика и писателя. Следующий тип автора — это автор-помощник. Здесь я имею в виду писателя Эрика Вюйара, который в минувшем году получил за роман L'ordre du jour (Повестка дня) Гонкуровскую премию. Этот роман многие называют историческим, но я бы сказала, что роман это скорее историко-психологический: Вюйар в нем создает очень занятные психологические портреты людей, которые развязали Вторую мировую войну, Гитлера и его окружения. В этом романе много реалий, названий, имен, и есть странные моменты, которые остались не проясненными для самого автора. Например, он описывает

собрание с участием Гитлера, и пишет так, что не понятно, стулья стоят рядами или вокруг стола, друг напротив друга сидят участники или смотрят друг другу в затылок. Я подумала, что это редакторский недочет, что-то одно надо убрать: либо в лицо люди смотрят друг другу, либо в затылок. Но хитрый автор прислал мне список из 300 пунктов. И в частности про эту сцену он написал: p. 22 — « Krupp se trouvait au premier rang ». Сцену надо почувствовать, мы точно не знаем расположения присутствующих. Лучше перевести как можно более расплывчато, поскольку расположение в пространстве не имеет большого значения. У читателя в голове появится собственная картинка, и он не будет зацикливаться на рядах или стульях вокруг стола». Точно так же скрупулезно он прокомментировал многие другие слова и выражения, для которых сложно подобрать единственный синоним и которые могут вызывать самые разные ассоциации. Например, про слово «свист» он написал: «p. 20 — « un sifflement ». Это не совсем свист, это одновременно и свист, и легкий шорох, и приглушенные голоса, и порывы ветра, и всё это создает тревожную атмосферу». (По-моему, я перевела «шелест»). То есть он дал мне массу указаний, как работать с текстом на микроуровне. Как соблюсти эквивалентность на микроуровне — для него это важно. Кроме того, он прислал большой список общих рекомендаций по поводу пунктуации, повторов, сравнений, а также список ошибок, которые остались в оригинале верстки Галлимара. Мне кажется, что работа с автором, который фактически присылает комментарии к тексту, когда ты еще даже не начал переводить, — может оказаться очень плодотворной.

Ну и последний, третий тип писателя — это писатель-разрушитель. А самое страшное, если этот разрушитель еще немножко знает русский язык. Это писатель, который не понимает, что такое эквивалентность на макроуровне, что такое переводческое решение и восприятие текста в целом, этот писатель не дает никаких рекомендаций на этапе перевода, но страшно недоволен результатом, потому что на том месте, где у него стояло одно слово, у тебя стоит другое. Подсознательно такой писатель хочет видеть буквалистский перевод своего текста и психологически не может смириться с тем, что система языка перевода не совпадает с системой языка оригинала, я бы даже сказала — с потенциалом языка оригинала. Так, писательница Катрин Лове, чья книга «Месье и мадам Рива» вышла в Петербурге в моем переводе, утверждала, что книгу надо перевести заново, а тираж уничтожить, потому что все слова не те. Я проанализирую буквально первый абзац и претензии к нему. Первая глава называется **«Чего только не случается на вокзалах!»:** «Впервые я встретила месье и мадам Рива в апреле на морском вокзале города Л., они шли под руку, направляясь к нашей группе, и мадам Рива дрожащими пальцами держалась за худую кисть мужа. Я прекрасно помню, о чем подумала, увидев пожилую пару. „Только бы эти двое не поехали с нами, только бы, только бы“, — пронеслось в моей голове; не потому, что старики выглядели более жалкими, чем другие пассажиры, тоже, кстати, в основном люди немолодые, а потому, что в них угадывалось удивительное достоинство и при этом беспомощность, едва ли сочетание таких качеств способствует большому плаванию». Оригинал: «J'ai rencontré pour la première fois Monsieur et Madame Rivaz à la gare de L., nous étions en avril, le couple s'avançait vers notre groupe en se tenant par le bras, la main tremblante de Madame Rivaz appuyée sur le poignet maigre de Monsieur Rivaz. Je me souviens parfaitement de ce que j'ai pensé en les voyant approcher, pourvu que ces deux-là ne fassent pas partie du voyage, pourvu, pourvu que, c'est ce que j'ai souhaité dans un flash, non pas que leur allure fut plus pitoyable que celle des voyageurs déjà présents, âgés pour la plupart, mais il émanait de ce couple une étrange conjugaison de fragilité et de dignité qui n'était pas de bon augure pour ce genre de déplacement

collectif». Во-первых, автор негодует: почему в переводе мадам Рива держится за кисть мужа дрожащими пальцами, а не дрожащей рукой, как в оригинале. Объясняю: потому что в оригинале они идут se tenant par le bras, и дальше уже возникает слово main. По-русски я могу сказать только, что они шли под руку, и если дальше я повторю слово «рука» — это будет ненужный повтор. То, что мадам Рива держалась пальцами, а не рукой, ничего не меняет и не влияет на эквивалентность. Следующая претензия: почему она держалась за кисть мужа, а не за кисть месье Рива, как в оригинале? Потому что сочетание месье Рива будет очень часто повторяться на этой странице, а в русском языке повторы воспринимаются не так, как во французском. Во французском, например, не режет ухо, когда автор десять раз подряд пишет: il a dit il a dit il a dit, а по-русски, если реплики идут подряд, мы не переводим: сказал он, сказал он, сказал он. Следующая претензия: почему для сочетания fragilité et de dignité выбраны слова «беспомощность и достоинство», а не «хрупкость и достоинство»? Это переводческое решение как раз особенно не давало покоя. У слова «хрупкий» много синонимов, но смысл высказывания заключается в том, что старики эти совершенно беспомощные, но вместе с тем ведут себя с глубоким достоинством. Дело не только в физической хрупкости, дело в том, что старики беспомощны, они оказались в непривычной обстановке, в большом городе, не знают, куда идти, с кем разговаривать и так далее. Все это в первой же главе подробно описано, поэтому сочетание «беспомощность и достоинство» показалось мне более убедительным, чем «хрупкость и достоинство». И последняя претензия к этому абзацу: почему в оригинале déplacement collectif, а в переводе «большое плавание»? Потому что «коллективное перемещение» или «коллективное путешествие» — это по-русски просто кошмарно звучит, а «большое плавание» — это метафорическое выражение, обозначающее какое-то значительное событие, приключение, которое будет иметь место в будущем, и одновременно с тем — круиз, о котором, собственно, тоже идет речь. И мы вновь сталкиваемся с переводческим решением.

Теперь представьте себе, что писатель таким вот аллюром прошелся по всему тексту и не оставил камня на камне, естественно. Что делать в таких ситуациях?

Я предлагаю вспомнить Ролана Барта: одной из первых сущностей, подвергшихся деконструкции в постмодернизме, стала категория автора. Согласно Барту, текст не является посланием Автора-Бога, а представляет собой всего лишь сеть цитат, заимствованных из бесчисленных источников. Текст обретает цельность не на этапе своего рождения, а добравшись до места назначения, — т.е. попав к читателю. Читатель же является пространством, в котором запечатлены все цитаты. Логическим следствием низведения автора до *функции автора* является изменение отношений между автором и читателем и, как следствие, между автором и переводчиком. Таким образом, Барт заявляет о «смерти автора», поскольку лишь смерть автора делает возможным рождение читателя и, прибавлю от себя, — рождение переводчика. Поэтому главная задача переводчика — всё-таки заботиться не о психологическом состоянии писателя, каким бы он ни был, а о верности законам художественного перевода, который может быть каким угодно, но только не буквалистским.

Петрова, Анастасия Дмитриевна (Ася Петрова) — прозаик, переводчик французской литературы, член Союза писателей Санкт-Петербурга, кандидат филологических наук и обладатель докторской степени университета Сорбонна Париж IV. Преподает в СПбГУ. Автор пяти книг для детей и юношества и двух романов, а также более 30 книг переводов, среди которых проза Гийома Аполлинера, Жюля Лафорга, Бернара Фрио, Марселя Эме. Лауреат первой премии «Книгуру» за сборник «Волки на парашютах» (2011) и премии имени С. Маршака за книгу «Короли мира» (2015).

Майя Петрухина (Россия)

Некоторые проблемы авторского стиля и военной лексики в художественном переводе

(из опыта перевода романа канадского писателя Т. Финдли «Все эти войны»)

В сообщении будут рассмотрены некоторые лексико-грамматические реалии, представляющие языковые проблемы из-за различий культурного ареала двух стран — России и Канады — при переводе с английского на русский язык. Одна из задач — понять, как наилучшим способом использовать концепцию адекватности и точности ("adequacy and fidelity") при передаче смысла и нарратива исходного художественного текста. Не менее важный вопрос: должен ли переводчик учитывать собственно страноведческие сведения и реалии языка, на который он переводит, или нужно ориентироваться на специфику и фоновую информацию исходного языка. В отдельных зарубежных исследованиях предпочтение сегодня отдается форенизации перед доместикацией. Если говорить непосредственно о моем переводе, то он должен учитывать различные аспекты психолингвистического и концептуального значения каждого слова и предложения, а понятие эквивалентности здесь не всегда реализуется на одном только уровне языковых знаков: практически каждый концепт многозначен.

В начале выступления несколько слов об авторе романа «Все эти войны» Тимоти Финдли (1930–2002). Он начинал свою карьеру как профессиональный актер и одновременно с тем пробовал себя на литературном поприще; первые его произведения — небольшие рассказы. Свои первые литературные опыты он показал Торнтону Уайлдеру, и тот посоветовал ему всерьез заняться литературой. По мнению Уайлдера, Финдли обладал незаурядным художественным даром проникновения во внутренний мир человека и значительным художественным талантом. С начала 60-х годов прошлого века Финдли полностью посвящает себя писательской деятельности. При его жизни было издано свыше 12 романов, четыре пьесы (не считая сценариев для радио и телевидения), три сборника документальной прозы и рассказов, а также публиковались многочисленные эссе и статьи, рецензии и очерки. О нем и его творчестве снято два видеофильма, в которых сам Тимоти выступает как рассказчик и актер, а по его роману «Все эти войны» (The Wars, 1977) снят художественный фильм. В 1978 году роман удостоился премии Генерал-губернатора за 1978 год. Т. Финдли помог организовать Союз писателей Канады, став его первым председателем (1977–1978 гг.) и главой канадского отделения Пен-Центра (1986–1987 гг.). Он удостоился множества национальных премий Канады, а также был провозглашен Почетным Офицером ордена Канады и провинции Онтарио. Почти все его книги переводились на иностранные языки. В России переведены два романа — «Пилигрим» (The Pilgrim, 1999) и «Ложь» (Lie, 1989) Он был и остается одним из лучших писателей Канады наряду с Маргарет Этвуд. Среди наиболее известных романов Финдли — «Бабочки — предвестницы чумы» (The Butterfly Plague, 1969), «Известные последние слова» (Famous Last Words, 1981), «Нежелательные пассажиры» (Not Wanted on the Voyage, 1984), «Охотник за головами» (Headhunter, 1993), «Дочь настройщика пианино» (Piano Man's Daughter, 1995), «Если копнуть поглубже» (Spadework, 2001).

Тематика его произведений чрезвычайно разнообразна — он ищет ответы на вопросы мировой истории (война и мир, фашизм и свобода, политкорректность и независимость, взаимоотношения индивида и общества). Действие в его произведениях, как правило, разворачивается на фоне экстремальных ситуаций (войны, пожары, эпидемии, наводнения).

Роман «Все эти войны» (1997), о котором пойдет речь, повествует об участии в сражениях Первой мировой войны на территории Фландрии и Франции офицеров и солдат канадского артиллерийско-кавалерийского полка, прикомандированного к английскому корпусу. Элементы авторской эстетики, в том числе структура романа, достаточно сложны, текст требует особого внимания: в нем наслаиваются друг на друга различные временные пласты и вставки по типу флешбэкс, из-за чего временами он напоминает поток сознания. Ключевым объединяющим элементом при этом становится интертекстуальность. Обращение к интертекстуальности в романе помогает следить за сложными взаимоотношениями главного героя канадца Роберта Росса и его матери, семейно-бытовыми ситуациями и фронтовой жизнью. Часто возникают сложные метафорические структуры и образы, исторические аналогии и ссылки. Автор стремится показать сложность и неоднозначность взаимодействия исторического факта и вымысла, объективных и субъективных факторов в жизни различных людей и поколений.

Неслучайно западные критики расходятся в оценке метода писателя, определяя его то как «метаисториографию» в стиле «постмодернизма», то как «фантасмагорический реализм», хотя сам писатель относился ко всем этим предположениям с иронией. В истории, по его словам, он видит лишь то, что может объяснить поведение отдельного человека или группы людей на протяжении значительного времени. Отсюда его интерес к мифологии, философским воззрениям и парадоксам известных людей прошлого. Так, в романе часто встречаются отсылки к высказываниям немецкого военного теоретика и генерала Готфрида фон Клаузевица, а также ирландского историка и эссеиста Николаса Фейгана. Авторская склонность к иронии и парадоксу порождает различные интерпретации при переводе этих цитат. Высказывание фон Клаузевица стало эпиграфом к роману о войне: “In such dangerous things as war the errors which proceed from a spirit of benevolence are the worst” («В такой опасной ситуации, как война, самое худшее — ошибки, которые совершаются из добрых побуждений»). Герой романа совершил ошибку, не подчинившись приказам старшего офицера и бросившись спасать лошадей кавалерии от гибели, и результатом этой ошибки стала его страшная смерть. Историк Фейган писал в 1943 году: ”…the spaces between the perceiver and the thing perceived can … be closed with a shout of recognition. One form of a shout is a shot. Nothing so completely verifies our perception of a thing as our killing of it”. («Дистанция между тем, кто стремится постичь явление, и самим явлением, может быть преодолена вспышкой озарения в постижении этого явления. Выстрел — одна из форм такой вспышки. И ничто более убедительно не подтверждает глубину нашего постижения подобного явления, как наш приговор ему.») Эта цитата практически становится эпилогом, и в ней утверждается право человека на решительные действия, подчас противоречащие общепринятым представлениям о правильном и неправильном (поступок Роберта, убившего старшего офицера, запретившего спасать запертых в амбаре и охваченных огнем мулов и коней.) В этом высказывании нарратив носит неоднозначный характер, благодаря чему подчеркивается бесчеловечность действий отдельных лиц, против которых и восстает главный герой.

Для текста романа характерны, как упоминалось ранее, ретроспекции и интертекстуальность. В памяти Роберта постоянно возникает образ Ровены, его любимой сестры

и друга, которая с детства была прикована к инвалидной коляске, но выпала из нее по недосмотру младшего брата и погибла. В тексте романа мысли о ее трагической гибели возникают в самые напряженные моменты, когда герою приходится принимать важные решения. Роберту предстояло пристрелить одну из лошадей, искалеченную во время океанского перехода на грузовом судне. Он не знает, как уйти от страшного для него решения и вспоминает о падении сестры из коляски: “A chair fell over in his mind”. Эта фраза часто возникает в тексте, интертекстуально связывая различные сложные и трагичные моменты в жизни героя.

Роман построен на ретроспекциях. В самом начале рассказывается о спасенных Робертом лошадях, и этот текст повторяется почти без изменений и в конце. Исследование женщины-архивариуса, старающейся понять нестандартное поведение героя, предстает в виде интервью с Джульет Д’Орси, ближайшей подругой Роберта, которая даже в преклонном возрасте хранит добрую память о нем. Ход беседы то и дело прерывается ее рассказами о страшных картинах военных событий, — это определяющий повествовательный прием в романе. Эти сцены выделены курсивом; они составляют фон и определяют смысл повествования. Отношение к войне передается через суждения о ней непосредственных участников событий — канадцев и англичан и членов их семей. Упоминается здесь и целое поколение английских писателей и поэтов — Зигфрида Сассуна, Роберта Грейвза, Руперта Брука, Уилфреда Оуэна, воевавших на полях Фландрии.

Финдли часто использует эвфемизмы в различных словосочетаниях: “flame thrower” (огнемет), “to be sent to Blighty” (попасть на реабилитацию после ранения), “Wet goods” (название борделя «Сырые продукты» по контрасту с именем хозяйки заведения Mrs Drygoods, «сухие продукты»), Oscar’s Drygoods (хозяин магазина, сменивший — из-за известных событий во Франции — свое имя Дрейфус на название бакалейной лавки), “Boswell in bows” (Босуэлл в юбке — прозвище молодой Джульет Д’Орси, которая своей неутомимостью и деятельностью напоминала Джеймса Босуэлла, близкого друга знаменитого английского писателя и критика доктора Сэмюэля Джонсона), “to sit in the black hole of Calcutta” (сидеть в полном мраке), “the Place of Judgement” (место «Судный День» упоминается в связи с проведением германской армией самой крупной операции против французских войск под Верденом, во время которой погибло не менее миллиона человек).

Другой характерной чертой авторского стиля является сопоставление персонажей с историческими личностями и книжными героями прошлого — один из канадских офицеров не расстается с книгой о подвигах Горация, знаменитого английского вице-адмирала Нельсона, командующего британским флотом и одержавшего немало побед в боях с испанцами (1804–1805). Среди любимых книг юной Джульет, поклонницы остросюжетных историй и ситуаций, — «Поворот винта» (“The Turn of the Screw”) Генри Джеймса и «Портрет Дориана Грея» (“The Picture of Dorian Gray”) Оскара Уайльда. Английский писатель упоминается и в связи с его привязанностью к молодому английскому поэту, лорду Альфреду Дугласу. В эпизоде в борделе «Сырые продукты» речь идет об аналогичных отношениях между офицером канадского полка Тафлером и его партнером.

Сравнение с историческими и библейскими персонажами на страницах романа нередко становится способом дать объяснение эмоциональному состоянию или непредсказуемым действиям гражданских и военных лиц. Так, упоминается о Дионисии, боге плодородия, и сыне Зевса, который благодаря дару восставать из пепла смог воскресить к жизни свою дочь Ариадну. Ради спасения афинян она ранее была принесена в жертву Минотавру ее возлюбленным Тесеем — царем афинян. Этот сюжет соотносится с вза-

имоотношениями Роберта и его возлюбленной Барбары Д'Орси, которая, приведенная в отчаяние гибелью друзей на войне, находит новых знакомых и подобно Ариадне, восстающей из пепла, оживает вновь. Другой пример связан с библейским персонажем Давидом, царем Иудейского государства и отцом Соломона, который во всех военных походах проявлял невероятную храбрость. Согласно Библии, он победил в единоборстве с великаном-филистимлянином Голиафом и отсек ему голову. Этот сюжет соотносится с эпизодом встречи Роберта и Тафлера на военных сборах в канадской прерии в провинции Альберта, когда последний (после своего лечения от ранения во Франции) расстреливал с большого расстояния из пистолета десятки пустых банок. Своим рвением и готовностью постоянно демонстрировать свою удаль он напомнил Роберту Давида. При этом последняя встреча Роберта с Тафлером состоялась в английском госпитале, куда последний попал, как ни парадоксально, из-за смертельного ранения в голову. Большинство канадских офицеров, с которыми Роберт жил в блиндаже, во время затишья перед боем читали книги о войнах, в том числе руководство по выживанию — "With Wellington at Waterloo" (Герцог и фельдмаршал Артур Веллингтон в сражении при Ватерлоо против наполеоновской армии командовал англо-голландскими войсками в 1815 году); "With Wolfe at Quebec" (Английский генерал Джеймс Вулф командовал британскими солдатами в 1759 году в сражении под Квебеком с французами и индейцами, но, победив, был смертельно ранен); "Boys' Own Annual" (Личный Ежегодник для канадских юношей, издававшийся с 1879 по 1967 год, посвященный разным темам и вопросам, в том числе военным). При этом в них часто упоминались как реальные, так и вымышленные герои предыдущих баталий.

Особую трудность при переводе представляла военная лексика: приходилось решать проблемы адекватности, точности перевода и роли фоновых знаков и реалий исходного языка. Это касалось, прежде всего, целого ряда сокращений в названиях видов вооруженных сил, артиллерийского и стрелкового оружия, армейской организации, званий и рангов участников сражений. На расшифровку влияли в том числе страноведческие нюансы и фоновые знания о Канаде как бывшем доминионе Англии. Потребовалось искать аналоги не только в исходном языке, но и в языке, на который переводишь.

C.F.A. — Canadian Field Artillery (канадская полевая артиллерия)
C.E.F. — Canadian Expedition Force (канадские экспедиционные войска)
C.R.C. — Canadian Reserve Corps (корпус канадских резервистов)
B.C.O. — Battalion Chief Officer (командир батальона)
B.S.O. — Battery Signals Officer (офицер батарейной связи)
B.S.M. — Battalion Sergeant-Major (старшина батальона)
C.B.D. — Canadian Base Depot (база размещения канадских сил)
R.I.O. — Railroad Transport Officer (офицер ж/д транспорта)
O.P. — Observation Post (наблюдательный пост)
S.M. — the Station Master (начальник станции)
S.S.Massanabie — Steam Ship (грузовой пароход Массанаби)

Пришлось иметь дело с большим количеством словосочетаний, относящихся к военной лексике: second lieutenant (младший лейтенант), the ships first officer (помощник капитана на торговых (грузовых) судах), the induction officer (офицер, отвечающий за призывников), револьверы и пистолеты разных марок и калибров ("Webley 455, mark 1), (A Colt six shooter — шестизарядный кольт). В подобных случаях лучше делать перевод на «домашний лад» (domestication). В названиях городских улиц Торонто и Лондона, мест

сражений и деревень во Франции и Бельгии в переводе сохранен принцип транскрипции с учетом произносительных навыков и спряжения в языке перевода: Somme (Сомма), Bailleul (Байлель), Verdun (Верден), Ipres (Ипр), Webley 455, Mark 1(револьвер Уэбли, (Вебли) 455 калибр 1), Yonge St, (ул. Янг в Торонто), Rosedale St, (богатый район Росдейл в Торонто). Слова интернационального плана, заимствованные русским языком в одном из значений, в тексте раскрываются в других значениях — pioneers (уборщики трупов на дороге), light horse volunteers (смотрители легкой кавалерии), Rob, the ranger, (птица, имитирующая клич индейцев), minuet (мелкокалиберная дробь), detail (воинский караул).

Подчас только контекст помогал справиться со сложностями перевода реалий и отдельных фраз: “it’s a dead give-away” (смерть грозит за унесенное), “to mind a good old fashioned beanstalk” (не прочь испробовать и старый бобовый стебель), ”archies” (противовоздушные пулеметы), ”Asile Desole” (фр.: убежище для умалишенных), ”clyttes” (поля во Фландрии), ”nuisance firing” (беспокойная, раздражающая стрельба), ”haversack” (уст.-рюкзак), “middy’s” (короткие юбки).

Ранний роман Тимоти Финдли «Все эти войны» остается, на мой взгляд, одним из лучших его произведений: в нем не только размышления об актуальных и вечных проблемах человеческого бытия, но и явно различимая авторская боль, опасения за будущее мира и молодых поколений, включая те, представители которых уже испытали на себе все тяготы военных конфликтов. Само название романа говорит об этом.

Перевод романа публиковался в нескольких номерах журнала «Канадский Ежегодник» с разрешения автора (с 2001 по 2015 год в №№ 5, 6, 12, 13, 14, 17, 19).

Петрухина, Майя Андреевна — профессор кафедры английского языка ДА МИД РФ. Окончила романо-германское отделение МГУ по специальности «зарубежное литературоведение и преподавание английского языка». В течение многих лет читает спецкурсы по страноведению США и Канады для слушателей и преподавателей академии. Автор ряда книг и пособий по страноведению США и множества научных статей в области зарубежного литературоведения и толстоведения. Перевела на русский язык произведения писателей США, Канады и Франции, а также русскую поэзию (стихи И. Лиснянской и С. Липкина) на английский язык (в соавторстве с американской поэтессой Карен Бломейн). Последний перевод был отмечен премией Евразийского Культурного центра в номинации «Блеск строф» и получил признание в американском журнале поэзии The Drunken Boat. Стажировалась в культурных центрах и университетах США и Канады, участвовала во многих зарубежных и отечественных конференциях по зарубежному литературоведению и проблемам перевода.

Александр Полищук (Россия)

Особенности перевода иранской военной прозы и публицистики

Заинтересованность иранской стороны в переводе на русский язык и издании подобной литературы, а также необходимость обучения переводу в рамках переводческой образовательной программы Московского государственного лингвистического университета (МГЛУ), вкупе с готовностью университета издавать переводы студентов в рамках проводимых конкурсов по переводу, и в том числе по военной тематике, в учебных целях, привели к тому, что мне вместе со студентами довелось заниматься переводом иранской военной прозы.

Перевод военной прозы отличается от перевода прозы вообще, так как имеет специфику, определяемую характером текстов.

Прежде всего, переводчик должен владеть иранской военной терминологией и специальным русским военным языком, знать порядок прохождения службы в иранской армии и историю ирано-иракской войны 1980–1988 гг. Для перевода таких текстов одним из препятствий является отсутствие современных персидско-русских словарей. Последний персидско-русский военный словарь был издан в 1972 г. и к настоящему времени устарел.

Указанные трудности удаётся в основном преодолеть в процессе обучения переводу студентов в МГЛУ. Основные знания по истории ирано-иракской войны, которая в иранской историографии называется «священной обороной», студенты получают во время прохождения курса истории Ирана, а знания военной лексики приобретают на занятиях по военному переводу. При этом отсутствие военного персидско-русского словаря компенсируется в ходе практических занятий по переводу в результате составления учебных глоссариев на основе изучаемых текстов по военной тематике.

Важным фактором, затрудняющим перевод, является также наличие в текстах исламских шиитских реалий, которые нуждаются в комментировании либо в трансформации, чтобы текст был понятен русскоязычному читателю.

Трудность представляет перевод вульгаризмов. В иранской литературе не принято употреблять ненормативную лексику. Это правило не касается в полной мере военных текстов, где порой можно встретить по-настоящему непристойные слова и фразы и переводчик должен не только понять их, но и найти адекватную замену на русском языке.

При переводе такого рода лексики на русский язык проявляется гендерный фактор, когда девушки-переводчики стремятся в какой-то степени «облагородить» неприличные слова и выражения: это влечет за собой недостаточную точность перевода, что, впрочем, не мешает передать в приемлемой форме «колорит» солдатских шуток.

Ещё одну трудность представляют диалоги военнослужащих, написанные на разговорном языке. Обычно диалоги написаны на так называемом «тегеранском диалекте». Изменение графической формы слов при записи текстов на тегеранском диалекте и использование сугубо разговорной лексики просторечного и фамильярно-разговорного стиля в диалогах не только затрудняет понимание исходного текста, но также и не позволяет перевести диалоги на русский язык без потери своеобразного звучания такого рода текстов, так как в русском языке нет аналогичной разговорной формы. Поэтому

разговорную персидскую речь приходится по большей части переводить русским литературным языком.

Затрудняет перевод наличие фраз на арабском языке, в том числе некоторых сур из Корана, что заставляет переводчика персидского языка обращаться к коллегам, владеющим арабским языком, и к авторитетным переводам на русский язык самого Корана.

При переводе военных текстов очень важно знание темы и самого предмета перевода. Под предметом в данном случае мы подразумеваем конкретный объект: транспортное средство, бронетанковую технику, артиллерийские орудия, инженерные сооружения и пр.. В связи с этим важно не только понять, о чём идёт речь, но и мысленно проникнуть в суть текста (визуализировать его) и понять, правильно ли переводчик, исходя из контекста, представил себе техническую сторону действия. Например, переводчик не удосужился разобраться в особенностях той модели автомобиля, о которой идёт речь в тексте. В результате в переводе появляется «грузовик» вместо «пикапа» или, на худой конец, «грузовичка». В дальнейшем будет описано, как солдат взбирается на машину, и читатель перевода будет совершенно сбит с толку: учитывая особенности конструкции автомобиля, он не поймет, как солдату это удалось.

Непросто также переводить имена собственные, географические названия, а также даты (здесь дело осложняется существованием разницы в летоисчислении и названиях месяцев). Если перевести буквально и написать, что то или иное событие имело место в месяце *бахман*, то читателю это ни о чём не скажет. Месяц *бахман* длится с 21 января по 19 февраля. Переводчик должен (при отсутствии даты) выбирать из нескольких вариантов: «дело было зимой», «дело было в январе/ феврале)», «дело было в середине зимы» и т.д.

В связи с этим большое значение для подготовки переводчиков военной прозы имеет вузовская образовательная программа для переводчиков как таковая. В МГЛУ обучение переводу военной прозы начинается с третьего курса, когда студенты в рамках курса общего перевода и теории перевода начинают переводить небольшие по объёму (0,5–1 стр.) тексты и проводят разбор работ под руководством преподавателя. Эта работа позволяет сформировать необходимые навыки для последующего перевода литературных текстов с военной тематикой. Базовые знания по военной терминологии и лексике студенты получают на занятиях по общему и специальному военному переводу. На четвертом курсе студенты пишут курсовые работы по переводу достаточно больших по объему (до 20 стр. русского текста) и по трудности текстов. Как правило, это отдельные рассказы из сборников современных иранских прозаиков, пишущих на военную тему. Подобные студенческие переводы были изданы в МГЛУ в 2016 г. в виде отдельного сборника «Хроники сражающегося города. Опыт перевода», куда вошли рассказы современного иранского автора, участника ирано- иракской войны 1980–1988 гг. Хабиба Ахмад-заде. [1].

Студенческие переводы составляют базу для переводоведческого комментария, необходимого для написания ВКР. Иранская военная публицистика, как правило, является литературной обработкой воспоминаний участников ирано-иракской войны. Перевод этой публицистики мало чем отличается от перевода военной прозы, а сами тексты представляют интерес для русскоязычного читателя. В издательстве «Садра» было выпущено несколько переводов военной прозы и публицистики с персидского языка, которые были доброжелательно встречены читателями. Это сборник рассказов «Мой командир» в переводе Евгении Никитенко и Светланы Тарасовой [2], «Жена героя» (в персидском оригинале «Dokhtare shina») в переводе А.И. Полищука [3] и другие произведения на военную тему.

Отмечая основные особенности перевода военной прозы, необходимо сказать, что на начальных этапах освоения переводческой специальности очень важно научить студентов общим подходам к переводу, и при этом собственно военная тематика является лишь фоном для освоения этих подходов. Для иллюстрации этой мысли приведём в качестве примера варианты перевода небольшого рассказа Хусейна Али Джафари из сборника рассказов «Я солдат армии Ахеменидов» [4], выполненного студентами 3 курса МГЛУ с учётом персидского контекста.

«Мальчишка (Паренёк, Мальчонок)»

«Самыми подходящими словами, которые пришли в голову старшине глядя на подростка (мальчика), были — „совсем ещё ребёнок“ (мальчишка, мальчонок), но вслух он произнёс: „Сынок (дружок), ты слишком спешишь“.

Старшина продолжал смотреть то на мальчишку, то на его паспорт (переводил взгляд с мальчика на паспорт). У паренька только что появился легкий пушок над верхней губой, словно отряд муравьишек (крошечных муравьёв), построившихся в цепочку.

Мальчик густо покраснел. Он продолжал переминаться с ноги на ногу, а старшина продолжал держать паспорт мальчика в руке. Старшина сказал: „Тебе не хватает двух лет до призывного возраста“. Мальчик ответил: „Зна… Зн... аа... ю“, — и провёл рукой по правой щеке, покрытой нежным пушком.

Рука старшины застыла в воздухе. Он сказал: „У тебя ещё есть время до призыва“.

Старшина потряс в воздухе паспортом мальчика и ещё больше наклонился к нему.

Мальчик не взял паспорт и только спросил: „А что, если война быстро закончится?“

Шёл лишь восьмой день войны, которая продлилась восемь долгих лет».

Здесь необходим небольшой переводческий комментарий.

По — персидски слово «*pesar*» может переводиться как «сын» и как «мальчик». Автор исходного текста к слову *pesar* добавляет уменьшительно-уничижительный суффикс «ak», что может переводиться как «мальчонка», «мальчишка», «мальчишечка», «мальчуган», «сынок», «сынишка», «парнишка», «паренёк», «пацан», «пацанёнок». Переводчику необходимо постараться учесть эту особенность авторского текста, притом что у него есть возможность предложить потенциальным читателям на выбор несколько вариантов. Читатели статьи могут сделать свои «подстановки» и принять участие в выборе предпочтительного варианта.

Кроме того, в исходном тексте используется повторяющееся дважды слово «hey», которое означает «то и дело, беспрестанно», но часто в речи используется в значении «продолжая делать что-то» или «делая два дела одновременно»; в нашем тексте: «продолжая смотреть (поглядывая) то на паспорт, то на мальчишку».

В заключение необходимо сказать несколько слов о переводе военной публицистики. Основной особенностью перевода публицистики является необходимость проверки примечаний и комментариев авторов исходного текста, в которых иногда встречаются неточности и ошибки. Это становится дополнительной нагрузкой для переводчика, которому нередко приходится выступать в роли редактора исходного текста и научного редактора публицистического текста, готовящегося к изданию. Таким образом, при переводе военной публицистики переводчик сталкивается с теми же проблемами, что и при переводе военной прозы.

Источники:

1. Ахмад-заде, Хабиб. Хроники сражающегося города. Опыт перевода. — М.: ФГБОУ ВО МГЛУ, 2016.
2. Мой командир / сост. Сейед Нассер Табаи; пер. с перс. Евгения Никитенко, Светлана Тарасова. — М.: «Вече», ООО «Садра», 2018.
3. Зарабтзаде, Б. Жена героя. / пер. с перс. А.И. Полищука. — М.: Вече, ООО «Садра», 2017.
4. Hossein Ali Jafari. Man sarbaz-e Hakhameneshi budam. Tehran. Entesharat-e sure-ye mehr. 1390 (2012).

Полищук, Александр Иванович — Переводчик. Родился в 1944 году. В 1971 закончил восточный факультет Военного института иностранных языков Министерства обороны СССР (переводчик-референт персидского языка и переводчик английского языка). Работал переводчиком в Афганистане в конце 60-х — середине 70-х гг. В 1980 году защитил в Институте востоковедения АН СССР диссертацию на соискание ученой степени кандидата исторических наук по истории Афганистана XIX — начала XX вв. С 1981 на переводческой и преподавательской работе в высших учебных заведениях Москвы. Ведет практический курс перевода с персидского и с русского языков на кафедре восточных языков МГЛУ. Осуществил перевод книги иранского писателя Хушанга Моради Кермани «Вы же не чужой», опубликованный издательством «Садра» (2015). В 2017 году в издательстве «Садра» вышел перевод книги Бехназ Зарабизаде «Жена героя». Директор Центра персидского языка и культуры Ирана в МГЛУ. Редактор сборников переводов с персидского студентов МГЛУ. Живет в Москве.

Сону Саини (Индия)

Перевод юмористических рассказов М. Зощенко с русского на хинди: сложности и стратегии

Михаил Михайлович Зощенко известен во всем мире как писатель-сатирик, но в Индии он известен только в узких кругах и лишь в переводах на английский язык. Мы должны отметить, что большая часть населения Индии (более 50%) читает на хинди. Считается, что творчество Зощенко очень похоже на творчество популярного индийского сатирика Хари Шанкара Парсая. Если Зощенко нашел способ изображения нового общества в Советском Союзе, то Парсай сделал то же самое в индийской сатире прошлого века.

Зощенко начал писать в раннем возрасте. Он сочинил первое стихотворение, когда ему было всего лишь семь лет, а свой первый рассказ «Пальто» написал в возрасте двенадцати лет. В 1907–1917 гг. он кое-что писал, но получалось у него не очень удачно. Регулярно писать Зощенко начал в 1920 году, когда после революции большинство писателей уехало из Советской России за рубеж. В это время, т.е. в конце второго десятилетия прошлого века, Михаил Зощенко пребывал в поиске новых форм. Он был недоволен своей прежней писательской манерой. Зимой 1919 года Зощенко написал статью о работах Н. Тэффи, в которой проанализировал использованные ею приемы. Рассказы Н. Тэффи юмористические, но сама она считала их печальными. Считается, что истоки особенностей творчества советского писателя — в произведениях Н. Тэффи. К 1923 году автор уже создал «новую форму» своих будущих рассказов.

Можно сказать, что Зощенко начал заниматься творчеством именно тогда, когда страна остро нуждалась в том, чтобы святое дело искусства не прекращалось. В это время были нужны художники, которые продемонстрировали бы ошибки старого общества. Стоит отметить, что в это тяжелое время перемены приводили к обострению многих проблем в обществе. А большинство писателей-сатириков переехали в другие страны, так как они принадлежали к тому классу, представителям которого трудно было бы обустроиться в новом обществе. Например, эмигрантами стали К.Д. Бальмонт, Н.С. Белавина, И.А. Бунин, Н.Н. Воробьёв, Г. Гранин, Л. Кантор, В.М. Лебедев, Ю.В. Мандельштам и другие писатели — в большинстве своем дворяне.

Стоит отметить, что Михаил Зощенко, хотя тоже был из дворян, за свою непростую жизнь успел побывать и сапожником, и конторщиком, и телефонистом, и военным, и пр.

Именно поэтому Михаил Зощенко пишет о жизни простых людей простым языком. Его рассказы часто приобретают форму непринужденной беседы с читателем. Форму рассказов Зощенко можно считать сказовой. Чтобы понять, что такое сказ, стоит вспомнить слова Г. Белого: «Посредством сказовой манеры отчетливо передаются и жест героя, и оттенок голоса, и его психологическое состояние, и отношение автора к рассказываемому».[1]

В словаре литературоведческих терминов С.П. Белокуровой дается определение понятию сказа. Это «тип повествования, основанный на стилизации, умышленной имитации автором особенностей речи того героя, который выступает в роли рассказчика.

[1] Г. Белый. Михаил Зощенко — юморист, сатирик, моралист. https://sites.google.com/site/langueetlitteraturerusses/vypusknoj-klass/satira-20-h-godov/zosenko/rasskazy-zosenko

Повествование в сказе ведётся от лица героя, в присущей именно ему речевой манере, и имитирует живую разговорную речь со всеми характерными для устной формы речи особенностями (спонтанность речи, нередко — употребление разговорной и просторечной лексики и фразеологии, использование диалектизмов, жаргонизмов, неполных предложений, профессионализмов и т.п.)». Читая произведения в жанре сказа, читатели чувствуют, будто автор сидит перед ними и сам читает свои рассказы и беседует с ними о повседневной жизни.

Характерные признаки сказа:

установка на «чужую речь», которая предопределяет ориентацию на речь устную;
монолог между героем и рассказчиком;
имитация «живого» разговора, как будто событие происходит в данный момент;
воспроизведение лексики и синтаксиса в речи героев;
ориентация на слушателя;
ограниченность умственного кругозора рассказчика;
спонтанность;
диалогичность.

Таким образом, сказовая форма явилась одним из способов обновления литературной техники: этот игровой прием позволял не только воспроизводить специфическую речевую манеру, но и вывести особый тип героя, «ограниченного», ничего не понимающего в происходящем.

Тематика

Рассказы Зощенко основаны на реальных, злободневных жизненных ситуациях. Темы для своих рассказов писатель черпал из непосредственных наблюдений за людьми, а также из многочисленных читательских писем. Мы знаем, что Зощенко начал писать в то время, когда был положен конец монархическому режиму и был основан Советский Союз, а к власти пришли в том числе простые люди. Зощенко в основном освещает наиболее актуальные проблемы этого переходного периода: жилищный кризис, материальные трудности, конфликты между людьми, проблемы общественного транспорта, перемены в бытовой жизни и в человеческих взаимоотношениях. Все эти темы были близки аудитории; знакомы были и места, где разворачиваются события рассказов Зощенко.[2] Он ярко изображал общество своего времени со всем многообразием его типов — но не для того, чтобы люди читали и хохотали, а чтобы они постарались измениться к лучшему.

Язык героев

Герои Зощенко обычно — комические персонажи, которые сталкиваются с проблемами нового общества. Язык героев очень важен для понимания рассказов. Важен он не только для читателей, но и для переводчиков. В рассказах Зощенко мы имеем дело с пестрым, ломаным языком персонажей, который помимо прочего наделен комической функцией. Это язык простых людей — с просторечиями, ошибками, диалектными особенностями и т.д. В 1929 году сам Зощенко написал о языке своих рассказов: «Обычно думают, что я искажаю „прекрасный русский язык“, что я ради смеха беру слова не в том значении, какое им отпущено жизнью, что я нарочито пишу ломаным языком для того, что-

[2] Там же.

бы посмешить почтеннейшую публику. Это неверно. Я почти ничего не искажаю. Я пишу на том языке, на котором сейчас говорит и думает улица. Я сделал это не ради курьезов и не для того, чтобы точнее копировать нашу жизнь. Я сделал это для того, чтобы заполнить хотя бы временно тот колоссальный разрыв, который произошел между литературой и улицей».[3]

Зощенко помещает героев в такие обстоятельства, к которым они не могут приспособиться, отчего выглядят смешными, нелепыми и жалкими. При этом рассказчик у Зощенко не просто «ведет» повествование: «сказ» передает специфические особенности его речевой манеры:

путаный синтаксис,
неправильное словоупотребление,
орфоэпические ошибки,
активное использование жаргонизмов, просторечий.

Особенности практики перевода

Мы перевели около ста рассказов Зощенко с русского языка на хинди. Это была первая попытка перевести этого автора с русского на хинди. Исходя из нашего опыта, можем рассказать о том, какие именно реалии, понятия, исторические детали становятся трудностью для переводчика. Говорят, что успешный перевод тот, который не выглядит как перевод. Перевод должен быть таким, чтобы иноязычным читателям казалось, будто они читают оригинал. По нашему мнению, переводчик должен с теоретической точки зрения определить для себя подходы к переводу и применить их на практике. Вот некоторые из приемов, которыми мы пользовались.

В рассказах исходного языка (ИЯ) герои Зощенко часто используют матерные слова, которые нужно передать средствами переводящего языка (ПЯ). Не все матерные выражения на русском языке имеют точные соответствия в языке хинди: иногда перевод на хинди подобных выражений выглядит в тексте чересчур грубо и неуместно. Поэтому мы не стали переводить буквально, а подобрали такие матерные выражения на хинди, которые употребляются в подобном контексте.

Например, буквального перевода выражения *щучий сын* из рассказа «Стакан» на языке хинди нет, поэтому мы перевели это выражение епе बड़े बेहूदे *(баде бехуде)*, что оправдано контекстом. Буквальный перевод этого выражения на русский — *большой дурак*.

«СТАКАН»	«गलिास»
Маляр, — говорит, — Иван Антонович в гробе, наверное, повёртывается от этих тяжёлых слов... Я, говорит, щучий сын, не оставлю вас так после этого.	मेरा इवान भी बेचारा तुम्हारी ये बकवास सुनकर क़ब्र में करवटें बदल रहा होगा...बड़े बेहूदे हो तुम ! तुम्हारी इस बात के लिए अब मैं तुम्हें छोड़ूँगी नहीं ।

В таком же виде в рассказе «Не надо иметь родственников» *сукин сын* перевели как साले *(сале),* что буквально переводится на русский язык как брат жены. Но в Индии это выражение употребляется как ругательство, означающее «человек, который ниже по положению, чем говорящий».

[3] https://www.allsoch.ru/sochineniya/12822

«НЕ НАДО ИМЕТЬ РОДСТВЕННИКОВ»	«भाई-भतीजावाद»
— Народный, — сказал дядя, — меня это не касается. Мог бы ты, сукин сын, родного дядю уважить.	— सरकारी हो या ख़ुद की । मुझे इससे क्या फ़र्क पड़ता है? लेकिन, साले, तू अपने चाचा की इज़्ज़त तो कर ही सकता है ।

В тексте рассказов Зощенко часто появляются выражения «с двойным дном». Например, в рассказе «Честный гражданин (письмо в милицию)» есть фраза «*За что боролись?*» Здесь писатель подразумевает революцию. В таких случаях переводчик добавляет исторические комментарии, чтобы человек, читающий на хинди и плохо знающий историю другой страны, вполне понял смысл текста. Буквальный перевод или перевод без комментариев не передает смысл слов автора.

«ЧЕСТНЫЙ ГРАЖДАНИН (ПИСЬМО В МИЛИЦИЮ)»	ठ शकिायती टट्ठू की चट्ठि ट
Что вы, говорю, вредная гражданка! … За что боролись?	अरे, क्या है गुसाएवा ! … क्या हमने यही दनि देखने के लएि क्रान्त कि थी ?

Поэтому читателю нужно хотя бы один раз объяснить в комментарии некоторые особенности общественной ситуации, отраженной в тексте. Например, в рассказе «Муж» употребляется слово *беспартийный*. При переводе обязательно нужно пояснить, что значило быть беспартийным человеком в советском обществе.

«МУЖ»	«पत कि परस्थितिि»
— Эх, — дескать, — Василь Иваныч, завсегда ты был беспартийным мещанином. Беспартийным мещанином и скончаешься.	— अरे, वसीली भाई, तुम तो पार्टी4 के मेम्बर हो नहीं और कभी बनोगे भी नहीं, ऐसे ही मर जाओगे टटपूँजयिा ।

Культурные реалии одной страны могут отличаться от культурных реалий другой страны, поэтому, переводя текст, переводчик должен быть внимателен к подобным нюансам. Иногда бывает, что переводчик переводит культурные реалии буквально, так что читатели перевода не могут понять, о чем идет речь. Например, в советском обществе было распространено обращение «граждане». В рассказе «Матрёнища» тоже есть такое обращение, а в языке хинди его нет. Поэтому это обращение можно опустить.

«МАТРЁНИЩА»	«मर्त्योनशि»
И жил Иван Савич в прежней своей квартирке, на Большой Пушкарской улице. А уж и квартирка же, граждане!	इसलएि इवान पुश्कारस्कया गली में बनी अपनी पुरानी खोली में ही रह रहा था । यह खोली भी केवल नाम को ही खोली थी ।

Нет на языке хинди и обращений «Молодой человек», «Девушка», «Бабушка» и т.д. На их место можно поставить выражения, которые используются в языке хинди. Например, для обращения:

«Молодой человек!» — भाई ! (брат),
«Девушка!» — बहनजी (сестра) или मैडम (мадам) ,
«Бабушка!» — माँ जी (мама) или अम्मा (мама или бабушка), и т.д.

В русском языке длинные предложения — обычное дело. Иногда одно предложение растягивается на целый абзац. В рассказах Зощенко таких длинных предложений тоже немало. По закону языка хинди эти длинные предложения следует разделить на маленькие предложения. Например:

«ИСПОВЕДЬ»	«क्षमा-याचना»
На страстной неделе бабка Фёкла сильно разорилась — купила за двугривенный свечку и поставила её перед угодником.	क्रसिमस के ठीक एक हफ़्ते पहले की बात है। फ़्योक्ला अम्मा बहुत परेशान थीं। उन्होंने चवन्नी की मोमबत्तियाँ ख़रीदीं और उन्हें जलाकर सन्त की तसवीर के सामने रखी मेज़ पर लगा दयिा।

Подобных переводческих трудностей очень много, трудно рассказать обо всех в одной статье. Как со всеми справиться? Мы знаем, что изначально лучший друг переводчика — словарь. Но иногда и словаря оказывается мало.

Кроме вышеуказанных стандартных переводческих приемов, т.е. добавления, опущения, генерализации, объяснения с помощью комментария и т.п., в контексте вышеназванных специфических особенностей рассказов Зощенко также можно пользоваться следующими стратегиями:

Новое понятие или выражение: при работе с текстом переводчик иногда сталкивается с непонятными или новыми для него понятиями, которые можно изучить с помощью Интернета. В Интернете можно найти практически любую информацию, но переводчик должен быть осторожным и внимательным, поскольку есть риск попасть на сайт с непроверенной или попросту неверной информацией. То, как мы используем эту информацию, зависит от нас. Блоги, тексты, архивы в Интернете очень помогли нам разобраться в некоторых уже исчезнувших реалиях советского общества.

Картинки, видео или аудио в Интернете: бывает так, что переводчик не может найти нужную информацию в Интернете или в библиотеках. Кроме того, может получиться так, что переводчик уже нашел информацию о том или ином предмете, но не может понять, как этот предмет выглядит. В этом случае помогают картинки, онлайн-энциклопедия в картинках, видео, аудио в Интернете.

Помощь русских друзей: если описанные выше способы не помогают, поможет дружба: можно обратиться к друзьям — носителям языка, с которого осуществляется перевод. Переводчик может составить список того, что ему непонятно, и обсудить его с теми, кто знает больше.

Рецензия на перевод и обсуждение: это очень важная часть. Зачастую переводчик не обсуждает с читателями свой текст, не отдает его читателям на рецензирование. В результате перевод публикуется с ошибками. Мы согласны с тем, выполнить перевод (или любую другую творческую работу) без ошибок очень трудно, но человек должен стараться исправить ошибки. Именно поэтому окончательный вариант перевода должен быть оценен читателями.

Можно сказать, что работа переводчика непроста. Нужно быть не только хорошим переводчиком, но и писателем, поэтом, творческой личностью. Регулярная практика не только улучшает переводческие навыки и знание языка, но и благотворно сказывается на самом переводе. Надеемся, эта статья окажется полезной начинающим переводчикам в их замечательной творческой работе.

Саини, Сону (सैनी, सोनू) — переводчик, преподаватель. Начал изучение русского языка в 2005 году в Делийском университете. Награжден университетской золотой медалью и приглашен преподавать в Делийском университете (2008), где преподавал до 2012 года, потом — в Университете им. Джавахарлала Неру. В 2015 году защитил кандидатскую диссертацию в Делийском университете. В 2018 году стал лауреатом международного Пушкинского конкурса; в 2017 — победителем Международного конкурса для преподавателей в номинации «Преподавать предмета на русском языке» в Артеке (организован ИРЯ им. Пушкина); в 2017 году — победителем всемирного конкурса по инновационным методикам преподавания русского языка (РУДН). Спецприз Международного конкурса «Лучший учитель русской словесности зарубежья» в номинации «Инновационные и IT-технологии в образовании» (2014); Лауреат первого тура Международного конкурса «Лучший учитель русской словесности зарубежья» (2015).

Игорь Сид (Россия)

Ксенофилия, мистагогия, аутсайдерство, риски... Антропологический статус и миссия переводчика

Все наши дни, по сути — переводы
с какого-то иного языка.
В. Друк

Проведение V международного Конгресса переводчиков художественной литературы совпало с печальной годовщиной: в 1918 году, в разгар Гражданской войны, была закрыта первая в России — а к началу XX века уже старейшая в мире — мусульманская газета «Терджиман» (крым.-тат. «Переводчик»). Издание, созданное в 1883 году крымскотатарским просветителем и общественным деятелем, основоположником джадидизма (идеологии исламского модернизма) Исмаилом Гаспринским, просуществовало 35 лет, но логика событий нового столетия привела к отмене проекта и его забвению, — во всяком случае, за пределами мусульманского культурно-конфессионального пространства.

За прошедшее с тех пор столетие в европейском пространстве, включая и русское / российское, было принято достаточно снисходительное, если не сказать — высокомерное отношение к профессии переводчика. Нетрудно заметить, что средний возраст участников «авторских» (поэтических и иных) международных мероприятий и средний возраст участников мероприятий переводческих существенно различаются. То, что у последних он, как правило, на пару десятков лет выше, недвусмысленно свидетельствует, что переводчику приходится пройти гораздо более длительный путь для достижения статуса persona grata на международном уровне[1].

Речь не просто о некоем «литературном эйджизме», а по меньшей мере, о дискриминации профессии литературного переводчика, незаслуженно заниженном его статусе в социальной иерархии, по сравнению со статусом так называемого «оригинального автора». В отличие, к примеру, от арабского книгоиздания, где имя переводчика принято выносить на обложку книги вместе с именем автора[2], — и что характерно, тем же кеглем, — у нас имя переводчика очень часто даётся мелким шрифтом в контексте справочной информации о книге.

Таким образом, арабская традиция символически приравнивает переводчика к автору, мы же символически нивелируем роль переводчика до «участия в подготовке иностранного текста к печати».

---

[1] «… *Оказалось, что средний возраст представителя этой сферы, приглашаемого на международный саммит, «хорошо за полтинник». Стихотворцев же признают масштабными авторами и зовут на международные встречи подобного уровня, как известно, в среднем лет на 20–25 раньше. Между тем перевод — не менее трудоёмкий, кропотливый и в то же время вдохновенный труд, чем усилия по созданию оригинальных текстов*». Клавдия Пенкина. Веселый траур. Арий ван дер Энт представил свою книгу о Пушкине. «НГ — ExLibris», 25.09.2014.

[2] «*Директор Бюро культуры Египта в Москве д-р Атеф Мохамед рассказал о том, что в арабской традиции переводчик приравнивается к писателю, его имя всегда тоже выносится на титульный лист. А в европейской и, в частности, русской традиции имя переводчика скрыто где-то в выходных данных книги... Однако переводчика нужно уважать и любить, это подлинный демиург…*» Игорь Сид. Переводчик — это демиург. Стартовал проект русско-арабской переводческой школы. «НГ — ExLibris», 13.10.2016.

В результате, в социальном плане литературный переводчик, в той или иной степени — аутсайдер. Литературный перевод слишком часто оплачивается очень скромно, если вообще оплачивается, и становится для переводчика как бы «хобби» (в том смысле, что «профессиональной» принято называть такую деятельность, которая способна вас более или менее прокормить). Как пошутил поэт и переводчик Сергей Бирюков, «*переводчик — это мрачный тип, который работает во имя светлого будущего*».

Однако, так было не всегда. В традиционных культурах всегда присутствовало понимание важности функции переводчика (ещё не дифференцированной чётко на литературный, бытовой, военный и иной типы перевода). Скажем, название газеты «Терджиман», посвящённой этноконфессиональному диалогу, уже говорит само за себя. В Античности роль переводчика оценивалась особенно высоко, недаром первый перевод Ветхого Завета на греческий язык был назван по числу исполнивших этот капитальный труд 70 толковников (Септуагинта, от Interpretatio Septuaginta Seniorum: «перевод семидесяти старцев»). Название, закрепившееся за данным переводом, обнажает метафорическую систему, в которой переводчик выступает в качестве важнейшей «единицы подвига» — эталона, которым измеряется масштаб книжного проекта.

Нам безусловно следует учиться у древних греков и иудеев (и, разумеется, у современных арабов) их безоговорочному уважению к деятельности переводчика и к его статусу. Недаром, например, в трудах Филона Александрийского есть указание на ежегодное празднование на острове Фарос годовщины завершения работы над Септуагинтой.[3] Он же сформулировал принципы, заложенные в традицию почитания Септуагинты как сакрального текста: ***переводчики являются одновременно пророками***; ***перевод вдохновляется свыше***; ***перевод равноценен оригиналу***.

Переводчик как мистагог и демиург, как равный «оригинальному автору» самостоятельный творческий субъект, полноправный медиатор между мирами сакрального и профанного, — безусловно, большая самостоятельная тема. Здесь мы сосредоточимся на другом важнейшем аспекте переводческого труда — на его мотивации.

Очевидно, что одним из главных стимулов работы литературного переводчика является любовь и интерес к этнически чужой для него языковой культуре. Все мы знаем, насколько внимательными и бережными (в самом худшем случае — терпимыми) к особенностям чужих культур бывают литературные переводчики. С определённой степенью уверенности можно утверждать, что литературный переводчик — единственная в мире профессия, базирующаяся на фундаментальной и безоговорочной *ксенофилии*.

Об актуальности феномена ксенофилии[4] — любви к чужой культуре — свидетельствует уже один тот факт, что лексема «ксенофилия» и производные от неё встречаются в мировом Интернете на порядок, если не на два порядка, реже, нежели лексема «ксенофобия» и её производные. Налицо мощный дисбаланс во внимании общества к этим феноменам, очевидно связанный, с одной стороны, с избытком ксенофобии в мире (который многими воспринимается уже как некая норма), а с другой — с непониманием ключевого значения ксенофилии. Непониманием, выражающимся уже в том, что «ксенофилией» нередко ошибочно называют — соответственно, в негативном ключе, с оттенком осу-

---

[3] Вевюрко И.С. Септуагинта: древнегреческий текст Ветхого Завета в истории религиозной мысли. — М.: Издательство Московского университета, 2013. — 973 с.

[4] В 2006 году гарвардским профессором Тоддом Л. Питтинским предложен более точный, возможно, термин: аллофилия, гр. «приязнь к чужим», — созданный как антоним к понятию «предубеждение». (Ashley Pettus. The Law of Dissimilars. Harvard Magazine, January-February 2006.

ждения — *ксеноманию*, её патологическое переразвитие, гипертрофию, т.е. преклонение перед всем иностранным в ущерб собственной национальной культуре.

Между тем, ксенофилия литературного переводчика — исключительно сбалансированная и органичная вещь. Ведь для того, чтобы прилагать усилия к презентации своим соотечественникам богатств чужой культуры, необходимо любить и ценить не только эту чужую культуру, но и в не меньшей степени — культуру собственную. Ксеноман, любя чужую культуру, не станет делиться с соотечественниками наслаждением, которое приносят ему её артефакты. Весь же смысл жизнедеятельности переводчика — в переносе чужих культурных достижений на родную почву.

По отношению к своему носителю ксенофилия — зачастую вовсе не безобидное качество. Во времена, например, этнических, конфессиональных или политических конфронтаций переводчики «вражеской» художественной литературы подвергаются повышенной опасности. Так, среди материалов III Международного конгресса переводчиков художественной литературы многих из нас впечатлила информация в докладе М.А. Смирновой «Перевод и цензура: публикации произведений Д.Г. Лоуренса в 1920–1930-е годы»:

«…*Судьбы многих переводчиков и издателей, с кем мы соприкоснулись, обращаясь к истории публикации произведений Лоуренса в 1920–1930-е гг., оказались перемолоты в жерновах системы. В. Стенич был репрессирован в 1937 г., обвинен по статье 58-8 (террористический акт), 58-11 (организационная деятельность, направленная к совершению контрреволюционного преступления) УК РСФСР, расстрелян. Н.С. Ангарский был репрессирован в 1940 г., обвинен в шпионаже, в 1941 г. расстрелян. Т. Лещенко репрессирована в 1947 г., обвинена по статье 58, отбывала срок в лагерях Воркутлага, освободилась лишь в 1954 г. И этот трагический список жертв цензуры в широком смысле слова можно продолжить*»[5].

Если данная фактология кому-то может показаться нерепрезентативной (на основании того, скажем, что эпоха репрессий в СССР выкашивала любых контактёров с западной культурой, не только переводчиков), то казус японского переводчика Хитоси Игараси, обвинённого аятоллой Хомейни в оскорблении ислама и убитого 11 июля 1991 года за то, что перевёл «Сатанинские стихи» Салмана Рушди — однозначный пример ситуации, когда литературный переводчик оказывается в потенциальной «группе риска». Думается, любой серьёзный переводчик, осознающий свою работу как миссию, понимает, что при определённых изменениях политического контекста его имя легко может оказаться в чёрных списках.

Ксенофилия переводчика всегда действует в той или иной степени против инстинкта самосохранения. Но, подвергая повышенному риску жизнь индивида, она очевидно работает при этом на выживание человечества как вида в целом.

Таким образом, приобщение к профессии — или, точнее, жизненному амплуа — литературного переводчика вырабатывает у человека достаточно специфические поведенческие черты: ксенофилию, толерантность, готовность к риску, межкультурную компетенцию (т.е., говоря на сухом языке теории межкультурной коммуникации, «способность эффективно общаться с представителями разных культур и национальностей»). Все эти характерные свойства или качества становятся достаточным основанием для того, чтобы выделить литературных переводчиков в особый антропологический тип «радикального ксенофила».

---

[5] Мария Смирнова. Перевод и цензура: публикации произведений Д.Г. Лоуренса в 1920–1930-е годы. // Миры литературного перевода: Сборник докладов участников III Международного конгресса переводчиков художественной литературы. М., 2015.

Но если для описания и анализа переводческой техники и тех таинственных превращений, которые происходят с художественными текстами при пересаживании их на новую почву, давно существует исследовательская дисциплина, часть филологии, приобретшая за десятилетия её существования несколько синонимических наименований — *переводоведение*, *теория перевода*, *традуктология*, *транслатология*, — то науку, которая изучала бы самих переводчиков как антропологический тип, как особый феномен, ещё предстоит построить.

Для её обозначения предлагается взять созданное по аналогии с переводоведением *переводчиковедение* (в английском варианте *Translator Studies*[6]) или его греческую калькy — *метафрастологию*, от др.-греч. μεταφραστής «переводчик» + λόγος «учение, наука»). Соответственно, предполагаемая новая дисциплина должна стать важной частью *антропологии*, полисистемы наук о человеке. В плане исследовательского ракурса, внимание переводчиковедения должно концентрироваться не на текстовой стороне работы переводчика, а на его мотивациях, личностных качествах, его социальном, культурном, антропологическом статусе и влиянии на мир.

Мы убеждены, что переводчиковеды в своей работе должны по возможности избегать упрощённого, нивелирующего толкования роли и статуса переводчика в современном мире — каковое, например, предложено в статье Ильдико Пустаи-Варга «Литературные переводчики как культурные посредники» (2009)[7], где и в английской, и в оригинальной венгерской версии текста используется давно ставший международным термин «broker». А знаменитое упрощающее пушкинское определение для литературных переводчиков «почтовые лошади просвещения» объясняется неочевидностью в XIX веке той глобальной миссии переводчика, которая необходимо возникает в сегодняшнем мире, расколотом противоречиями и конфликтами, стоящем на грани необратимого коллапса.

В каком-то смысле, фактически переводчиковедение уже давно существует: к нему закономерно было бы причислить, скажем, те переводоведческие труды, где акцент делается не на литературных текстах, а на людях, с ними работающих. К первым отечественным переводчиковедческим трудам можно отнести книги Елены Калашниковой о литературных переводчиках[8], и особенно — её же доклад на V Конгрессе переводчиков «*Психология переводчика (на основе цикла бесед с переводчиками художественной литературы)*»[9].

Как и переводоведение, метафрастология должна иметь прикладное направление (назовём его, предположительно, *метафрастикой*), — нацеленное, во-первых, на воспитание молодых литературных переводчиков, а во-вторых, на применение переводчиковедческих знаний вообще для формирования человека нового типа, человека, для которого

---

[6] Термин предложен в 2009 году британско-финским исследователем Эндрю Честерманом: Andrew Chesterman. The Name and Nature of Translator Studies. / Hermes — Journal of Language and Communication Studies, No 42, 2009.

[7] Ildikó Pusztai-Varga. Literary translators as cultural brokers. University of Szeged, Hungary. Electronic proceedings of the KäTu symposium on translation and interpreting studies, 3 (2009).

[8] Елена Калашникова. По-русски с любовью: Беседы с переводчиками. — М.: Новое литературное обозрение, 2008. Книга представляет 87 интервью с известными русскими переводчиками мировой литературы; готовится к изданию «встречный» сборник Калашниковой — беседы с иностранными переводчиками русской литературы.

[9] «*Первым российским переводчиковедом на Конгрессе была названа Елена Калашникова...*» Игнат Симбирцев. Метафрастология неизбежна (Конгресс переводчиков всматривается в себя) 20.09.2018 http://www.ng.ru/fakty/2018-09-20/11_951_congress.html

ксенофилия станет важной и неотъемлемой частью повседневной жизни. Учиться у переводчиков ксенофилии — совершенно реально и абсолютно необходимо.

Одним из направлений в метафрастике как общекультурной практике может стать международная сеть Школ литературного перевода с разных языков, которую следует создавать в первую очередь на самых напряжённых в политическом или этнокультурном плане направлениях: между конфликтующими народами или этническими группами — условно говоря, *между любыми хуту и тутси*… Этот достаточно простой и не слишком затратный проект сможет эффективно служить делу культурного диалога и урегулирования конфликтов, воспитания ксенофилии и интереса к чужим культурам во всём мире. И уже сейчас стоит задуматься о возможности ввести преподавание основ художественного перевода (а точнее было бы сказать — «интереса к другим культурам») в вузах и даже в старших и средних классах школ.

В заключение считаю важным добавить, что понимание фундаментальной роли литературного переводчика в современную эпоху побудило нас при составлении глоссария «Словаря культуры XXI века»[10] включить в корпус книги словарную статью «*Переводчиковедение (Метафрастология)*»:

Переводчиковедение, или метафрастология (μεταφραστολογία) — гипотетическое новое направление в антропологии, исследующее переводчиков как особенный психотип и творческое амплуа: представителей единственной профессии на Земле, базирующейся на радикальной ксенофилии. … Новая дисциплина должна послужить раскрытию уникальной миссии переводчика в деле поиска взаимопонимания между народами. Ксенофилия переводчика работает на выживание человечества в целом как вида. Освещение и обсуждение этой миссии, лучших образцов переводческой работы, любой семинар или мастер-класс по литературному переводу — это, практически, настоящая школа ксенофилии. Переводчик, в более возвышенном греческом звучании Метафраст — подлинный герой возможных Новых тёмных веков, единственный, кто действительно способен склеить своей кровью их распадающиеся позвонки[11].

Источники:

1. Andrew Chesterman. The Name and Nature of Translator Studies. / Hermes — Journal of Language and Communication Studies, No 42, 2009.
2. Ashley Pettus. The Law of Dissimilars. Harvard Magazine, January-February 2006. https://harvardmagazine.com/2006/01/the-law-of-dissimilars.html
3. Ildikó Pusztai-Varga. Literary translators as cultural brokers. University of Szeged, Hungary. Electronic proceedings of the KäTu symposium on translation and interpreting studies 3 (2009). https://www.academia.edu/20144202/Literary_translators_as_cultural_brokers

[10] «Словарь культуры XXI века» готовится к изданию под эгидой Лаборатории по изучению человека и культуры XXI века, созданной при философском факультете МГУ им. М.В. Ломоносова философом, культурологом, семиотиком В.П. Рудневым. В корпус словарных статей, помимо общепринятых неологизмов, включено некоторое число научных и иных терминов, подобных «переводчиковедению»: ещё не приобретших широкой известности, но, по нашему мнению, обладающих в контексте новой эпохи потенциалом международного неологизма — и способных тем самым оказывать определённое гуманистическое влияние на дух эпохи.

[11] Игорь Сид. Двадцать первый. Первый из Новых тёмных? // Комментарии, №32, 2018. Стр. 65–84.

4. Вевюрко И.С. Септуагинта: древнегреческий текст Ветхого Завета в истории религиозной мысли. — М.: Издательство Московского университета, 2013. — 973 с.
5. Елена Калашникова. По-русски с любовью: Беседы с переводчиками. — М.: Новое литературное обозрение, 2008. — 608 с.
6. Клавдия Пенкина. Веселый траур. Арий ван дер Энт представил свою книгу о Пушкине. «НГ — ExLibris», 25.09.2014. http://www.ng.ru/fakty/2014-09-25/3_penkina.html
7. Игорь Сид. Переводчик — это демиург. Стартовал проект русско-арабской переводческой школы. «НГ — ExLibris», 13.10.2016. http://www.ng.ru/ng_exlibris/2016-10-13/3_sid.html
8. Игорь Сид. Двадцать первый. Первый из новых тёмных? // Комментарии, №32, 2018. — С. 65–84. http://commentmag.ru/magazine/komment32_web.pdf
9. Игнат Симбирцев. Метафрастология неизбежна. Конгресс переводчиков всматривается в себя. «НГ — ExLibris», 20.09.2018. http://www.ng.ru/fakty/2018-09-20/11_951_congress.html
10. Мария Смирнова. Перевод и цензура: публикации произведений Д.Г. Лоуренса в 1920–1930-е годы. // Миры литературного перевода: Сборник докладов участников III Международного конгресса переводчиков художественной литературы (Москва, 4–7 сентября 2014 г.) / Науч. ред. А.Я. Ливергант; ред. И.О. Сид. — М., 2015. — 591 с.

Сид, Игорь — поэт, эссеист, переводчик, антрополог. Родился в 1963 году в Крыму. Окончил биологический факультет Днепропетровского госуниверситета, работал в экспедициях в афро-индоокеанском регионе и Антарктике. Основатель Боспорского форума в Крыму (1993) и Крымского геопоэтического клуба в Москве (1995). Переводчик первых вышедших на русском книг Ю. Андруховича (совместно с А. Бражкиной) и С. Жадана. Организатор международных конференций по антропологии путешествий, по геопоэтике. Исследовательские интересы: геопоэтика, зоософия, теория путешествий, феномены современного мифологического сознания. Отдельные произведения переведены на английский, армянский, малайский, немецкий, нидерландский, румынский, украинский, французский, хинди, японский и др. языки. Сборник эссе и научных статей «Геопоэтика» — финалист российской литературной премии «Нонконформизм» (2018). Координатор международных программ Института перевода. Живёт в Москве.

Даша Сиротинская (Россия)

О переводе романа Германа Мелвилла «Mardi: And a Voyage Thither»

Перевод того или иного произведения Германа Мелвилла — задача не столько сложная, сколько пугающая своей грандиозностью. И причина заключается не только в том, что большинство текстов этого писателя очень объемны. Дело в том, что каждое произведение Германа Мелвилла представляет собой весьма специфический художественный мир с собственной логикой, настолько мало связанной с внелитературной реальностью, что для работы с таким произведением переводчику необходимо в значительной степени перестроить собственное мировосприятие. Возможно, этим, так же как и относительно недавним появлением Мелвилла среди авторов, доступных русскоязычному читателю, объясняется то, что на русский язык Мелвилла переводило сравнительно небольшое число переводчиков, а уже существующие переводы до сих пор остаются единственными. Наиболее известными переводчиками прозы Мелвилла являются для нас Инна Бернштейн, Мария Лорие, Ирина Гурова и Сергей Сухарев. Благодаря работам этих переводчиков своеобразие стиля Мелвилла русскому читателю уже известно; более того, переданная ими особая авторская интонация, — не говоря об особенностях сюжетостроения, нарративного режима, образности в его книгах, — уже сформировала образ этого писателя в русскоязычной культуре. Это означает, что тот, кто поставил перед собой задачу создать новый перевод ранее не переводившегося текста, должен исходить не только из собственного восприятия оригинала, но также из существующей русскоязычной традиции.

Я поставила перед собой задачу выполнить первый перевод на русский язык романа «Марди и путешествие туда» (1849), пока еще плохо известного нашей публике. Учитывая сказанное выше, можно утверждать, что этот текст особенно интересен именно своим отношением к уже выявленной и изученной специфике стиля Мелвилла. Дело в том, что «Марди» — роман, в котором эта специфика впервые проявилась так отчетливо, что заставила современников Мелвилла, ранее благосклонно относившихся к его произведениям, решительно от него отвернуться. Первые романы Мелвилла, сохранявшего поначалу верность традиционному повествованию и привычному кругу проблем, привлекали экзотичностью антуража, с одной стороны, и жанровой предсказуемостью сюжета, с другой. В «Марди» же, первом, по оценке самого Мелвилла, серьезном философском романе, писатель впервые попытался заговорить «собственным голосом», сформулировать то, что по-настоящему его волновало. Известно, что изначально роман задумывался как заключительная книга тихоокеанской трилогии, начатой романами «Тайпи» и «Ому». В письме Дж. Марри Мелвилл называл роман «завершением всей темы странствий по далеким землям». «Здесь будет все то поэтическое, романтичное и причудливое, чем богата Полинезия», — писал он. Но в процессе работы над книгой замысел существенно изменился, и вместо нового приключенческого романа Мелвилл создал необычайно загадочный иносказательный текст, с такой неохотой поддающийся трактовке. Именно в «Марди» впервые появляются те художественные и стилевые особенности, которые потом сделали уникальным мир «Моби Дика», а самого Мелвилла — одним из самых узнаваемых авторов. Все это необходимо учитывать переводчику.

Итак, в чем же состоят эти уже много раз упомянутые мной особенности мелвилловской стилистики, и как я могу проиллюстрировать их текстом романа «Марди и путешествие туда»?

По моему мнению, сложным язык Мелвилла назвать нельзя: он не особенно разнообразен, слова, которые выбирает писатель, по большей части не относятся к специфической книжной лексике и редко выводят нас за рамки повседневного английского. Едва ли стоит подробно останавливаться здесь и на том естественном факте, что текст Мелвилла изобилует устаревшими формами и американскими вариантами некоторых английских слов. Основным же препятствием как для читательского понимания, так и для работы переводчика становится в тексте Мелвилла прежде всего его сложнейшая многоуровневая метафорика. Мелвилловская метафора соединяет в себе модернистскую свободу и смелость ассоциации, свойственную приему потока сознания, и логичность, зачастую основанную на игре слов, что позволяет сравнивать эту метафору с барочными концептами. Попытаемся рассмотреть строение этой метафоры на примере.

В главе 32 первой части, имеющей заглавие Xiphius Platypteris, речь идет о встрече героев в открытом море с рыбой-меч. Так же, как и в русском языке, в название такой рыбы, swordfish, входит слово со значением оружия, причем такого оружия, которое связано с целым пластом культурных ассоциаций в представлении любого человека. Мелвилл начинает с простейшей ассоциации:

*…**the Indian Sword fish** is by far the most remarkable, I propose to dedicate this chapter to a special description of **the warrior**.*

Итак, мелвилловская рыба-меч в царстве рыб уподоблена воину среди людей постольку, поскольку обладает мечом; это сравнение воспринимается как продолжение целой серии аналогий между подводным и человеческим мирами, приведенной в главе 13. «Воин» немедленно становится «Рыцарем», а «Рыцарь» превращается в «Джентльмена», — эта логика, вполне понятная русскому читателю, позволяет без смысловых потерь воспроизвести авторскую ироническую игру слов в следующем отрывке:

Но я отказываю своему герою во всех этих прозвищах и заменяю их куда лучшим, моего собственного сочинения — именем «Рыцарь». И он воистину Рыцарь, владелец весомых привилегий и уважаемого титула. Перед нами — настоящий джентльмен времен расцвета правления Черного Принца Эдварда, когда меч каждого благородного человека служил его славе, между тем как в наши дни истинную рыбу-меч отличишь скорее по лакированным ботинкам и тросточке.

В дальнейшем Мелвилл вписывает уже состоявшуюся аналогию в историко-культурный контекст:

Наш герой — верный, отважный и веселый Рыцарь; он все бродит и бродит по своему обширному Толедо.

<…>

И пускай он не был закален в Тахо или Гвадалквивире, было ясно, что его острие, знавшее лишь податливость воды, было рождено скреститься с мечами Испании. У этого клинка был свой запах, как у меча одного калифа древности: во время битвы этот меч начинал источать удивительный аромат. Пусть он не был похож на сталь Тахо или Дамаска, но он был тверд, как винтовка Дэви Крокетта, и, без сомнения, так же смертоносен.

Довольно долго меч висел в изголовье моего гамака. Разве не был он так же легендарен, как верный острый клинок рыцаря без страха и упрека? Меч того рыцаря мог поразить двадцать или тридцать противников, но оружие, которое сберег я, бесспорно, превратило в решето тысячи таковых.

И, наконец, развитие метафоры выводит ее на самый высокий — философский уровень, превращает в максиму, имеющую общечеловеческое значение:

Не сомневайтесь, — он будет сражаться с вами до последнего, и вам никогда не удастся застукать в ножнах его клинок. Родившись на свет, он выхватил из ножен самое себя; да, в любой момент он готов броситься в битву с самой жизнью, ведь все мы, смертные, вытащены из ножен перед лицом мира. Да, может статься, что мы всего лишь ножны для собственных душ. И обнаженный клинок духа блистает ярче, чем обнаженный ятаган Саладина. Но сколькие позволяют своей стали спать, быть пожранной собственными ножнами и разъеденной ржавчиной? Видали вы когда-нибудь вздутия коррозии на старых испанских якорях и на якорях старинных галеонов, что лежат на дне Бискайского залива? Весь мир ломится от старых башенных орудий, треснувших венецианских щитов и ржавых шпаг. Но настоящие воины полируют свои добрые клинки до блеска, равного сверканию зари, и подпоясывают ими свои доблестные чресла; на пятна ржавчины они глядят свирепо, как на врага, и, нанося меткие удары, сохраняют свою сталь острой и светлой, как копье северного сияния, нацеленное на Гренландию.

Метафора, которая первоначально представляется совершенно прозрачной и чуть ли не стертой, становится для Мелвилла только поводом для дальнейших рассуждений, своего рода философским тезисом. Если мы сопоставим исходную и конечную составляющие его метафоры, то увидим, что это предметы весьма далекие: рыба-меч и предназначение человека, душа и оркестр и т.д. Чтобы не потерять логику сравнения, нужно осмыслить и прочувствовать каждый из «переходов» на этой метафорической лестнице, самостоятельно убедиться в увиденном Мелвиллом сходстве. Чаще всего именно те ощущения, которые переводчик вызывает у себя нарочно в стремлении приблизиться к авторскому восприятию текста, помогают ему отыскать подходящие слова.

Английский и русский языки принципиально различаются тем, какие средства выразительности являются для них основными. Если любые оттенки интонации и значения по-русски можно выразить синтаксически, что, как отмечают многие переводчики с русского, становится проблемой при переводе на иностранные языки, то по-русски зачастую трудно передать всю многозначность и емкость английской лексики. Например, при переводе одной из самых сильных и образных глав романа «Грезы» я имела дело с тем, что слово bays употреблено сразу в двух своих значениях, и притом это обусловлено двойственностью самого метафорического контекста.

> Like a grand, ground swell, Homer's old organ rolls its vast volumes under the light frothy wave-crests of Anacreon and Hafiz; and high over my ocean, sweet Shakespeare soars, like all the larks of the spring. Throned on my seaside, like Canute, bearded Ossian smites his hoar harp, wreathed with wild-flowers, in which warble my Wallers; blind Milton sings bass to my Petrarchs and Priors, and laureate **crown me with bays.**

Весь фрагмент построен как морская метафора, в центре которой — сам рассказчик, который сравнивает себя с морем. Поэтому ясно, что и значение «лавры» (столь привычное в окружении имен поэтов прошлого), и значение «бухты» должны быть в переводе сохранены. Полагаю, что в подобных случаях полезно переносить образную нагрузку на самостоятельно придуманное прилагательное, которое может быть одновременно отнесено к обоим существительным, как бы далеко они ни отстояли друг от друга в ассоциативном смысле; таким образом мы «вскрываем» логику авторского сравнения, находим у сравниваемых предметов общий признак. Что может быть общего у лавров и бухт?

Словно поднялась на море величавая, пугающая зыбь, мощно расходятся от старинного орга́на Гомера звуковые волны, увенчанные легкими пенистыми гребнями напевов Анакреонта и Хафиза, а в вышине над моим океаном парит Шекспир, чье пение так сладко, будто в нем слились голоса всех на свете весенних жаворонков. На берегах моих, словно Кнуд, царствует бородатый Оссиан, ударяющий по заиндевевшим струнам своей арфы, сплетенной из полевых цветов, среди которых заливаются уоллеры; слепец Мильтон подпевает басом моим петраркам и прайорам, и поэты-лауреаты ***коронуют меня остролистными, вечнозелеными бухтами.***

Слово «остролистные» появилось еще и потому, что я посчитала нужным подчеркнуть глагол «коронуют» каким-нибудь «острым» прилагательным, а слово «зубчатый» не может быть отнесено и к «лаврам», и к «бухтам».

С такими загадками, на мой взгляд, справляться даже труднее, чем с обычной, очевидной игрой слов, — в данном случае нужно еще и заметить двойственность значения. Про работу же с игрой слов всегда можно рассказать что-нибудь забавное, и мой случай — не исключение. В 75 главе второй части один из персонажей, король Медиа выказывает недовольство тем, что его спутник, философ Баббаланья слишком уж острит насчет привычек одного общего знакомого:

“There seems much iron in your blood,” said Media.

Игра слов iron/irony представляется мне здесь вполне очевидной. Очевидно и то, что слова «ирония» и «железо» по-русски не созвучны и не связаны семантически. Стараясь опять-таки рассуждать, как Мелвилл, я принялась изучать таблицу Менделеева в надежде найти химический элемент, название которого было бы созвучно со словом, подходящим к делу. Как ни удивительно, такой элемент нашелся: это скандий, мгновенно ассоциирующийся со словом «скандал». Могло бы получиться нечто вроде: «Видно, в состав твоей крови затесался скандий, раз ты такой скандалист!». Разумеется, это звучит нелепо, но зато была бы воспроизведена авторская логика, и во всяком случае — читатель не смог бы удержаться от улыбки. Словом, победа была близка, но увы! — я узнала, что вожделенный скандий был открыт Ларсом Нильссоном только в 1879 году, спустя 30 лет со времени написания Марди. Пришлось мне выбирать между «едкой кровью» и «железным характером» (мол, «тебя, Баббаланья, ничем не проймешь: как говорил, так и будешь говорить гадости»). И то, и другое — семантический компромисс, но в конечном счете я предпочла первое как более близкое по смыслу к оригиналу.

Преодолеть сложность мелвилловской метафорики и справиться с явной и неявной игрой слов помогают воображение и внимательность, между тем как другие характерные черты его стиля требуют обращения к дополнительным источникам.

Общеизвестна такая особенность произведений Мелвилла, написанных после «Марди», как энциклопедизм. Эта особенность обычно становится главным поводом оценивать Мелвилла во многом как парадоксального писателя: не получивший полноценного образования, проведший молодость в морских странствиях и попавший в круг американских интеллектуалов середины XIX века уже почти тридцатилетним человеком, Мелвилл в 50-е годы начал создавать романы, для чтения которых необходимо обладать уникальной эрудицией. Для переводчика насыщенность мелвилловских текстов разнообразнейшими отсылками к истории и культуре самых разных народов и эпох представляет дополнительную трудность, ведь очень часто именно в понимании этих отсылок заключается единственная возможность не упустить драгоценную логическую нить.

В некоторых случаях Мелвилл просто «загромождает» текст огромным количеством отсылок, объединенных чем-то общим и потому понятных даже без справки в словаре. Так происходит, например, в главе «Время и храмы» первой части или в уже цитировавшейся главе «Грезы» второй части:

Множество великих людей расположились во мне поудобнее и беседуют друг с другом. Вот святой Павел, что пытается переспорить Монтеня со всеми его сомнениями, вот Юлиан Отступник, засыпающий каверзными вопросами Блаженного Августина, а вот Фома Кемпийский, разворачивающий свитки с почерневшими письменами для всеобщего обозрения и разгадывания. Зенон бормочет про себя афоризмы, а Демокрит выкрикивает свои максимы хриплым голосом, и хотя Демокрит оглушительно и беспрестанно хохочет, а на устах Пирра играет усмешка, все же на моем сборище присутствуют и божественный Платон, и Прокл, и Верулам, а Заратустра шептал мне что-то на ухо еще прежде, чем я появился на свет. Я брожу по миру, который принадлежит мне, и описываю бесчисленные народы, как Мунго Парк, останавливавшийся на ночлег в африканских хижинах. Мне прислуживают, как Баязиду: Вакх — мой дворецкий, Вергилий — менестрель, Филипп Сидни — паж. Моя память охватывает жизнь до моего рождения; моя память, моя ватиканская библиотека, ниши которой таят в себе бесконечные перспективы, расцвеченные пересекающимися лучами вечернего солнца, что пробивается сквозь средневековые окна.

Но чаще дело обстоит так, что одна историко-культурологическая параллель, не расшифрованная читателем, затемняет весь контекст. Например, в финале девятой главы первой части содержится рассуждение о «манерах умирать», подкрепленное историческими примерами, которые не каждому читателю покажутся прозрачными:

Здесь следует добавить, что между манерами умирать существует небольшая, но все-таки разница. Умереть полагается каждому. Те, кто никогда не видел свою кровь красной, — только голубоватой сквозь вены, — встречают смерть с достоинством. Но когда вы с гордостью обзаводитесь призраком и оставляете свою крепость под звуки марша, со всеми причитающимися вам воинскими почестями, вы при этом не просто покидаете нечто, состоящее из сухожилий и костей. Пускай карлик Джеффри Хадсон умер в тюрьме с большей честью, чем погиб великан Голиаф, — смерть, уготованная бабочке, позорит нас всех. Некоторые женщины проживают более благородную жизнь и умирают более благородной смертью, нежели мужчины. Когда митрофорному Кранмеру

пригрозили костром, он отрекся от своей веры, а вот вдова Эдесса благодаря силе своего духа осталась тверда перед гонениями Валента. Невелика отвага погибнуть, полностью облачившись в доспехи, с мечом в руке и словами бравады на устах. Ибо даже крокодил умирает в кольчуге, и меч-рыба тоже не сдается до самого конца. Смерть с кротким взглядом в собственной постели порой бывает выше, чем гибель Эпаминонда.

Между тем, исчерпывающее понимание этого отрывка и даже всей главы в целом невозможно без хотя бы поверхностного представления об упомянутых исторических и легендарных фигурах. На практике это оборачивается тем, что переводчик одновременно работает и над самим текстом, и над весьма обширным комментарием к нему, и количество необходимых ссылок в результате исчисляется сотнями.

Похожая трудность ожидает переводчика в работе с фрагментами и целыми главами, насыщенными морской терминологией и свойственными Мелвиллу подробными объяснениями, как выглядит и действует тот или иной специфический механизм. В «Марди» таких отрывков значительно меньше, чем в «Моби Дике», и, тем не менее, нередкое обращение к словарю морских терминов и чертежам кораблей XIX века оказывается неизбежным.

Безусловно, с трудностями справочного характера переводчикам приходится иметь дело не только в случае с Мелвиллом; особенность здесь заключается скорее в объеме дополнительной справочной работы. Кроме того, к числу типичных переводческих дилемм следует также отнести перевод имен и названий, которые именно в «Марди» особенно необычны. Объясняется это двойственной аллегорической природой романа: почти все исследователи трактуют его как сатирический текст, в котором созданный Мелвиллом абстрактный архипелаг Марди является лишь отражением реальной действительности со всем ее комизмом и всеми недостатками. Мы не считаем, что сатирическая составляющая в романе является первостепенной, но тема отражений, вообще характерная для творчества Мелвилла, в нем, безусловно, присутствует. Именно поэтому переводчик, поставленный перед задачей адаптации придуманных Мелвиллом нарочито абсурдных названий и имен, испытывает потребность найти созвучные, но обладающие смысловой полноценностью слова в русском языке. Этот путь подсказан в том числе теми весьма немногочисленными главами, в которые действительно вложен исключительно сатирический смысл, например, главой 41 второй части, где перечисляются явно пародийные названия некоторых мардийских островов: Ибиирии, Зандинавии, Мужковии, Лузианны, Франко, Латианны, Ватиканы, Порфииро и т.д.

Тем не менее, поиск прямых параллелей между несуществующим мардийским языком и русским далеко не всегда оказывается удачным. Например, в своей монографии о типологии комического американского романа XIX века А.С. Лиходзиевский предлагает имя одного из главных персонажей — в оригинале Babbalanja — по-русски читать как «Балаболка». Это обусловлено тем, что в тексте Баббаланья — философ, любитель порассуждать вслух, к которому то в шутку, то серьезно обращаются за советом все остальные герои. Монологи Баббаланьи занимают целые страницы и главы. И тем не менее, перевод «Балаболка», подразумевающий, что вся роль и суть этого персонажа, в общем-то, сводится к пустой болтовне, представляется нам совершенно неуместным. Баббаланья — персонаж, в котором сконцентрирована не только вся мыслимая и немыслимая афористическая мудрость, но и близкое Мелвиллу осознание неоднозначности бытия. В нем воплощена идея духовного поиска, а значит, — подлинного действия.

Сохранение оригинального произношения имени Баббаланьи, столь созвучного именам некоторых библейских пророков, представляется нам куда более соответствующим сущности этого персонажа. Так же поступили мы с переводом большинства упомянутых в «Марди» имен собственных, поскольку, на наш взгляд, Мелвилл, стремившийся в той или иной мере воспроизвести фонетику языков тихоокеанских племен, одновременно с тем создал максимально произвольные наименования, подчеркивающие условность мира Марди и получающие значение сугубо на ассоциативном уровне: Валапии, Пиммиии, Охоноо, Хоолоомоолоо и т.д.

С другой стороны, в той же монографии, когда речь идет о ближайшем товарище главного героя, отдается предпочтение переводу «Джарл» вместо «Ярл» (в оригинале Jarl). Между тем, другое имя этого героя — Викинг, и именно с ним Мелвилл связывает достаточно значимую для «Марди» систему скандинавских ассоциаций:

Я готов был служить тебе, Ярл, чьи предки-викинги не раз бороздили соленое немецкое море и море Балтийское и брали в жены своих ютландских Брюнхильд, а теперь осушают кубки с медовухой в чертогах Вальхаллы и консервными банками отбивают ритмы скальдических гимнов. Ах! Как старинные саги переполняют меня!

Ясно, что в переводе «Джарл», пусть и более точном с фонетической точки зрения, скандинавский подтекст теряется (ярлами в древней Скандинавии называли вождей).

Таким образом, в каком случае следует предпочесть многозначность однозначности, а в каком наоборот, зависит исключительно от того, на каких уровнях сам переводчик прочитывает текст. Как мы уже упоминали выше, сатирическая трактовка «Марди» не является исчерпывающей. Весь роман наполнен своеобразными «астрономическими» метафорами, сближающими и пространство, и самих персонажей «Марди» с объектами звездного неба. Применительно к архипелагам регулярно используется слово «constellation», в частности, сам Марди определен рассказчиком именно так: «Bravo! good comrades, we’ve discovered some new constellation in the sea». В одной из первых глав само плавание сравнивается с путешествием по звездному небу, и в дальнейшем подобные аналогии встречаются столь часто, что превращаются в особый художественный принцип.

Большая часть исследователей не упоминает об этой особенности романа, из чего можно сделать вывод, что они расценивают все эти фрагменты просто как метафоры, для Мелвилла, тем более, весьма характерные. Уподобление земного небесному, как на уровне простого сравнения, так и в виде развернутых метафор, можно встретить и в «Моби Дике», и в «Билли Бадде», и в рассказах, и даже в «Израиле Поттере». С другой стороны, существует обширная монография американской исследовательницы Максин Мур, которая рассматривает роман как своеобразную астрономическую головоломку. И тот, и другой подходы представляются мне чрезмерно радикальными. По моему мнению, и читателю, и исследователю, и в особенности переводчику необходимо осознавать глубокую многозначность романа «Марди и путешествие туда», разрушение которой в пользу ложной определенности неизбежно ведет к обеднению идеи всего текста. Именно в сохранении всех возможных уровней толкования и состоит основная трудность, связанная с переводом этого романа.

В частности, практически на первых страницах мы сталкиваемся с загадочным понятием «the Line», которое можно воспринять как очередной морской термин, потому что именно так английские моряки называют экватор. Однако ясно, что многозначность

слова «line» взывает к ассоциативному мышлению читателя. Изначальная цель Мелвилла, которая упоминалась выше, — написать завершительную книгу о странствиях в своего рода «ином мире», волшебном мире Полинезии, — подразумевает наличие некой заветной черты, как и любое произведение, в котором так или иначе противопоставляются разные реальности. Более того, учитывая сказанное выше о том, какие аналогии проводит Мелвилл между земным миром и небесным, можно сказать, что the Line оказывается границей как между мирами, расположенными в одной плоскости, так и между мирами, сопоставленными по вертикали. Таким образом, мы можем перевести понятие просто как «экватор» или как «горизонт» (один из самых популярных романтических образов, символ недостижимости идеала, бесконечности), но и в том, и в другом случае часть значения будет утрачена, а сохраненный смысл чрезмерно конкретизирован. Если же мы переводим the Line просто как «Черту» и пишем ее, как и у Мелвилла, с заглавной буквы, то выбор между всеми этими толкованиями переадресуется читателю, а в тексте остается главное значение: некоей незримой, но четкой границы, природа которой никому не ясна до конца.

Заканчивая этот краткий обзор характерных черт мелвилловской прозы, представляющих особую трудность и особый интерес для переводчика, хочу отметить, что главным искушением, которое я испытывала во время работы над переводом романа «Марди» и которое, наверное, знакомо каждому переводчику на русский язык, было желание «приукрасить» текст, сделать более очевидной глубокую поэтичность слога Мелвилла, поставить акцент на яркой образности его речи, чтобы ее красота ни в коем случае не ускользнула от читателя, отдающего все свои силы интеллектуальному постижению сложнейшего текста. Иными словами, я уподоблялась тем, кого Хемингуэй упрекал в превратном понимании творчества Мелвилла: «…но те, кто восхваляет Мелвилла, любят в нем риторику, а это у него совсем неважно». Как бы ни хотелось мне оспорить это суждение, не могу не согласиться с тем, что не следует преувеличивать риторичность Мелвилла. Своеобразная, но бесспорная, поразительная красота самого высокого порядка присуща как форме, так и содержанию его произведений, и она не нуждается в том, чтобы к ней привлекали внимание искусственно.

Кузина, Дарья Дмитриевна (Даша Сиротинская) — филолог, переводчик. Родилась в Москве в 1993 году. Окончила Московский Педагогический Государственный Университет по специальности «учитель русского языка и литературы». В 2018 году защитила магистерскую диссертацию в РГГУ. Аспирантка ИМЛИ РАН. Перевела роман Германа Мелвилла «Марди и путешествие туда» (1849). Выполнила перевод сопроводительных текстов для выставки Лейденской коллекции в ГМИИ им. А.С. Пушкина (2018), готовятся к публикации в журнале «Иностранная литература» переводы путевых очерков К. Джейми и А. Боннета. Автор рубрики «Книги вразнос» в журнале «Иностранная литература». Живет в Москве.

Ирина Сокологорски (Франция)

Объяснение различий между русским языком и французским

Различия между русским и французским языками, затрудняющие работу переводчиков, могут быть объяснены тем, что говорящий на русском языке занимает позицию, принципиально отличающуюся от позиции говорящего на французском: у них разные «местоположения».

Русскоговорящий находится на месте событий, он погружен в происходящее и говорит о том, что видит, слышит, чувствует... он описывает действительность непосредственно.

Французскоговорящий стоит как бы в стороне, на расстоянии от того, что он описывает. Он находится над описываемым. Прежде чем заговорить, он решает, что ему в данной ситуации важно, интересно. И об этом он и говорит. И порой упускает то, что в данной ситуации или второстепенно, или само собой разумеется.

1. О существовании где бы то ни было какого бы то ни было живого существа или предмета русскоговорящий сообщает с помощью глагола конкретного значения. Французскоговорящий ограничивается глаголом общего значения « être », « avoir »...

* «Charles monta voir le malade. Il le trouva dans son lit. Il avait à ses côtés, sur une chaise, une grande carafe d'eau de vie » (Flaubert)

На стуле возле кровати стоял большой графин с водкой. (Флобер)

* « Le train filait à toute allure dans les ténèbres. Je me trouvais seul en face d'un vieux monsieur qui regardait par la portière » (G. de Maupassant)

Поезд несся на всех парах в темноте. Я сидел напротив пожилого господина, который смотрел в окно. (Ги де Мопассан)

* Официант докладывает хозяину кафе о клиенте: « Il est là depuis 8 heures du matin » С восьми сидит. Позже. Во второй половине дня: « l'homme est toujours là » «Он всё сидит». (Simenon)

Иногда русскоговорящий как бы уточняет «способ существования» данного предмета . Французскоговорящий этого не делает.

* Dans ce lac il y a des carpes

В этом озере водятся карпы

* Dans cette forêt on trouve des chênes et des pins

В этом лесу растут дубы и сосны

Французскоговорящий может, конечно, и уточнить. Например, когда положение объекта удивительно, необычно.

* Поезд мчится через глухой лес: « Ce fut tout à coup une apparition fantastique. Autour d'un grand feu, dans un bois, deux hommes étaient debout. » (Maupassant)

Около костра в лесу стояли двое мужчин.

В связи с этим перевод с французского на русский не представляет никакой трудности. Зато переводчики с русского на французский довольно часто оставляют этот уточняющий глагол, и получается «неловкая», «нелепая» фраза.

У одного из лучших переводчиков: « Je me souviens que nous étions assis dans le cabinet de mon ami… qui nous expliquait que la situation était désespérée ».

Услышанное от блестящего двуязычного профессора: Une réunion commence X… n'est pas là. « Si, si, je l'ai vu, il est debout dans le couloir » !!!

2. Движение живого существа русскоговорящий описывает, то есть уточняет, каким образом движение производится, дифференцирует виды движения. Французский язык ограничивается тем, что указывает направление движения.

Вот почему французским глаголам « entrer » « sortir » и их синонимам, таким как, например, « faire irruption », « pénétrer », « s'introduire » (употребление которых не зависит от того, кто совершает действие), соответствует целый ряд русских глаголов, употребление которых зависит от того, кто и как совершает действие: «вбежать», «влететь»...

* Птица влетела в комнату

* птица вылетела из клетки

* Вор влез в подвал

* où va cet avion qui passe tous les soirs à la même heure: Куда летит этот самолет каждый вечер в одно и то же время?

3. Какую бы ситуацию русскоговорящий ни описывал, он докладывает о ней прямо и точно. Французскоговорящий, расчитывая на то, что оппонент сам поймет, о чем идет речь, пропускает, в сущности, основное. Это дает ему возможность или выразить свое отношение к описываемому, или высказаться о происходящем как-нибудь особенно живописно или, наоборот, грубо.

* Приходит новый гость. Хозяин представляет его жене: « Aude chérie, voici Claude Bourrieu dont tu as tant aimé le *1944*. Donne-lui à boire. » Угости его.

* Я не из Нанте, я учился с ним. Je suis allé au collège avec lui.

* Шатобриан возвращается в замок, в котором прошло его детство: « Les marches étient déjà couvertes de mousse ». Ступени успели порасти мхом.

* « Monsieur Lepic arrive de Paris ce matin même. Il ouvre sa malle. Des cadeaux en sortent pour grand frère Félix et sœur Ernestine, de beaux cadeaux, dont précisément ils ont rêvé toute la nuit. » (J. Renard)

То, что господин Лепик вынимает подарки, само собой разумеется — ведь это он открыл чемодан. Автор обогащает текст, описывая происходящее с точки зрения детей: благодаря этому у него получается более живописная картина. По-русски надо обязательно сказать «вынимает подарки».

Два особенно показательных примера:

* Из ежедневной речи: J'allais mieux, mais hier j'ai voulu manger un petit chocolat, et j'ai de nouveau mal à la tête. Оттого, что я захотела... я не могла себя плохо почувствовать.

По-русски надо, во-первых, сказать, что «я шоколадку съела», а желательно описать ситуацию — добавить, например: «по глупости съела».

* Из сугубо литературного языка. У Пруста: Берготу врач строго запретил выходить из дому. Но тот кое-что не припоминает об одной картине и обязательно хочет на нее посмотреть. Пруст пишет: « Il sortit et entra à l'exposition ». То есть он не послушался врача, и это ему будет дорого стоить. Он взял да и побежал на выставку. Махнул рукой и побежал, не задумываясь, рванул на выставку. Недолго думая... побежал... отправился...

4. Когда русскоговорящий что-то видит, слышит или чувствует, он описывает это что-то. Французскоговорящий сосредоточен на своем восприятии и поэтому осведомляет собеседника о том факте, что он видит, слышит... Тот факт, что видимое или слышимое имеет место, само собой понятно. Раз оно видимое и слышимое…

* Я спал, вдруг раздался выстрел
J'ai entendu un coup de feu

* Brusquement j'ai vu jaillir un loup de la forêt
Из леса вдруг выбежал волк

* Un homme tond sa pelouse devant la maison : « les fenêtres du rez-de-chaussée étaient déjà éclairées et quand, suivant sa machine bourdonnante, il lui arrivait de s'en approcher, il attrapait au passage des bruits de vaisselle. » (Simenon)

И, когда он со своей жужжащей машиной проходил под ними, до него доносился звон посуды. (Сименон)

Глаголам « entendre », « voir » et « sentir » соответствуют в русском языке глаголы восприятия только в тех случаях, когда важен сам по себе факт «видения» или «слышания»:

Après l'opération, je me suis mis à mieux entendre: После операции я стал лучше слышать

В заключение скажу, что тот, кто переводит с французского на русский, должен, во-первых, задать себе вопрос: «Что происходит на самом деле? Какова ситуация?» и описать эту ситуацию как можно проще и точнее. Затем он должен задать себе второй вопрос: «Какое отношение имеет говорящий к данной ситуации, что он нам говорит, помимо того, что описывает происходящее?» и найти способ выразить это по-русски. Это не всегда просто.

Зато из приведенных примеров ясно, что, если переводить с французского на русский не так просто, то переводить с русского на французский очень сложно. Если переводить буквально, то получается бездушно, плоско, по-детски. Переводчик должен, во-первых, понять из контекста, какую часть информации можно пропустить, потому что слушатель сам все поймет. Во-вторых, он должен задуматься об отношении говорящего к тому, что он говорит, и решить, как в данном контексте красивее, благозвучнее это передать — может быть, подобрав какое-нибудь редкое слово, избегая повторов... Это уже искусство.

Сокологорски, Ирина Ивановна (Sokologorsky, Irène) — филолог, переводчик, преподаватель. Профессор Университета Париж VIII (Vincennes a Saint-Denis), в 1991 году была избрана президентом Университета. Главный редактор двуязычного журнала «Lettres russes», посвященного русской литературе.

Реджеп Хида (Албания)

История перевода. Искусство перевода и его проблемы

Введение

Язык, как известно, является важнейшим средством человеческого общения, при помощи которого люди обмениваются мыслями и добиваются взаимного понимания. Общение людей при помощи языка осуществляется двумя путями: в устной и в письменной форме. Перевод — передача средствами одного языка мыслей, выраженных на другом языке. Перевод, следовательно, является важным вспомогательным средством, обеспечивающим выполнение языком его коммуникативной функции в тех случаях, когда люди выражают свои мысли на разных языках. Перевод играет большую роль в обмене мыслями между разными народами и служит делу распространения сокровищ мировой культуры. Недаром А.С. Пушкин называл переводчиков «почтовыми лошадьми просвещения».

История перевода

Перевод существовал с незапамятных времён. Когда два народа живут по соседству, они друг с другом или воюют, или торгуют. В обоих случаях возникает нужда в переводчике, толмаче — словом, в человеке, который владеет языками обоих народов.

Переводчик — профессия очень древняя. Еще Цицерон, переводивший труды Платона и Демосфена, и Гораций в трактате «Наука поэзии» использовали слово interpres в значении «переводчик», «толкователь». То же наименование употребляет переводчик библии Святой Иероним (IV в. н.э.). И в Средние века монахи-переводчики именовались interpres и hermeneuma. Однако уже в конце той эпохи эти термины становятся малоупотребительными.

Перевод в древности и в эпоху античности

Данные о контактах между народами позволяют говорить о том, что перевод появился задолго до письменности. Согласно исследователям истории перевода (Нелюбин Л.Л.), появление перевода как профессии восходит к эпохе шумерской цивилизации (конец четвертого тысячелетия до н.э.) и к ранним этапам существования египетской цивилизации, а именно к эпохе Древнего Царства и периода XXVIII в. до н.э.

Перевод проходит через всю историю человечества в цивилизациях Востока и Запада: переводческие памятники учёные находят и у финикийцев, и у карфагенян, и у древних персов, и в древней Индии, и в Китае, и в Японии. Существовали переводческие словари и сами переводы — не только актов управления, деловых, торговых, дипломатических и других документов, но и художественных произведений.

Переводчики в Древнем Египте формировали особые профессиональные группы при канцеляриях фараонов и храмах, которые имели собственную иерархию. Устный перевод обслуживал внешние контакты, а письменный перевод осуществлялся в сфере дипломатической переписки и договорных текстов.

В Древнем Шумере культура перевода также была высокой, о чем свидетельствуют шумеро-аккадские словари, грамматические пособия и параллельные списки выражений на этих двух языках. Кроме того, существовали школы писцов, где обучали письменных и устных переводчиков.

Перевод играл большую роль и в становлении культуры Вавилона. Полагают, что в основе многих известных памятников аккадской литературы, например «Поэмы о Гильгамеше», лежат шумерские источники. В древнем Хеттском государстве существовала культура как пословного, так и вольного перевода с элементами адаптации.

Для Древней Греции не был характерен перевод с чужих языков, однако был распространен так называемый «внутренний перевод» собственных мифологических сюжетов, которые существовали в большом количестве авторских трактовок (например, «Электра» Эсхила и «Электра» Еврипида).

В Древнем Риме с помощью письменного перевода знакомились с произведениями литературы, философии, научными трудами Древней Греции, что явилось мощным стимулом для развития римской культуры. Так, Луций Ливий Андроник (ок. 275–200 гг. до н.э.) разработал приемы адаптации греческих произведений, транскрибировал греческие экзотические реалии и заменил имена греческих богов римскими.

Благодаря многочисленным переводам с греческого, осуществленным такими переводчиками Рима, как Тит Макций Плавт, Цецилий Стаций, Публий Теренций Афр, формируется литературный латинский язык и постепенно создается самостоятельная римская литература.

Во времена Римской государственности процветал перевод художественной литературы, коммуникативные же виды (жанры) перевода отошли на второй план. Именно в это время перевод начали понимать как особый род литературной деятельности. К этому периоду относится начало сравнительного анализа и первые критические оценки переводов.

Первым, кто затронул теоретические вопросы перевода, был Марк Тулий Цицерон (106–43 гг. до н.э.). Цицерон выступил против дословного перевода, считая его отражением языковой бедности и беспомощности переводчика. Он указал, что художественный (литературоведческий) перевод должен быть рассчитан на реципиента и сообразен с законами языка оригинала, отвечать целям эквивалентности, учитывать реалии языка оригинала, отвечать стилю и языку подлинника, отражать его смысл (Нелюбин Л.Л.).

Итак, в Древнем Мире существовали практически все формы устного и письменного перевода. Устный перевод применялся в основном в коммуникативно-информационной сфере, а письменный — также и в сфере художественной литературы, в том числе религиозной. Устные и письменные переводы, которые осуществлялись с целью закрепления внешних контактов, ориентировались на максимально полную передачу содержания исходного текста.

Среди разновидностей письменного перевода выделялись буквальный перевод и даже поморфемный перевод, возникновение которого объяснялось, скорее всего, некоторой наивностью подхода переводчиков к тексту. Эквивалентный перевод был важен для осуществления дипломатических, экономических и культурных контактов. В письменных переводах литературных текстов были распространены перевод-адаптация, перевод-пересказ с вольным переложением. В некоторых случаях переводчики добавляли к пересказанному тексту собственное продолжение, адаптируя текст к своей национальной культуре.

В формирующихся романских языках понятие «писать на народном языке», т.е. на народной латыни, передавалось теми же глаголами, что и понятие «переводить с латинского на народный язык»: enromacier (фр.), romancar (исп.), romanzare и vulgarizzare (ит.).

После XII в. переводчика во Франции называли droguement (drugement) и trucheman (truchement), а в Италии — drogomanno (и trucimanno), — заимствованные из сирийского targmana и византийского dragoumanos (сравните с русским «толмач», заимствованным из тюркских источников).

В тот же период во французском языке от латинских translatio (перенесение значения, метафора) и traslator (передающий что-либо кому-либо) образуются слова translation и translateur в значении «перевод» и «переводчик», которые были освоены и другими европейскими языками.

Возникновение книгопечатания стимулировало переводческую деятельность. Именно тогда появились современные термины. К 1539 году относят появление глагола traduire, а в 1540 г. французский гуманист и переводчик Э. Доле включает в один из своих трактатов слова traduction и traducteur. В Испании возникают неологизмы traducir и traduccion, а в Италии — tradurre и traduzione. В школьной практике продолжает употребляться термин version, обозначающий перевод на родной язык с греческого и латинского.

В свое время страны бывшего СССР занимали одно из первых мест в мире по числу и тиражности ежегодно выпускаемых переводов, прежде всего, художественной литературы. Многие переводчики достигли в своих работах высот литературного мастерства. Впечатляющие достижения переводческой практики не могли не привести к развитию теории перевода. У ее истоков стоит А.М. Горький. Великий писатель глубоко и верно понимал взаимоотношения практики и теории перевода в литературном процессе.

Перевод исполнял свою важнейшую функцию с давних пор, однако лишь в XX веке человек пришел к осознанию его важности и особого места в литературном процессе. Неслучайно XX век был провозглашен в 1955 г. в первом номере журнала «Babel» веком перевода. Ученые разных стран отмечают особую роль перевода в формировании национальных культур.

Современный человек пользуется плодами трудов переводчика, когда читает инструкцию к стиральной машине иностранного производства, когда узнает по телевизору о том, что пишут сегодня во французских газетах, когда ему нужно провести переговоры с иностранным партнером, когда он берет в руки интересный роман. К этому можно добавить и труд переводчиков прошлых веков, потому что Библию и многие художественные произведения мы читаем и в старых переводах.

Тенденция к глобализации, которая наблюдается на рубеже XX–XXI вв., подготовлена самоотверженной деятельностью переводчиков, а сама глобализация возможна только при условии хорошо организованного переводческого процесса.

Труд переводчиков способствует открытости общества. Не случайно все диктаторские режимы ставили переводческую деятельность под жесточайший контроль, а в современных «закрытых» государствах, например в Иране, переводчики подвергаются гонениям.

В наши дни сильнее всего потребность в специалистах по техническому переводу — это более 70% переводчиков в мире. По данным London Computer Integrated Translation GmbH на 1987 г., объем перевода в мире в год составлял 200 млн страниц, и потребность в нем возрастала на 15% в год. Эта тенденция, с небольшим возрастанием показателей, сохраняется и в последние годы. В общем объеме переводимых текстов наибольшая доля принадлежит деловой корреспонденции, за ней следуют потребительские информационные тексты разного рода (инструкции, проспекты и т.п.), далее научно-технические тексты, договорные тексты, технические описания.

Перевод в эпоху Средневековья

Следует подчеркнуть роль религий в эволюции и становлении теории и прагматики перевода. Распространение трех мировых религий — буддизма, христианства, ислама — сыграло большую роль в развитии переводческой деятельности. Перевод религиозной литературы оказывал воздействие не только на духовную жизнь общества, но также на методику, технику и практику перевода.

В эпоху Средневековья переводилась в основном церковная литература. Ключ к пониманию средневековой теории перевода — в отношении к слову. Почитание текста Священного писания основывалось на почитании Слова, которое связывало человека с Богом. В центре этих представлений — идея об иконическом характере связи между семантикой и формой слова, когда слово воспринимается как образ вещи. При этом не отрицалась возможность перевода, т.к. в принципе слово может отобразить вещь еще раз — на другом языке. В этом случае переводчик обязан четко и последовательно отображать каждое слово, иначе он исказит образ.

С возникновением наций и национальных языков Библию и религиозную литературу начали переводить на все европейские языки. Один из самых ранних памятников, готская Библия, была создана монахом Вульфилом путем пословного перевода с греческого языка с использованием транскрипции и калькирования отсутствующих в готском языке слов.

Практика пословного перевода приводила к прямому заимствованию латинских и греческих грамматических структур (accusativus cum infinitive, genitivus absolutus и др.), которые затем зачастую усваивались принимающим языком. При пословном переводе отражалась структура языка оригинала, его словообразовательные модели.

История перевода в России

Библия Кирилла и Мефодия является первой известной нам Библией на славянском языке. В 863 г. князь Великой Моравии Ростислав направил прошение в Византию с просьбой прислать в Моравию учителей христианской веры. Так к нему были отправлены братья Кирилл и Мефодий. Целью Кирилла и Мефодия было основать автономную церковь, которая могла бы самостоятельно совершать литургию. И для того, чтобы проводить богослужение на славянском языке, Кириллу и Мефодию необходимо было сначала создать славянскую азбуку, а потом уже перевести на славянский язык литургические книги. Братья начали с Псалтыри и с книг Нового Завета. После смерти Кирилла Мефодий и его ученики продолжили работу, и им удалось перевести весь Новый Завет и почти все книги Ветхого Завета. Впоследствии переводы Кирилла и Мефодия получили широкое распространение в среде славянских племен, в том числе и на Руси. Так, еще до крещения (988 г.) на Руси существовали церкви и читалась Библия в переводе братьев-апостолов.

Геннадиевская Библия [1499 г.] В XV веке на Руси все еще не существовало полной Библии, хотя отдельные ее книги были в ходу. Необходимость в полном собрании библейских книг была осознана в результате спора между настоятелем одного из монастырей Захарием и архиепископом Геннадием. Захарий критиковал церковную иерархию и настаивал на библейском понимании пасторства, но ссылался в своих аргументах на неизвестные Геннадию книги Библии. Захарий и его последователи в 1487–88 гг. были казнены. Однако Геннадий решил составить полную Библию, для чего поехал в Рим, где получил принятый на Западе канон (список библейских книг). Некоторые книги Генна-

диевской Библии были заимствованы из Библии, переведенной Кириллом и Мефодием, и из переводов на русский язык, сделанных в XV веке, другие — из болгарского перевода, а несколько книг были переведены с латыни впервые. Геннадиевская Библия считается первой полной славянской Библией.

Максим Грек (Толковая Псалтырь) [1552 г.] За несколько веков по невнимательности переписчиков или из-за диалектных различий в рукописных книгах Библии накопилось большое количество ошибок. Поэтому в первой половине XVI века в Москве была сделана попытка исправить церковные книги, для чего из одного из афонских монастырей был прислан молодой образованный монах Максим Грек. За полтора года он заново перевел Псалтырь с толкованием сложных мест, а также исправил книгу Деяний Апостолов и Новозаветные Послания, сделав более точные переводы.

Переводчиков этого периода условно можно разделить на три категории. К первой относились приказные (штатные) переводчики, работавшие при различных официальных учреждениях. Как правило, они приглашались из Польши, Германии, Голландии и других европейских стран.

Вторую — довольно немногочисленную — группу составляли ученые монахи, продолжавшие переводить религиозные тексты с латинского и греческого языков. Наиболее известными среди них стали Епифаний Славинецкий, Арсений Грек и Дионисий Грек.

Ну а в третью категорию входили «переводчики по случаю», которые за всю свою жизнь делали один-два перевода.

В эпоху царствования Петра I искусство перевода выходит на новый виток развития. Значительно расширяются экономические и культурные контакты России с европейскими странами, а главными тематическими направлениями в переводной литературе становятся точные науки, военное дело и техника. В то же время возрастает значимость художественной литературы, переводами которой занимаются самые просвещенные и образованные деятели российской культуры.

Повышаются и требования к качеству переводов. В 1724 году Петр I издает особый указ о переводах, требующий от переводчиков «внятной» передачи смысла и осведомленности в области тематики переводимых произведений. Предъявляются требования и к языку переводов: «не высоких слов словенских, а Посольского приказу употреблять слова». Именно в этот период начинает формироваться литературная норма современного русского языка.

Знаковыми фигурами в переводческой деятельности той поры стали великий русский ученый и поэт М.В. Ломоносов, а также А.П. Сумароков и В.К. Тредиаковский. Их перу принадлежит огромное количество переводов — преимущественно поэтических произведений, которые, как правило, сопровождались теоретическими рассуждениями авторов о принципах и особенностях процесса перевода.

В XVIII веке происходят серьезные изменения в языковом спектре оригинальных текстов. Переводы теперь делаются преимущественно с современных языков — французского, немецкого и английского. Меняются и жанровые предпочтения: переводятся в основном художественные произведения, отчасти — для восполнения пробела в отечественной художественной литературе.

XIX век ознаменовался расцветом русской литературы: появилось огромное количество оригинальных художественных произведений, а Россия заслуженно обрела статус мировой литературной державы. В отечественном литературоведении этот век называют не иначе, как золотым. Однако золотым он стал и для переводческой деятельности,

в первую очередь — благодаря таким титанам российской культуры, как Н.М. Карамзин и В.А. Жуковский.

Разумеется, нельзя не упомянуть гениев русской поэзии А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова, хотя в их литературном наследии переводы занимают довольно скромное место. Но именно они вывели художественный перевод в России на качественно новый уровень, а их переводы-парафразы и сейчас служат примерами для переводчиков.

В это время на первый план выходит вольный перевод, открывающий простор для творческого самовыражения и фантазии. Забавный факт: вольные переводы использовались для обмана цензоров при пропаганде революционных идей. Например, В. Курочкин, Д. Минаев и М. Михайлов вставляли в свои переводы небольшие фрагменты, отсутствующие в оригинальных текстах, которые вызывали у русских читателей определенные ассоциации политического характера.

В XX веке большую роль в развитии художественного перевода сыграли поэты и писатели Серебряного века — К. Бальмонт, И. Анненский, Д. Мережковский, А. Блок, В. Брюсов, Н. Гумилев, А. Ахматова и др. Представители новых литературных течений — таких, как символизм и футуризм, — не только значительно обогатили лексический состав русского языка, но и открыли его новые функциональные возможности. Например, благодаря «типографским экспериментам» поэтов-футуристов буквы русского алфавита стали самостоятельным изобразительным средством языка.

Следующий важнейший этап развития искусства перевода в России — вернее, в Советском Союзе, — начинается после Октябрьской революции 1917 года. Перевод и издание шедевров мировой литературы стали основными направлениями деятельности издательства «Всемирная литература», созданного в 1918 году по инициативе М. Горького. При этом требования издательства к художественному переводу соответствовали масштабности замысла: на первое место выдвигались точность передачи смысла оригинального текста и стилистическая безупречность языка перевода. А в 1936 году вышло в свет знаменитое «Искусство перевода» К.И. Чуковского, ставшее первым в Советском Союзе методическим пособием для переводчиков. В 1941 году книга была переиздана под названием «Высокое искусство».

В советское время появляются такие «звезды» перевода, как М. Лозинский, Т. Щепкина-Куперник, С. Маршак, Н. Любимов, Е. Калашникова и многие другие. Но авторами настоящих переводческих шедевров стали не профессиональные переводчики, а поэты и писатели — Л. Гинзбург, Б. Пастернак, Н. Тихонов… Безусловно, немалую роль в развитии перевода сыграли многонациональный состав Советского Союза.

Однако настоящий «переводческий бум» начался после завершения Второй мировой войны, когда появились новые формы информационного обмена, а вместе с ними — и новые виды переводов, например, синхронный перевод, дублирование кинофильмов, радиопередач, телепрограмм. В начале 1950-х годов профессия переводчика становится очень популярной, а в штате многих государственных учреждений и промышленных предприятий появляются собственные переводческие отделы. Причем переводами занимаются не только дипломированные переводчики, но и представители других профессий, владеющие иностранными языками: инженеры, библиотекари, дипломаты, референты, преподаватели и т.д.

Поскольку спрос на услуги профессиональных переводчиков был чрезвычайно высок, в стране стали появляться специализированные учебные заведения, а в учебные про-

граммы многих непрофильных вузов были добавлены факультативные курсы перевода. Профессиональных переводчиков художественной литературы — в частности, специалистов по переводу с языков народов Советского Союза, — готовили в Литературном институте им. М. Горького при Союзе писателей СССР.

После распада Советского Союза ситуация на переводческом рынке претерпела серьезные изменения. Качество переводов значительно снизилось. Книжный рынок пополнили переводы произведений «легкого» жанра: детективных, эротических, а то и порнографических.

Дыхание «ветра перемен» ощутили и переводчики. Основную массу переводной литературы теперь составляли переводы с мирового «языка №1» — английского. При этом спрос явно превышал предложение, так что переводами активно стали заниматься и непрофессионалы, что, конечно же, не могло не сказаться на качестве переводных текстов.

Но, несмотря ни на что, перевод в России по-прежнему остается высоким искусством, а талантливые, образованные и ответственные профессионалы вносят огромный вклад в развитие не только искусства перевода, но и отечественной культуры в целом.

Хида, Реджеп (Hida, Rexhep) — переводчик, издатель. Родился в 1951 году в Грамше, Албания. Окончил Государственный университет в Тиране, филиал русского языка. Работал в качестве профессора Государственного университета, преподавал русский язык, литературу и теорию moderbne perkIthimi. С приходом демократии открыл издательство «Фан Ноли», первый частный издательский дом в Албании, директором которого является по сегодняшний день. В издательстве вышло более 2000 книг. Владеет русским, французским, английским и немецким языками. Живет в Тиране, Албания.

Юрий Чайников (Россия)

Передача в переводе смыслонесущих фонем

Речь персонажей художественного произведения всегда несет художественную нагрузку, она — составная часть образа. Иногда автор сталкивает носителей разных речевых модусов в реальном конфликте. Такой конфликт легко представить: некая коллизия между, например, культурно говорящим городским интеллигентом и темным крестьянином, или между вполне литературно выражающимся представителем старшего поколения и представителем «отвязной» молодежи, говорящей на непонятном для старших языке. Это характерно для любой страны, для любого общества, и аналогии можно найти везде. Однако ключевым моментом той же самой коллизии автор может сделать произносительные особенности речи героя или игру звуков, пересмешничество. Вот о них-то и речь… Но сначала небольшое пояснение самого феномена на знакомом с детства материале. Вспомним рассказ В. Драгунского «Заколдованная буква», в котором три малыша спорят, как правильно произнести слово «шишки»: хыхки, сыски или фыфки. На этом конфликте, собственно, и построен рассказ, так что без передачи этой особенности детской речи перевод не обойдется. Похожие задачи вставали и передо мной. Вот пара примеров из личной переводческой практики.

Пример 1.

Один из эпизодов романа польского писателя В. Кучока «Дерьмо» строится вокруг того, как взрослый человек (Брат старого К.) преодолевает дефект речи и изменяет тем самым свою жизнь. В польском тексте у героя «у» всегда звучало как «ы», но когда он сумел перебороть себя и правильно произнести слово «ключ», то завоевал право на личную жизнь, право иметь собственный ключ от комнаты.

Техническая задача переводчика здесь состоит из двух подзадач: а) сделать так, чтобы у героя был реально существующий в русском языке дефект речи, и б) позволить герою, в соответствии с авторской задумкой, преодолеть этот дефект и стать другим человеком. Однако при всей схожести славянских языков (по-польски это звучит очень похоже: «klucz»- *кльу<u>тш</u>*) нет такого дефекта в русском, который позволил бы сохранить привязку к слову «ключ». Поэтому пришлось найти в тексте такое слово, которое, будучи одним из основных в данной коллизии, позволило бы продемонстрировать логопедические успехи героя на русскоязычном материале.

„Брат старого К. имел несчастный дефект речи: его безударные «**о**» и «**а**» всегда звучали как «**ы**». Так вот, когда он грозил мне пальчиком, я всегда слышал из его уст нечто вроде: «См**ы**три у меня, п**ы**лучишь п**ы** заду»… „ и далее: „Мне тридцать семь лет и у меня есть право н**ы** свой ключ! Небось есть у меня это чертово право **ы**дн**ы**му, к**ы**да з**ы**х**ы**чу, в св**ы**ей комн**ы**те з**ы**кр**ы**ться!... С сегодняшнего дня н**ы**чну з**ы**пирать двери к**ы**да з**ы**х**ы**чу, ды хоть бы в**ы**бще их не **ы**ткрывал, д**ы** хоть бы в**ы**бще из комн**ы**ты не в**ы**х**ы**дил, д**ы** хоть через б**ы**лкон прыгыл, право имею!! В м**ы**ём возр**ы**сте имею право н**ы** ключ, сколько х**ы**чу п**ы**в**ы**рачивать ключ в з**ы**мке, п**ы**А**в**ы**А**рачивать в з**ы**мке, в з**ы**А**мке, в З**А**МКЕ!!!

А когда ему удалось произнести открытое «а», сестра поняла, что ничего не поделаешь, что в брата вступила воля, которая сильнее ее молитв, и что лучше отступить, не дразнить (…) Брат старого К. так взволновался неожиданным преодолением в себе неправильной дикции, что не смог сдержать потока слов, завороженный их звучанием".

Эпизод занимает еще страницу, но приведенного материала достаточно, чтобы понять логику замены, которая не вступила в противоречие с логикой повествования. В случае с упомянутым выше рассказом В. Драгунского «Заколдованная буква» это могло бы выглядеть примерно так: в языке, на который переводится рассказ, надо найти в описании елки такое слово, которое дает три (по числу детей) логопедически неправильных варианта; хорошо, если это слово «шишка», как в исходном тексте, но это вполне может быть и «иголка/иголочка», «ветка/веточка», «хвоя», «ствол», «смола», а дальше по прилагательным: «смолистая», «пушистая», «колючая», «новогодняя» и т.д. То есть простор для поиска широчайший, и можно сказать, что непереводимых «заколдованных букв» нет.

Небольшое отступление, уместное в секции «Школа молодого переводчика»: дефекты речи и их отражение в переводе — хорошая тема для особого семинарского занятия, на котором студенты могли бы приводить примеры из литературы, точно при этом определяя дефект по стандартному списку (от алалии до эмболофразии). Впрочем, для переводчика более полезным может оказаться такое же упражнение, но связанное с фонетическими особенностями речи: та же работа по полному списку (от абсорбции, аккомодации, ассимиляции… до элизии и эпентезы). Эдакий маленький профессор Хиггинс.

Пример 2.

К герою обращаются с речью, в которой задействован звук, в высшей степени скандальный для польской культуры (- речь о русском «л»). В польском языке есть две буквы «л» — Л-мягкое (L), которое произносится как «эль», и Л-твердое (Ł), аналогом которого в русском языке может быть только дефект речи, носителей которого в просторечии называют «шваками» («баба шва, шва, шва, пирожок нашва…»), а по-русски это звучит как «эу». Русского «л» в польском нет… почти нет. Сейчас этот звук (как нормативное звучание, а не произносительный регионализм) можно услышать только с театральной сцены из уст актеров со специально поставленной академической речью. Эталонным такое произношение стало во времена бурного расцвета польского театра в XIX в., и не случайно: именно такую «л» в Царстве Польском слышало население от прибывших из России военных и начальственных чинов. Каковы были механизмы усвоения «культурным» польским несвойственного для него русского «л» в данный момент не важно; допустим, что оно пошло по тому же пути, что и испанская (кастильская) шепелявость, которую одна из легендарных версий объясняет стараниями двора говорить точно так же, как и король, который страдал дефектом речи. Важно, однако, то, что это «л» стало маркёром культурного и социального превосходства. В. Кучок в рассказе «Подайте Адаму» именно эту культурологическую окрашенность русского «л» использовал как прием.

«... i odezwałem się protekcjonalnie, przypominając sobie czasy, w których ojciec za pomocą przedniojęzykowego „ł" stawiał moją młodość do kąta». Дословный перевод: «… я заговорил покровительственно, вспоминая те времена, когда отец с помощью переднеязычного «л» ставил мою молодость в угол».

И дальше идет длинная, на две страницы, речь героя, где он акцентирует переднеязычное «л» во всех словах; в тексте оригинала инаковость «л» выделена курсивом. Понятно, что культурная оппозиция героев, построенная на «экзотическом» русском «л», в русском переводе попросту не состоится (а ведь есть языки, где «л» вообще отсутствует — японский, например — как быть там?). Самое простое — подобрать маркёры начальственного, командирского тона в русском языке и на них строить текст перевода. Вот как стала выглядеть приведенная выше фраза:

«… а с ним заговорил командирским тоном, вспоминая те времена, когда отец с помощью арапников раскатистого «р» загонял мою молодость в угол».

Понятно, что по этой формуле нетрудно достроить остаток текста. Главное при этом — не нарушить ход повествования и сохранить дистанцию между героями. Более того, в данном случае можно было бы воспользоваться авторским же приемом и сделать «р» в русском переводе какой-то особенной, например, сдвоенной или строенной («…когда отец с помощью а**ррр**апников **рр**аскатистого «р»…» и т.д.), но текст был вполне понятен и без этой акцентировки, так что о ней я упоминаю здесь лишь как о переводческом приеме.

*

Я привел два примера из произведений безумно талантливого Войцеха Кучока, небожителя, проживающего в том регионе Польши, где соприкасаются две языковые среды — польский и силезский языки (последний, правда, часто называют силезским диалектом польского). В его книгах, как, впрочем, и в работах других силезских писателей, отражены культурные реалии региона, которые для поляка совершенно ясны, поляк ловит эту специфику на лету. Обилие германизмов в силезском языке и немецкий акцент (впрочем, легкий) силезцев облегчает работу переводчика таких текстов на русский, у нас, слава богу, давняя традиция передачи речи немцев, говорящих или пытающихся говорить по-русски. Интересно, как решает эту задачу переводчик такого текста на немецкий…

Тем не менее, для меня продолжает оставаться трудноразрешимой проблема передачи «культурного столкновения» регионализмов, причем даже там, где их фонетические различия не несут смыслообразующей нагрузки, а являются пусть и дополнительным, но важным художественным штрихом в характеристике героя. Мы наверняка сможем найти какой-то аналог для манчестерских «Руша, хузбанд, клуб» (в противовес лондонским «Раша, хазбэнд, клаб») в том или ином нашем диалектизме, однако комично выглядел бы в русском переводе британец, говорящий, допустим, с волжским оканьем или мягким южнорусским «г». Ясно, что эту художественную характеристику придется компенсировать с помощью переноса акцентов на другие особенности речи. Впрочем, это, кажется, тема для другой работы…

Чайников, Юрий Викторович — переводчик. В профессии с 1985 года. Переводил польскую художественную и научную литературу — таких авторов, как В. Гомбрович, С.-И. Виткевич, Э. Ожешко, Т. Ружевич, К.-И. Галчиньский, Л. Колаковский, М. Хласко, М. Витковский, В. Кучок, Я. Денель, Я.Л. Вишневский, Г. Колодко, Л. Бальцерович. Лауреат премии журнала «Новый мир» за мастерство художественного перевода (1996), премии Андрея Белого (2012). В 2015 году книга Я. Денеля «Ляля» была отмечена премией «Terra-Incognita».

Анна Ямпольская (Россия)

Паоло Соррентино «Не самое главное»: опыт перевода

Паоло Соррентино (Paolo Sorrentino, род. в 1970 году) — знаменитый кинорежиссер, снявший такие фильмы, как «Великая красота», «Молодость», «Они» и сериал «Молодой папа». Однако его имя можно увидеть и на обложках книг — не только связанных с кино, как «Молодость» («La giovinezza», 2015) или «Груз Бога. Евангелие Ленни Белардо» («Il peso di Dio. Il Vangelo di Lenny Belardo», 2017), но и живущих собственной жизнью, — в том числе на обложках историй о певце Тони Пагоде («Tony Pagoda e i suoi amici», 2012) и сборника «Не самое главное» («Gli aspetti irrelevanti», 2016, русский перевод — 2018 год, издательство «Corpus»).

Сборник рассказов «Не самое главное» — плод сотрудничества с известным фотографом Якопо Бенасси, сторонником негламурных, нередко шокирующих снимков, борцом за «экологию изображения» (https://www.jacopobenassi.com). Бенасси создал галерею фотопортретов, а Соррентино придумал для каждого героя историю жизни: как правило, это заурядная жизнь заурядных людей, в которой нет подвигов и громких событий. Его герои — скучающие богачи и ресторанные певцы, заядлые картежники и инженеры-компьютерщики, мафиози и консьержки. Как и следовало ожидать, в прозе Соррентино остается прежде всего режиссером: отталкиваясь от малозначительных черт характера и жизненных обстоятельств, сосредоточиваясь на том, что никак не назовешь самым главным, он рисует хорошо запоминающиеся яркие образы — коллективный портрет сегодняшней Италии. Его истории, написанные скупо, без стилистических изысков, но позволяющие увидеть каждую сцену, услышать голос каждого героя, — фильмы в миниатюре, из которых складывается масштабная фреска.

В своих коротких рассказах, написанных чаще всего от третьего лица, Соррентино почти всегда использует одну и ту же технику повествования: дав нам время вглядеться в фотографию и попытаться угадать, с кем нам предстоит познакомиться, автор коротко представляет своего героя, указывает, сколько ему лет, где тот живет, чем занимается, что отличает его от других; иногда в первых строках упоминаются счастливые или трагические события, которые определили характер и жизнь персонажа. Рассмотрим в качестве примера один из типичных рассказов:

Альчиде Фарина.

В четырнадцать лет переживает психологическую травму, потеряв горячо любимую маму Элеонору. В квартире раздаются вопли отца:

— Куда же она делась?

Альчиде молча смотрит на него.

Отец успокаивается и тем же вечером, присев на краешек постели, заливаясь мутными слезами, спрашивает таким голосом, будто он руководитель греческого хора:

— Где искать тех, кто умер?

Подростковый мозг Альчиде, словно повинуясь сверхъестественной силе, непонятно как выдает ответ:

— Мертвые стоят, прислонившись к столбам.

У Альчиде и отца появляется новая привычка.

Теперь они молча гуляют по Риму на рассвете и на закате. Вспоминая женщину, которую оба любили, они, немного стесняясь, рассматривают светофоры, фонарные столбы, дорожные знаки.

В робкой попытке разглядеть прислонившихся к столбам людей.
Покойников.
Рано или поздно им может встретиться Элеонора.
Не встретится.

Лишь однажды, повинуясь животному чувству, полные надежды, они поспешат к столбу.
Потому что увидят у столба женщину, стоящую к ним спиной.
Телосложение и поза однозначно говорят: это Элеонора.
Осторожно, с бьющимся сердцем, они обходят вокруг столба.
Какая-то очкастая студентка.
Альчиде и отец разочарованно глядят друг на друга.
Альчиде нарушает царящее на прогулках молчание и шепчет всего одно слово:
— Похожа.
Отец улыбается и замечает:
— Тебе в театре играть.
Альчиде было тогда восемнадцать.

Мальчик понимает папины слова буквально.

Приведенный отрывок позволяет понять, с какого рода трудностями сталкивается переводчик книги. Соррентино пишет простым, разговорным языком, не используя специальную лексику (за исключением отдельных рассказов, например, истории заядлой картежницы Линды Джуджу, в которой подробно описана игра в покер). Не создает особых трудностей минимальный лингвострановедческий комментарий или перевод прозвищ и кличек (например, в рассказе про нелегкую судьбу каморристов). Главное — сохранить непосредственность, шероховатость текста, написанного непрофессиональным литератором, не претендующим на роль мастера художественного слова. При этом нельзя отрицать, что во всех рассказах Соррентино слышны особая авторская интонация и ритм. Так, одна из отличительных черт его прозы — дробность текста. Соррентино делит рассказ на множество частей (иногда совсем коротких, равных одной фразе), которые разделены длинными паузами (графически — пробелами между абзацами). Впрочем, и внутри абзаца он нередко создает дробную структуру, начиная всякий раз фразу с новой строки. Это задает неспешный ритм чтения, словно вынуждает читателя останавливаться во время пауз и обдумывать каждое прочитанное слово. Важно также, что Соррентино предпочитает повествование в настоящем времени (редко, как правило, во вставных эпизодах, когда герои вспоминают свое прошлое, он пишет в прошедшем времени): так у читателя создается иллюзия, будто он присутствует при описываемых событиях, видит их своими глазами или слушает устный рассказ. Созданию эффекта присутствия способствует чередование описательных отрывков с диалогами или пересказом мыслей героя. В переводе также было важно по возможности сохранить настоящее время, хотя русскому уху и сегодня привычнее пересказ событий в прошедшем времени.

Пожалуй, главное, что подкупает в прозе Соррентино, — умение балансировать на грани смешного и грустного. Он не боится преувеличения, откровенного гротеска, но все же смотрит на своих героев с добротой и сочувствием. Так, Альчиде Фарина, жизнь которого, как ясно из приведенных выше первых строк рассказа, окажется навсегда связана с театром, пробует себя в разных ипостасях — актера, драматурга, режиссера, критика — и неизменно терпит поражение. Вот как описана очередная попытка творческого самовыражения:

Бесстрашный и дерзкий, словно вестготский полководец, спустя полгода он вновь предстает перед многочисленной публикой, зараженной садизмом и мечтающей освистать очередную бездарь.

Альчиде приготовил новый спектакль: «Мюзикл без музыки».

О нем мы и говорим. О мюзикле, который играют без звука.

Вместе с четырьмя бедолагами, выполняющими в полной тишине те же движения, что и он, Альчиде пробует себя в роли танцора. Каждые шесть минут танец прерывает появляющийся на сцене отбойный молоток: орудует им двоюродный брат Альчиде — он заделывает дыры в асфальте, и в тот вечер не отказался помочь.

«Отбойный молоток — символ современного хаоса», — объяснил Альчиде в предисловии режиссера.

Крупный столичный театральный критик Эрнесто Реа пишет о спектакле: «Единственное достоинство пьесы — профессионализм, с которым квалифицированный рабочий орудует отбойным молотком».

Создавая комический образ любителя театра, Соррентино не скупится на потешные подробности: разумеется, его герой воображает себя гением, считает, что он образованнее, умнее и талантливее всех на свете, пытается подражать Сэмюэлю Беккету. После череды неудач он добивается успеха только как театральный критик, автор разгромных рецензий, которые Альчиде сочиняет вместе со своим приятелем и наставником Эрнесто Реа. Они разносят в пух и прах все увиденные спектакли, проводя вечера в затрапезных забегаловках, потягивая дешевое винишко и «*уверенно прокладывая путь циррозу печени*». При этом наши ехидные театроведы редко моются, ибо подлинный интеллектуал «*живет в грязи*». Когда Альчиде займет место Реа в газете и они рассорятся, наш герой опять станет регулярно мыться, но начнет прихрамывать и ходить, опираясь на трость: «*Если интеллектуал не грешит немытостью, его можно узнать по трости*».

Любовные переживания Альчиде также неизбежно связаны с театром: он теряет голову из-за актрисы Марии Грации Фе, «*во внешности которой столько асимметричного, что большинство людей считает ее невероятно очаровательной*».

Впрочем, и здесь играют старый репертуар.

Мария Грация обо всем судит резко, не расстается с сигаретой, ссорится с режиссерами, чтобы потом внезапно показать себя покорной и нежной.

Сидит она криво, обрекая позвоночник на нечеловеческие муки. За это лет через тридцать придется дорого заплатить.

Еще она любит лежать на полу.

В отпуск она ездит на остров Аликуди, потому что там можно загорать голышом, курить, глядя на звезды, или читать книги вслух.

Другие еще не успели выучить имя Милана Кундеры, а она уже полюбила его книги.

Когда остальные потеряют от Кундеры голову, у нее он будет вызвать отвращение. Почему? Кто его знает…

У нее всегда куча секретов. Касающихся ее самой и других.

Иногда она делится секретами с друзьями, шепчет на ушко. Они вместе хихикают.

В день она выкуривает не меньше десяти косяков.

Незнакомых не удостаивает и взгляда.

Важных шишек она театрально сжимает в объятьях и целует в губы.

Без причины хохочет до слез.

Подобный грех не прощают даже святые.

В общем, если взглянуть на эту женщину отстраненно и объективно, она заслуживает одного — расстрела.

Ясно, что роман с такой дамочкой должен кончиться скверно, и так оно и выходит: страдающий из-за измены своей пассии Альчиде уезжает домой. Путешествуя на пароме до Неаполя, он переживает катарсис, полностью переосмысливает свою жизнь и наконец-то расстается с преследующими его призраками. В финальной сцене, которая разыгрывается на фоне морского пейзажа, Альчиде обретает покой:

Да, правда, ему одиноко, он скучает по маме, скучает по Марии Грации, скучает по отцу, который уже закрутил колесо новой жизни, скучает по другу Эрнесто, и все же он рад.

Потому что, — думает он, — у него нет причин не радоваться.

Потому что, когда плывешь на корабле в никуда, ощущаешь радость.

Потому что иногда приятно страдать из-за того, что тебя ранили и предали.

Потому что лето еще не кончилось.

Потому что у него еще будут десятки таких как Мария Грация.

Докурив, он гасит окурок ботинком. Улыбаясь про себя.

И прислоняется к мачте, на которой развевается итальянский флаг.

Разумеется, Соррентино не может закончить рассказ на столь мелодраматической ноте и в последних строках возвращает нас в земное измерение.

В общении с читателем для Паоло Соррентино характерна интонация дружеской беседы, нейтральный разговорный язык без диалектных вкраплений. В добавление к сказанному выше об особенностях стиля автора можно отметить обыгрывание речевых штампов, для которых переводчик постарался подыскать столь же прозрачные и вызывающие улыбку русские соответствия:

«Ломать — удобнее, веселее, приятнее, чем строить. Строить означает быть готовым к жертвам, учиться, подвергаться насмешкам и издевательствам».

Это называется «прогнуться». Но никто этого вслух не скажет.

Мы предпочитаем говорить: «Пойти другим путем».

В целом же у Соррентино, безусловно, преобладает визуальная составляющая, описание людей и событий, последовательность сцен, которые читатель должен хорошо себе представлять: переводчик постарался сохранить наглядность авторского описания. И здесь мы вновь возвращаемся к удачному замыслу сопоставления рассказа и фотографии — игре, в которую вовлекает нас автор. Как точно заметил в рецензии Сергей Кумыш (http://posta-magazine.ru/culture/new-books-june-2018), «Кому-то из них Соррентино дает новые имена, каждому — пишет абсолютно иную биографию, отталкиваясь исключительно от изображения, пытаясь, как по волнистым кольцам на срезе древесного ствола, прочесть по морщинам этих людей жизнь, которую они могли бы прожить. Та история, что рассказывает о человеке его лицо, почти никогда не совпадает с действительным прошлым, однако, при ближайшем рассмотрении, выглядит не менее реальной. И где здесь правда, а где вымысел, — известно, как водится, одному лишь автору».

Ямпольская, Анна Владиславовна — переводчик с итальянского. Кандидат филологических наук, PhD, доцент Литературного института им. А.М. Горького, кафедра художественного перевода.

Кэтрин Янг (США)

«Исповедь переводчика, или Радикальное предложение: перевод не наука»

Давным-давно, в университете, я изучала русский язык. Там нас научили уважать систему языка — правила грамматики, спряжение глаголов и так далее. Моей первой работой после окончания университета было редактирование научных и технических переводов с русского, написанных советскими эмигрантами в США. Здесь мне снова приходилось иметь дело с систематическим, лингвистическим подходом к текстам. Гораздо позже, когда я поступила в магистратуру по специальности «Поэзия» — и это важная подробность — я заинтересовалась именно переводом. Мне казалось, что к изучению перевода следует подходить так же, как к изучению языка: какая здесь система? Какие здесь правила? Какие *научные* проблемы стоят перед нами? Я с энтузиазмом принимала участие в некоторых общеуниверситетских междисциплинарных семинарах по проблемам перевода, чтобы выяснить для себя, как стать хорошим, современным переводчиком, который работает в соответствии с *научной* методикой?

В той или иной степени, наверное, эта идея (точнее, фантазия) о существовании какой-то общей переводческой методики с повсеместно признанными и *научно обоснованными* правилами (такими как, например, правила дорожного движения) была связана с моим характером и относительной неопытностью в области перевода. Но, как известно всем, кто занимается теорией перевода, существуют целые школы теории перевода, в основе которых — та или иная *научная* система перевода. Как прилежный студент, я искала «верную» систему, то царство перевода, где всё соответствует гармонии, и рассудку, и *науке*. Я искала ответ на самый главный и самый страшный для любого переводчика вопрос: как узнать наверняка, что я сделал свою работу правильно?

В это самое время известный британский переводчик Роберт Чандлер собирал свою антологию русской поэзии от Пушкина до Бродского. Каким-то образом он узнал о моих поэтических переводах и пригласил меня поучаствовать в антологии. Вот что тогда произошло (ситуация для неопытного переводчика была совершенно фантастическая!): я обнаружила себя в Оксфордском университете, на сцене рядом с великим Чандлером, выступающей с докладом о важности теории перевода в моей практике. Сразу же после меня выступал Чандлер. Он откровенно сказал, что для него теория перевода не важна нисколечко, что она не имеет никакого отношения к его практике. Я аж рот разинула — и подумала: ладно, всё-таки он великий, опытный переводчик, быть может, *ему* не нужна теория перевода, но я начинающий переводчик, и она нужна *мне*...

Людям, к сожалению, свойственно принимать желаемое за действительное! Тогда, в 2013-ом году, у меня уже *был* опыт перевода рифмованной поэзии с русского на английский. Я уже *поняла,* что между этими двумя очень непохожими языками прямой или буквальный перевод невозможен. И всё-таки я стремилась попасть в царство гармонии и рассудка, ясных и верных правил, по которым я могла бы переводить спокойно и *научно*... С одной стороны, конечно, всё это просто смешно — переводчик, как мистер Кейсобон в «Мидлмарче», ищет «ключ», чтобы доказать, что все мифологии на свете суть искажения единого, данного свыше источника. А с другой — это настоящая проблема:

как правильно учить начинающих переводчиков, чтобы они могли быть уверены в своей работе?

Далее: у меня были и есть коллеги — в том числе знаменитые переводчики — которые разработали для себя некую систему, в которой есть все ответы на вопросы, связанные с переводом. Но когда бы я ни обращалась к этим системам в поисках мудрости, у меня всегда возникали сомнения в том, что в основу их положены верные принципы. И вообще возникало сомнение в том, что в искусстве могут быть какие-то принципы — как поэт я знала, что дело творения, дело поэзии не должно, конечно, тесно переплетаться с наукой! Благодаря своим стихам я поняла, что уже в момент творения начинается борьба между замыслом поэта и имеющимися у него средствами выражения, — можно сказать, что именно тогда предпринимается первая, главная попытка перевода, — перевода замысла на язык слов.

Вопреки всему этому, когда три года назад я начинала работать над моим первым значительным прозаическим проектом — трилогией новелл азербайджанского писателя Акрама Айлисли (перевод с русского издания) — я все ещё более или менее верила в то, что существует *наука* перевода — может быть, только индивидуальная, только для одного переводчика и возможная, но все равно рационально обоснованная — и что мой долг переводчика состоит в том, чтобы определить принципы этой науки и использовать их в своей практике. И я старалась это делать! Составила списки терминов, сравнивала текст одной новеллы с текстами других. Например, слово «мистика» используется в этих новеллах почти 20 раз — сложное слово, имеющее столько нюансов. Послала список друзьям-переводчикам с вопросом: как перевести это слово последовательно в трех новеллах, которые писались в течение 20 лет, сначала — в Советском Союзе, потом — в Азербайджане XXI века? Вы, наверное, уже знаете ответ: причём здесь последовательность? Причём здесь *наука*? Дело в том, что язык — живое существо; целый мир изменился за эти 20 лет, и переводчик должен использовать гибкость этого живого языка, и если для писателя за это время не изменилось значение слова «мистика» (и это не отразилось в переводе), то причём здесь литература?

И тогда всё стало понятнее. Неожиданно получилось так, что я сама должна была редактировать свой перевод. Я правила более 500 страниц рукописи и задавала себе вопросы не как переводчик, а как редактор. И благодаря этой очень нелёгкой работе я наконец убедилась: Чандлер был прав. Перевод не теория, перевод — это искусство. Хороший переводчик знает, что запятая не всегда используется по правилам грамматики: иногда ее ставят потому, что она делает текст понятнее. И хороший переводчик знает, что у слова «мистика» в разных местах текста могут быть разные значения.

Далее: хороший переводчик знает, что «верность оригиналу» — это, как говорит американский исследователь перевода Роберт Векслер[12], просто модное поветрие. Дело в том, что при переводе можно руководствоваться совершенно иными принципами, нежели «верность оригиналу» (под которой я здесь подразумеваю переводческий буквализм). Например, мой коллега Джеф Дайтман недавно взялся перевести одно стихотворение французского поэта Раймона Кено (Raymond Queneau) сто раз, каждый раз по-другому. Он рифмовал и не рифмовал, сделал сонет, акростих, гомофонический перевод, и так далее — всё из одного французского стихотворения! Каждый вариант — самостоятельное

[12] Robert Wechsler, *Performing Without a Stage: The Art of Literary Translation*. North Haven, Connecticut: Catbird Press, 1998.

стихотворение на английском, каждый нам говорит что-то новое об оригинале, позволяет взглянуть на него новыми глазами.

Теперь, по окончании длительного и болезненного периода скептицизма, я уверена, что, когда мы говорим о переводе, речь идёт не о науке, но об искусстве. По-моему — и я это говорю как поэт — переводчик не обязан следовать никакой системе, никакой теории перевода — он должен быть верен только собственному пониманию текста и желанию его переводить. Но поскольку сегодня модно быть «верным оригиналу», постольку переводчику, который этим принципом не руководствуется, стоит, наверное, по крайней мере сказать об этом (и автору, и читателям!) и разъяснить, что он художник, а не робот. И после этого он может творить волшебство в своё удовольствие.

Янг, Кэтрин Элизабет (Young, Katherine Elizabeth) — переводчик, писатель. Родилась в 1963 году в Северной Каролине, США. Автор книги «День пограничника» (2014) — стихи о России и СССР, переводчик двух книг стихов Инны Кабыш, стихов Ксении Емельяновой и др., рассказов А.Г. Черчесова, романа «Прощай, Айлис!» и трех новелл А. Айлисли. Лауреат международной премии Бродского-Спендера за лучший перевод русской поэзии на английский язык (2011 и 2014). Сооснователь и член консультативного совета Организации переводчиков художественной литературы Вашингтона DC (DC-ALT). Избрана первым поэтом-лауреатом в истории Арлингтона, штат Вирджиния (2016–2018); один из 23 лауреатов-переводчиков США (National Endowment for the Arts, 2017). Персональный сайт: http://katherine-young-poet.com

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

Абзианидзе, Заза (Грузия) II, секция 6 — 11
Автономова, Наталия (Россия) I, секция 2 — 159
Азиз, Тахсин Раззак (Ирак) II, секция 7 — 127
Алексанян, Грант (Армения) I, секция 5 — 369
Алексеева, Галина (Россия) II, секция 7 — 130
Альтенхофер, Рут (Австрия) II, секция 8 — 267
Анри Сафье, Элен (Франция) I, секция 1 — 37
Аполлонио, Кэрол (США) I, секция 3 — 291
Арриасу, Эухенио (Аргентина) I, секция 2 — 166
Атарова, Ксения (Россия) II, секция 8 — 273
Бабков, Владимир (Россия) II, секция 8 — 281
Базилевский, Андрей (Россия) I, секция 5 — 371
Баккеретти, Пьер (Франция) I, секция 3 — 297
Балде, Наиля (Португалия) II, секция 7 — 137
Бальзамо, Елена (Франция) I, секция 5 — 377
Банке, Наташа (Россия) I, секция 5 — 382
Басинский, Павел (Россия) I, пленарное заседание — 18
Белавина, Екатерина (Россия) I, секция 4 — 337
Бенет, Венсан (Франция) II, секция 8 — 284
Бенеш, Софи Мари (Франция) I, секция 5 — 386
Бернардини, Аурора (Бразилия) II, секция 6 — 110
Бехрамоглу, Атаол (Турция) I, секция 2 — 173
Бирюков, Сергей (Германия) I, секция 2 — 177
Блумен, Иоланда (Нидерланды) II, секция 6 — 17
Божович, Гойко (Сербия) I, секция 1 — 44
Буке, Угур (Турция) I, секция 1 — 47
Бунтман, Надежда (Россия) II, секция 8 — 296
Бхат Бехере, Анагха (Индия) I, секция 2 — 185
Быстрова, Татьяна (Россия) II, секция 8 — 303
Ван Лие (Китай) I, секция 2 — 189
Вдовичев, Алексей (Белоруссия) II, секция 8 — 309
Вершич, Саня (Хорватия) I, секция 1 — 51
Волевич, Ирина (Россия) II, секция 7 — 143
Вотякова, Ирина (Россия) II, секция 8 — 318
Гардзонио, Стефано (Италия) II, секция 7 — 149
Гарсиа-Сала, Иван (Испания) I, секция 2 — 203
Гаска Эрнандес, Марсия (Куба) I, секция 5 — 388
Гетман, Сергей (Литва) II, секция 6 — 21
Гиланц, Геворг (Армения) II, секция 7 — 154
Годар, Анн (Франция) II, секция 8 — 321
Голкар, Абтин (Иран) II, секция 6 — 26
Гонсалес, Алехандро (Аргентина) I, секция 5 — 389
Горетить, Йожеф (Венгрия) I, секция 2 — 209

Готов, Аким (Монголия) II, секция 7 — 157
Готье, Ив (Франция) I, секция 2 — 215
Григорьев, Владимир (Россия) I, пленарное заседание — 13
Грушко, Павел (Россия) II, секция 7 — 160
Гулеури, Василий (Грузия) I, секция 4 — 343
Гумен, Юлия (Россия) I, секция 5 — 382
Гусман Тирадо, Рафаэль (Испания) I, секция 1 — 57
Даюрон, Настасья (Франция) II, секция 8 — 321
Деяк, Лияна (Словения) II, секция 6 — 29
Джохадзе, Григорий // Григол (Грузия) I, секция 2 — 220
Д'Месса Перес, Мария-Тереза (Куба) I, секция 5 — 391
Жутовская, Нина (Россия) I, секция 1 — 65
Жэнь Гуансюань (Китай) II, секция 7 — 167
Забуковец, Уршка (Словения) I, секция 1 — 69
Замбор, Ян (Словакия) I, секция 2 — 229
Зейтунян-Белоус, Кристина (Франция) II, секция 8 — 326
Зенеддин, Саир (Сирия) I, секция 5 — 395
Йылмаз, Мехмет (Турция) II, секция 8 — 330
Кабал-Гуарро, Микел (Испания, Каталония) II, секция 6 — 35
Калашникова, Елена (Россия) II, секция 8 — 333
Камилова, Саодат (Узбекистан) II, секция 6 — 44
Канг Ван Ку (Корея) I, секция 4 — 349
Караева, Бегам (Узбекистан) II, секция 8 — 342
Кёрнер, Кристиане (Германия) II, секция 8 — 347
Кольдефи-Фокар, Анн (Франция) I, пленарное заседание — 32
Королёва, Светлана (Россия) I, секция 5 — 399
Крашевец, Борут (Словения) I, секция 1 — 72
Кружков, Григорий (Россия) I, секция 2 — 235
Купкова, Ивана (Словакия) II, секция 6 — 49
Куприянов, Вячеслав (Россия) I, секция 1 — 79
Литвак, Мири (Израиль) I, секция 2 — 243
Луйк, Светлана (Эстония) II, секция 7 — 173
Луна, Ирина (Колумбия) I, секция 5 — 408
Лысенко, Ольга (Россия) II, секция 8 — 351
Мавлевич, Наталья (Россия) II, секция 7 — 176
Малити, Ева (Словакия) II, секция 7 — 183
Марголис, Катя (Италия) I, секция 1 — 88
Маркуччи, Джулия (Италия) II, секция 7 — 187
Матичук, Чечилия (Румыния) II, секция 6 — 55
Меликсетян, Лилит (Армения) I, секция 1 — 95
Миньо, Иван (Франция) I, секция 1 — 100
Мкртчян, Шант (Армения) II, секция 6 — 58
Морейно, Сергей (Латвия) II, секция 7 — 192
Мунджал, Гириш (Индия) I, секция 2 — 245
Мусаева, Белла (Азербайджан) I, секция 1 — 108
Народовска, Ивета (Латвия) I, секция 3 — 310

Немченок де Ардила, Ирина (Панама) II, секция 6 — 61
Нерлер, Павел (Россия) II, секция 6 — 66
Ниеро, Алессандро (Италия) I, секция 5 — 410
Николич Бобич, Неда (Сербия) I, секция 5 — 418
Новицкая, Ольга (Россия) II, секция 7 — 200
Новотный, Уго (Аргентина) I, секция 1 — 113
Новрузов, Рафик (Азербайджан) I, секция 2 — 249
Окунева-Герра, Нина (Россия) II, секция 7 — 216
Олтяну, Антоанета (Румыния) II, секция 6 —
Ормоцадзе, Натия (Грузия) I, секция 5 — 421
Осадчий, Михаил (Россия) I, пленарное заседание — 20
Отеро Масиас, Фернандо (Испания) I, секция 2 — 256
Пан Кеён (Корея) I, секция 1 — 116
Пансаре, Мегха I, секция 3 — 316
Панькина, Ольга (Македония) II, секция 6 — 79
Пассет, Эвелине (Германия) I, секция 5 — 425
Паткош, Ева (Венгрия) II, секция 7 — 220
Патт, Вероник (Франция) I, секция 5 — 430
Паункович, Зорислав (Сербия) II, секция 6 — 86
Пенчева, Антония (Болгария) I, секция 2 — 261
Петрова, Ася (Россия) II, секция 8 — 358
Петрухина, Майя (Россия) II, секция 8 — 362
Пигулева, Нели (Болгария) II, секция 7 — 225
Пиккупеура, Арья (Финляндия) II, секция 6 — 88
Полищук, Александр (Россия) II, секция 8 — 367
Реди, Оливер (Великобритания) II, секция 7 — 230
Резниченко, Евгений (Россия) I, пленарное заседание — 11
Рейнгольд, Наталья (Россия) I, секция 1 — 119
Рекк-Котрикадзе, Тамара (Грузия) II, секция 6 — 90
Роткирх, Кристина (Финляндия) I, секция 5 — 433
Рустамова, Зенфира (Азербайджан) II, секция 6 — 95
Саини, Сону (Индия) II, секция 8 — 371
Саксена, Ранджана (Индия) I, секция 2 — 269
Санчес-Ньевес Фернандес, Марта (Испания) II, секция 6 — 100
Сид, Игорь (Россия) II, секция 8 — 377
Сильвестри, Денизе (Италия) I, секция 5 — 436
Сиротинская, Даша (Россия) II, секция 8 — 383
Скандура, Клаудия (Италия) I, секция 1 — 130
Сокологорски, Ирина (Франция) II, секция 8 — 391
Солдатова, Мария (Россия) II, секция 6 — 104
Стрелкова, Гюзэль (Россия) II, секция 7 — 235
Титце, Роземари (Германия) I, секция 2 — 274
Учгюль, Севинч (Турция) I, секция 1 — 137
Фернандес-Вальдес, Хоакин (Испания) I, секция 1 — 148
Хаба, Абдулла (Ирак) I, секция 5 — 438
Хида, Реджеп (Албания) II, секция 8 — 394

Хейден, Лиза (США) I, секция 2 — 278
Хоанг, Тхюй Тоан (Вьетнам) I, секция 1 — 134
Цверг, Франциска (Германия) II, секция 7 — 242
Цукерман, Анатолий (Россия) II, секция 7 — 245
Чайников, Юрий (Россия) II, секция 8 — 401
Чжан Бин (Китай) I, секция 2 — 282
Чжан Бин (Китай) II, секция 6 — 120
Чжан Цзюньсян (Китай) I, секция 5 — 443
Чинбаяр, Онон (Монголия) II, секция 7 — 258
Чихоцкий, Ян (Польша) I, секция 1 — 152
Шаймерденова, Нурсулу (Казахстан) I, секция 4 — 352
Шварц, Мариан (США) I, секция 1 — 155
Шоджаи, Мохсен (Иран) I, секция 3 — 327
Эйхвальд, Наталья (Россия) I, секция 4 — 358
Эль-Гамри, Макарем (Египет) I, секция 3 — 331
Эльгебали, Мохамед Наср (Египет) I, секция 2 — 287
Юзефович, Галина (Россия) I, пленарное заседание — 25
Ямпольская, Анна (Россия) II, секция 8 — 407
Ян Чуньлэй (Китай) II, секция 7 — 263
Янг, Кэтрин (США) II, секция 8 — 409
Яснов, Михаил (Россия) I, секция 4 — 361

Научное издание 16+

МИРЫ
ЛИТЕРАТУРНОГО
ПЕРЕВОДА

ТОМ ВТОРОЙ
ПЕРЕВОДЧИК: ГИБКОСТЬ
ТРАДИЦИИ И УПРЯМСТВО
ЭКСПЕРИМЕНТА

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 70Х100/16
Тираж 500 экз.
Заказ №

ISBN 978-5-00087-185-0

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