

СЕРГЕЙ МОРЕЙНО

Scenae interpretationis – Театр перевода

[241]

ИЛ 3/2019

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 о том, что переводчик *понимает* автора, сродни мифу, согласно которому люди принимают в своей жизнедеятельности по большей части рациональные решения, – т. е. представляет собой когнитивное искажение.

Иногда целевой язык обладает особенностью (например, исключительная частота использования диминутива), которая экранирует некоторые интонации в исходном языке. Иногда целевая культура отвергает какой-то троп или стилистическую фигуру (например, рифму), и переводчик сам не может выделить функцию рифмы в оригинальном тексте. Иногда структура предложения целевого языка так формирует ухо переводчика, что он не слышит “музыку эллипсов” в “Идиоте” Достоевского, пока на нее специально не укажут. Иногда этическая позиция переводчика в данный момент блокирует его способность к эмпатии по отношению к носителям языка, и он неверно трактует текст в целом. Еще раз подчеркну – речь идет не о смещении передачи текста, а о смещении восприятия текста, которое, очевидно, в какой-то мере предшествует смещению его дальнейшей передачи.

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 в свою очередь даже, наверное, не задумывается над тем, что рифма призвана выполнять разные функции. Замечу, что переводчик, который все-таки задумался над ролью рифмы в стихах Ахматовой, вовсе не обязан переводить ее рифмованным стихом. Однако результат, даже прозаический, должен был бы, как мне опять-таки кажется, быть 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 они не имеют слишком большого отношения 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
Блестает 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, varētuman lūdzu lapiņu un zīmulīti?* [Доброе утречко, хоте-

лось бы немножко денежки, можно мне бланчик и карандашик?] Из-за этого самые 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 — разумеете...”

На одной из переводческих мастерских в результате долгих споров мы пришли к выводу, что — как это ни странно — только шинель нужно переводить уменьшительно: *šinelītis*.

3). Наконец, довольно “тяжелый” пример. Репутация России в последнее время не слишком хороша. Очень многие немецкие переводчики настроены “антипутински”, хотя я не вполне понимаю, что это такое. Дело усугубляется тем, что эти переводчики считают, что русский народ (тоже не совсем понятно, что это) в целом “пропутинский”. К сожалению, это очень резкое разделение в духе холодной войны, разделение практически “по лагерям” (нерукопожатность и так далее). Конечно, каждый вправе считать что 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, современный оригиналу, и оба современных языковых среза.

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 в мессианском, в общем-то, 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, тем не менее не слышит, ибо сам себе запрещает. Да не покажется кощунственным сравнение (ибо, строго говоря, не является таковым): не так ли в конце тридцатых евреи не верили, что их будут-таки убивать — ведь культуры так близки!

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 течение дыхла, но зато посредством устройства дома ее можно организовать впрок для будущего неподвижного счастья и **для детства**.

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 вещь долгой жизни. И жалко стало Пашкину все свои профсоюзы, и он познал в себе дорогу к трудящимся.

Bekommen 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**.

Paschkin schaute in die Ferne — in Ebenen und Schluchten; irgendwo dort beginnen die Winde, kommen die kalten Wolken her, vermehrt sich allerlei Mückenkröpfzeug 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 auszu-denken 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 и в этом случае можно стремиться к некому усредненно-идеальному переводу. Хотя “усреднение” априорно сужает свободу переводчика, 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 высокой степенью чувства локтя и доверия друг к другу. Практика *Scenae Interpretationis* предполагает следующие сценические атрибуты: автор (как персона) и его текст (тексты) в качестве пьесы, коллектив переводчиков (их может быть как двое, так и дюжина) в качестве театральной труппы, руководитель этого коллектива — в качестве режиссера. Члены коллектива могут меняться ролями, любой из них может в свою очередь 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. Некоторые варианты он может предлагать как решение текстуральных 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 настройка на трех-четырех стихотворениях, переводчики делят между собой тексты, предлагают свои версии перевода, совместно улучшают их и дополняют. При том что черты “авторства” отдельного переводчика при таком подходе могут исчезнуть, 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 аудиоматериала создает эффект погружения и участники взаимодействуют друг с другом теснее, чем это обычно принято.

В зависимости от длительности можно потратить несколько часов на раскрытие смысла одного-единственного слова. 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 несколько 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, пара переводчиков образуют пару в жизни.

В повести Сергея Довлатова “Зона. Записки надзирателя” (1965–1968; 1982) одного из персонажей — рецидивиста Купцова — сопровождает устойчивая ассоциация 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 на-
против Эрмитажа. Проследил от радиатора до выхлопной трубы.
Затем он внятно произнес:

— Я люблю себя тешить...

И сразу — капитанский мостик над волнами. Изорванные в кло-
чья паруса. Ветер, соленые брызги...

Чтобы перевод “Зоны” на латышский язык звучал как мини-
мум достоверно, было необходимо справиться с куплетом
блатной песенки, предваряющей в приведенном ниже фраг-
менте 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. ТГ лежит в кармане.

С леса дорогу блокирует ефрейтор Петров. Маленький и неук-
люжий, Фидель, спотыкаясь, бредет по обочине. Он часто снимает
без нужды предохранитель. Вид у Фиделя такой, словно его насиль-
но привязали к автомату.

Зеки его презирают. И в случае чего — не пощадят.

Год назад возле Синдора Фидель за какую-то провинность оста-
новил 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, распаяясь все
больше и больше. Затем кто-то из дальних рядов неуверенно пу-
стил 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 твер-
дом 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 про-
изнес, 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...

[248]
ил 3/2019

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, выпетый 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 дураковатостью 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,

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

Надел ворованный пиджак,
И шкафы, и шкафы...

Гуляют с ночи до утра.
И шмары, брат, и шмары,
брат, и шмары!

Структура семантических сдвигов, понятная на уровне под-корки, 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”, – также имеющей целый комплект версий. Хотя и написанная в размере знаменитого северянинского миньонета (“Это было у моря, где ажурная пена,/ Где встречается редко городской экипаж...”), из изначального модуса мазохистской тоски по недосягаемому она легко воспаряет до вполне реальной угрозы.

Это было весной, 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-го – 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, исполнителей (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 народа и языка к созданию ГУЛАГа – ломала дистанцию и языковое отчуждение от материала, помогая преодолеть неизбежное отвращение) привело к суггестивному эффекту – уже на грани тошноты едва ли не самая юная и хрупкая из участниц (Jūlija Dibovska) предложила практически готовый перевод, чья сладковато-грубая фонетика разрезала ледяное молчание зе-

ков под дулом автомата и в рамках условности перевода обеспечивала достижение поставленной цели:

[250]
ил 3/2019

Tas notikās jau krietni sen –
Ai, blakus Rostovai pie Donas,
Un draugala, 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, равно женщинам и мужчинам, но не всякий умеет их носить. Почти всегда можно заметить, что человек не так давно воткнул сережку в ухо – прочий хабитус противоречит ее мимолетному присутствию. Со временем она – даже будучи спрятана у девушки в пупке, – начинает перестраивать 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 перекрыть под себя здоровенный фрагмент текста, даже если это всего лишь частица “уж” или “же”. Оно может венчать текст, как петушок – башню; завершать, как якорный клюз в носу корабля; распускать, как зацеп на чулке. Переведешь его – и текст откроется пещерой Аладина (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...