



Китайцы на маскараде, или Худло от Настика

В.К. Ланчиков, Е.Н. Мешалкина



Чтобы не интриговать читателей попусту, сразу объясним, откуда такое название.

Англичанка леди Рондо в своих письмах из России (дело происходило в царствование Екатерины II) описывает, как при дворе принимали послов из Китая. На придворном маскараде их спросили, не кажется ли им обстановка маскарада странной. Китайцы ответили: «Нет, поскольку для нас всё — маскарад».

Понять китайцев нетрудно: они попали в среду, где всё чужое, всё некитайское. Как тут уловить разницу между повседневной одеждой и поведением, принятым в незнакомой стране, и маскарадными нарядами и обычаями? Всё одинаково странное.

Переводчик-буквалист — точь-в-точь китаец на петербургском маскараде: для него в чужом языке всё странно, и он старается отобразить эту странность в переводе, не различая, где повседневный способ выражения, а где действительно необычный, авторский.

Однако отличить будничное от необычного бывает трудно не только при переводе — акте межкультурной коммуникации, но и при коммуникации, так сказать, межвременной. Если мы оглянемся на историю своей собственной культуры, то обнаружим, что удалённость временная обманывает чувства точно так же, как удалённость в пространстве: издали расстояния между предметами кажутся не такими уж значительными. Промежуток в четверть века воспринимается чуть ли не как один день. А ведь за четверть века в культуре и в языке

происходят существенные изменения. Но в сознании многих какой-то определённый временной этап становится «прошлым вообще», лишённым характерных признаков.

Особенно заметно это сплющивание временной перспективы на восприятии языка отдалённых эпох. Известный лингвист Г.О. Винокур, говоря о языке исторических романов, разбирает фразу из романа О.Д. Форш «Казанская помещица»: «... как придворные шаркуны махаются с певицей Габриэль», и отмечает, что в ней сведены элементы светского жаргона разных эпох: «(паркетный) шаркун» — выражение из светского лексикона 1830-х годов, а «махаться» (в значении «флиртовать», «заигрывать») относится к концу XVIII века¹. И далеко не всякий современный читатель почувствует, что один оборот — часть речевой повседневности изображённого в романе времени, а другой вызвал бы тогда удивление, как незнакомец в маскарадном наряде. Сегодня и то и другое — маскарад.

Всё это приходится иметь в виду переводчику романов, изображающих далёкое прошлое. Перед ним стоит задача воспроизвести инокультурную и одновременно иновременную среду — так воспроизвести, чтобы читатель почувствовал исторический колорит и в то же время не захлебнулся в экзотике (иначе пропадёт иллюзия достоверности и история превратится в сказку, а это едва ли входит замыслы автора).

¹ Г.О. Винокур. О языке художественной литературы — М.: Высшая школа, 1991, стр. 417-418.

Казалось бы, достоверность достигается легко: хочешь, чтобы мера архаичности стили в переводе была той же, что и в оригинале, — берёшь за образец русский язык соответствующей эпохи и воспроизводишь как можно точнее. Но на практике эта задача оказывается трудноосуществимой, а выполнение её не всегда приводит к желаемому результату. Одна из причин уже упомянута: сплющивание исторической перспективы в языковом сознании современного читателя. О других трудностях мы скажем после, а пока объясним вторую часть названия статьи.

«Настик» — это Анастасия Грызунова (так она называет себя в своём живом журнале), а «худлом» Настик именует художественную литературу. Настик, по ее собственному выражению, — «переводчик некоторого худла». К числу переведённого Настиком худла относится книга, которую англичане в этом году включили в первую десятку величайших произведений художественной литературы — роман Джейн Остин «Гордость и предубеждение». Не так давно издательство «Эксмо» выпустило этот роман вместе с другим романом той же писательницы — «Нортэнгерское аббатство» — в серии «Зарубежная классика». Оба романа — в переводе Настика.

Если, распространив на перевод замечание А.С. Пушкина о драматургических произведениях, сказать, что и переводчика «должно судить по законам, им самим над собою признанным», то Настик обладает завидным критическим иммунитетом, ибо никаких законов над собой не признаёт. Единственным мерилем переводческой праведности она считает собственную интуицию переводчика. Как можно заключить из разрозненных высказываний переводчицы, она принадлежит к тем теоретикам, которые не видят разницы между переводом и самостоятельным художественным творчеством (памятный пример такого подхода — статьи А.Л. Борисенко «Не кричи: “Буквализм!”» и «Ещё раз о

буквализме», не так давно опубликованные в «Мостах»*) и, вероятно, считает, что автор переводимого произведения в творческом междусобойчике переводчика и его интуиции решительно не при чем. Правда, бывает ещё редактор, но редактором переводов Остин был М. Немцов, чьи переводческие принципы не очень отличаются от взглядов Настика.

Если всё же возникает необходимость изложить свою переводческую программу более подробно, Настик проявляет трогательную застенчивость. Какой-то поклонник в ее ЖЖ спросил: «Настик, извини, а сочетание “коя околачивалась” не кажется тебе стилистическим тянитолкаем? Или это сознательно? (Ничего личного, сугубо профессиональный интерес)». На что Настик ответила (сохраняем все особенности авторского написания):

никакими усилиями в этом вопросе не распознать личного, ююю. конечно, сознательно — и да, это стилистический клэш, и да, я это делала вокруг конкретной персонажицы нарочно — потому что персонажица так устроена. ты меня извинишь, если я не стану углубляться? мне и без того неловко разжевывать такие вещи.

Когда же критические отзывы в ЖЖ Настика стали заглушать дифирамбы, содержательница ЖЖ резко прекратила дискуссию заявлением, в котором, однако, тоже проступает та самая творческая конфузливость:

всем, кому я ответила, — я ответила. все, чье мнение мне важно, — ну, вы всё знаете. всем остальным же я вынуждена сообщить, что вы не входите в мою референтную группу, поэтому ваше мнение о том, что я делаю, меня интересует не очень, и я не готова тратить время на дальнейшие разговоры. я лучше вашего знаю, где и что с этим текстом надо делать, поскольку я с ним работала. я вообще, извольте ли видеть, сознаю, что делаю. ваше мнение я услышала. если приличия обязывают меня за него благодарить — извольте. однако мне оно, уввы, неинтересно. перевод — занятие интимное, и я предпочитаю заниматься им в одиночку и с редактором, а не в этой вокзальной обстановке.

* А.Л. Борисенко. Не кричи: Буквализм!, Ещё раз о буквализме. Журнал «Мосты» № 2(14), 2007, № 1(17) 2008.

Анализ практики

новке «школ» и «семинаров», которую вы мне навязываете. поэтому я предлагаю вам в дальнейшем изливаться где-нибудь не здесь.

Что перевод, как и всякая творческая работа, занятие интимное, никто не спит. Но когда плоды этих интимных занятий издаются тысячными тиражами (и, вероятно, в расчёте на то, что их будут читать тысячи людей), вроде бы, нетрудно понять читателей, желающих докопаться до причины столь, не говоря худого слова, неожиданного устройства персонажей и персонажиц. Тем более, когда переводчик «сознаёт, что делает» (эта фраза, как уже отмечал один из авторов настоящей статьи², входит в постоянный ассортимент клише, при помощи которых в любом разговоре о методах перевода наводят тень на ясный день). Не хочется оскорблять переводчицу подозрением, что поделится ей, собственно, и нечем, а посиделка в ЖЖ была затеяна только в надежде на фимиам.

Воспользуемся великодушным предложением Настика обсудить её работу не в ЖЖ: на страницах журнала для профессиональных переводчиков такое обсуждение и правда будет выглядеть как-то основательнее. Здесь и можно соотнести результат её интимных досугов не со взглядами, бытующими в «референтной группе» фанатов, а с существующей переводческой теорией и практикой.

Остин со смайликом

Какое представление вынесет о Джейн Остин читатель, познакомившийся с её творчеством по переводам Настика? Если он хотя бы немного искущён в литературе и её истории, мнение его будет самым нелепым. Дикие эти англичане: восхищаются книгами особы, по всем признакам страдавшей стилистической невменяемостью. Надсадные стилистические стыки (по-настикову — «клэши») свойственны не только



устройству одной персонажицы — они встречаются в речи практически всех героев, да и автора тоже:

– Разумеется, **кабы** не столь добрые друзья, уж и не знаю, что бы с нею случилось: она и впрямь серьёзно больна и **жуть как** страдает, хоть и **кротка аки голубица**.

“I’m sure if it was not for such good friends I do not know what would become of her. For she is very ill indeed, and suffers a great deal though with the greatest patience in the world.”

– **Дорогуша** мой господин Беннет, – отвечала его жена, – отчего же вы так **занудливы**? Я **помышляю** о том, чтобы он женился на ком-нибудь из них, чего вы **не можете не** понимать.

“My dear Mr. Bennet,” replied his wife, “how can you be so tiresome! You must know that I am thinking of his marrying one of them.”

Их прервала старшая сестра Беннет, **коя** пришла, **дабы** отнести матери чай.

– **Сия манифестация**, – вскричал г-н Беннет, – весьма **пользительна**; какую изысканность она придаёт горю!

They were interrupted by Miss Bennet, who came to fetch her mother’s tea.

“This is a parade,” cried he, “which does one good; it gives such an elegance to misfortune.”

– Узнаю сестер – сплошь формальности да благоразумие. **Половому** нечего подслушивать – можно подумать, ему есть дело. Я так думаю, он часто слышит вещи и похуже. Однако уродлив он –

² В.К.Ланчиков. Пентхаус из слоновой кости – «Мосты» № 3(15), 2007, стр. 20.

жуть! <...> И вот поэтому мужчины что-то заподозрили и **раскумекали** вскоре, в чём же дело-то.

"Ay, that is just like your formality and discretion. You thought the waiter must not hear, as if he cared! I dare say he often hears worse things said than I am going to say. But he is an ugly fellow! <...> And that made the men suspect something, and then they soon found out what as the matter."

– Сколько писем вам, должно быть, приходится писать за год! Да ещё и **деловая корреспонденция!** **Сколь сие**, вероятно, скучно!

"How many letters you have occasion to write in the course of the year! Letters of business too! How odious I should think them!"

Сей директиве Элизабет **перечить** не могла. Elizabeth would not oppose such an injunction.

Ныне о г-не Дарси **в срочном порядке стало потребно** думать хорошо.

Of Mr Darcy it was now a matter of anxiety to think well.

Добро бы только «Гордость и предубеждение» – те же стилистические ужимки и прыжки, если верить Настике, на каждом шагу встречаются и в другом романе незаслуженно превознесённой писаки – «Нортэнгерское аббатство»:

– **Ох, батюшки**, похоже, и впрямь будет дождь, – весьма унылым **манером** высказалась юная **дева**.

"Oh! dear, I do believe it will be wet," broke from her in a most desponding tone.

– Ну, **не занудствуй, драгоценнейшее создание**, – пошептала Изабелла. – Ты попросту **разбиваешь мне сердце**.

"Do not be so dull, my dearest creature," she whispered. "You will quite break my heart."

– Мы не сумели приехать ранее; этот старый дьявол каретник целую вечность подбирал экипаж, в который хоть сесть можно, и теперь **десять тысяч против одного**, что **драндулет** сломается, с улицы не выехав.

"We could not come before; the old devil of a coachmaker was such an eternity finding out a thing fit to be got into, and now it is ten thousand to one but they break down before we are out of the street."

– Я **жмотничать** не буду, **коли** имеются средства поступить по-доброму.

"When one has the means of doing a kind thing by a friend, I hate to be pitiful."

Мы постарались оправдать Дж. Остин в глазах читателей этой статьи, приведя вместе с примерами соответствующие места оригинала. Из них видно, что переводчица конструировала персонажей и автора по собственному вкусу и разумению и издавать получившееся «худло» под именем знаменитой английской писательницы было попросту неделикатно.

Просчёты перевода крайне поучительны. Во-первых, они лишний раз доказывают, что смысловые ошибки в художественном переводе – грех ещё не самый страшный (разумеется, если они не касаются самого существенного). В переводе Настика их не так уж много, и относятся они в основном к выбору того или иного эквивалента. Характерный пример – первая же фраза романа, превратившаяся в английском языке в крылатое выражение:

It is a truth universally acknowledged that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife.

Что в переводе Настика звучит так:

Холостяку, располагающему приличным состоянием, надлежит питать склонность к обзаведенью женой – все на свете признают сие за истину.

Речь, конечно, не о желаниях холостяков, а о том, чего им, по мнению окружающих, не хватает. Чтобы в этом убедиться, достаточно обратиться к Оксфордскому словарю английского языка (Oxford English Dictionary), где выражение *in want of* определяется как "in need of; not having, or having in insufficient measure".³ Да и из последующего разговора миссис Беннет с супругом совершенно ясно, что никакой забо-

³ Для большей убедительности приведём лишь два примера из произведений Ч. Диккенса: "Hear the magis-trate or judge admonish the unnatural outcasts of society; unnatural in brutal habits, unnatural **in want of decency**, unnatural in losing and confounding all distinctions between good and evil; unnatural in ignorance, in vice, in recklessness, in contumacy, in mind, in looks, in everything." ("Dealings with the Firm of Dombey and Son"), "A man so much **in want of airing** that he had a blue mould upon him, sat watching this dark place from a hole in a corner, like a spider" ("Little Dorrit"). Ясно, что речь тут идёт вовсе не о склонности или желании.

Анализ практики

ты о желаниях поселившегося по соседству мистера Бингли (он-то и есть “a single man in possession of a good fortune”) она не проявляет. Не говорим уж о том, что носители английского языка, встречая эту цитату из романа Остин в прессе или художественной литературе, воспринимают этот оборот в соответствии с трактовкой Оксфордского словаря, а не Настика.

Такого рода неточности в рассматриваемом переводе не редкость, однако, даже если бы их набралось больше, а стилистически перевод был безупречен, читатель всё равно смог бы составить верное представление о произведении Джейн Остин (притом для исправления их было бы достаточно редактора с приличным знанием английского языка). Но попробуйте узнать Остин в этом пусть и довольно точном в смысловом отношении «худле».

Во-вторых... Во-вторых — вернёмся к нашим китайцам и, опять взглянув на перевод Настика глазами читателя, впервые взявшего в руки книгу Остин, постараемся догадаться по языку, когда же именно происходят события романа.

Как видно из уже приведённых примеров, в тексте полным-полно местоимений «сей», «оный» и относительного местоимения «кой» в функции союзного слова в придаточных определительных (вроде «человек, кой ищет в браке счастья»). Что касается этого «кой», то, по данным компакт-диска «Антология русской литературы от Нестора до Булгакова» (объём свыше 80 000 страниц), самое позднее употребление этого местоимения в такой функции в именительном падеже относится к XVII веку. Изредка такое употребление можно встретить и в XVIII веке, но современный «Большой академический словарь русского языка» прямо сообщает, что в именительном и винительном падеже это местоимение в указанной функции не употребляется. Стало быть, в изобилии встречающееся «кой» отодвигает язык романа в XVIII век. Не менее обильные «сии» и «оные» тоже могут служить определённым указанием на вре-

мя. Затеянный О.И. Сенковским (Бароном Брамбеусом) знаменитый «спор о “сих” и “оных”» отшумел в середине 1830-х годов. Убеждённый гонитель «славенщизны» предлагал вообще изъять эти слова из употребления как книжный хлам, и, хотя добиться своего ему не удалось, стало ясно, что стилистическая характеристика этих слов ограничивает сферу их употребления. Если учесть их частотность в анализируемом «худле», получается, что автор и герои романа говорят языком, более подходящим писателям-сентименталистам. Хотя и тут перебор: в «Бедной Лизе» Н.М. Карамзина (образцовом произведении русского сентиментализма) «сей» употреблено всего 15 раз (причём исключительно в авторской речи), а «оный» ни разу; в первых же четырёх главах «Гордости и предубеждения» в переводе Настика — что соответствует объёму повести Карамзина — 28 «сей» и 2 «оных». Это и в авторской речи и в речи героев.

Но каким ветром занесло в эту кружевную пастораль просторечное бурсацкое слово «ерунда», за употребление которого Туберозов в лесковских «Соборях» выговаривал Ахиллке: «Да что ты за пако-стное слово сейчас сказал? Тьфу, мерзость!»⁴ В переводе Настика оно мелькает сплошь и рядом, причём в таком примерно окружении:

— Что разумеете вы под сим **эмфатическим** восклицанием? — вскричал он. — Почитаете ли вы **ерундою** официальное знакомство и важность **такового**?

“What can be the meaning of that emphatic exclamation?” cried he. “Do you consider the forms of introduction and the stress that is laid on them, as nonsense?”

⁴ В очерке «Откуда пошла глаголема “ерунда” или “хирунда”» (1884 г.) Лесков писал: «“Ерунда”, или “хирунда”, пробралась в простонародную речь так же точно, как “карнолин”, “спенжак”, “блیمانжет” и многие другие чужеземные слова, нашим городским простонародьем заняты у иностранцев и испорченные на свой лад. А в класс людей образованных и отчасти в литературу оно перешло по неуместной подражательности, по любви к простонародности и, может быть, отчасти по безвкусию» Цит. по: Русские писатели XVIII-XIX вв. о языке, М.: Русское слово — РС, 2000 — Т. 2, стр. 299.

Не успеешь опомниться от таких хронологических скачков — новая неожиданность: речевые приобретения времён «военного коммунизма» и НЭПа, вроде «определённо» в значении «точно», «наверняка» («Его привязанность к Розингсу *определённо* возросла») или «пара» в значении «несколько», а не «два однородных предмета», как определялось это слово прежде. В «Роковых яйцах» М.А. Булгакова профессор Персигов, послушав, как выражается журналист Альфред Бронский, недоумевает: «Мне непонятно, как вы можете писать, если вы не умеете даже говорить по-русски. Что это за “пара минуточек” и “за кур”? Вы, вероятно, хотели спросить “на счёт кур”?»⁵ Что бы сказал Персигов, прочитав в романе, изданном в 1813 году: «Я пошлю ему *пару строк*, заверю в искреннем своём согласии на брак?»

В книге «Живой как жизнь» К.И. Чуковский пишет:

В то же самое время молодёжью стал по-новому ощущаться глагол *переживать*. Мы говорили: «я переживаю горе», или: «я переживаю радость», а теперь говорят: «я так переживаю» (без дополнения), и это слово означает теперь: «я волнуюсь, а ещё чаще: «я страдаю», «я мучаюсь» <...> Такой формы не знали ни Толстой, ни Тургенев, ни Чехов. Для них *переживать* всегда было переходным глаголом. А теперь я слышал своими ушами следующий пересказ одного модного фильма о какой-то старинной эпохе:

- Я так переживаю! – сказала графиня.
- Брось переживать! – сказал маркиз⁶.

Ну прямо про перевод Настика: «Сёстры *переживали* за неё», «Дарси, мнитесь мне, *переживал* очень сильно».

Ещё цитата — из книги Н.Я. Галь «Слово живое и мёртвое»:

Во времена Даля слово *учёба* было областным, просторечным: так говорили (вместо *ученье*) в Воронежской, Новгородской, Вологодской губерниях. В первые годы после Октября слово это

⁵ В английском переводе «Роковых яиц», выполненном Кэтрин Гук-Хоруджи, эта «пара минуточек» передана разговорным “a sec or two”.

⁶ К.И. Чуковский. Сочинения в 2-х тт. — М.: Правда, 1990 — Т. 2, стр. 472.

⁷ Н.Я. Галь. Слово живое и мёртвое — М.: Время, 2007, стр.131.

широко распространилось — тысячи школьных, рабфаковских и иных стенных газет назывались «За учёбу!». Это привилось, осталось и позже — скажем, «партийная учёба». Но странно звучит оно, допустим, в переводной книге рафинированного европейского автора. Вряд ли старый профессор скажет любимому ученику: «Вот закончишь учёбу...» — это уже чужеродно⁷.

Кому-то, может, и чужеродно, но не Настик. У неё аристократы выражаются так:

Мой отец платил за его *учёбу* в школе, а затем в Кембридже — весьма важная поддержка, ибо его собственный отец, будучи беден по причине сумасбродности жены, не в состоянии был дать ему образование, подобающее джентльмену.

My father supported him at school, and afterwards at Cambridge; — most important assistance, as his own father, always poor from the extravagance of his wife, would have been unable to give him a gentleman's education.

Попутно отметим, что “extravagance” в данном случае явно означает не «сумасбродство», а «расточительность, мотовство». Но ошибки такого рода (особенно вызванные коварством «ложных друзей» переводчика), как мы уже отмечали, в переводе Настика не редкость.

Всё это вместе образует такую вот гремучую смесь:

Если благодарность и уважение — достойные основы для привязанности, перемена чувств Элизабет не **помстится** невероятной или же безосновательной. Но если нет, если расположение, **кое** порождается **сими** источниками, неразумно и неестественно в сравнении с тем, о чём столь часто утверждают, будто оно проявляется при первой беседе с предметом чувства и даже прежде, нежели сказана **пара слов** — тогда оправдать Элизабет нечем: вот разве что она уже несколько **вкусила** последней **методы** в неравнодушии своём к Уикэму, и неудача, вероятно, принудила её **алкать** другой, менее занимательной формы привязанности.

If gratitude and esteem are good foundations of affection, Elizabeth's change of sentiment will be neither improbable nor faulty. But if otherwise, if the regard springing from such sources is unreasonable or unnatural, in comparison of what is so often described as arising on a first interview with its object, and even before two words have been exchanged, nothing can be said in her defence, except that she had given

⁷ Н.Я. Галь. Слово живое и мёртвое — М.: Время, 2007, стр.131.

Анализ практики

somewhat of a trial to the latter method, in her partiality for Wickham, and that its ill-success might perhaps authorise her to seek the other less interesting mode of attachment⁸.

Клэш на клэше и клэшем погоняет. Тут тебе и излюбленное настиково «помститься» (глагол, который уже в XVIII веке считался просторечным, а у Настика употребляют без разбора и автор и герои, на крестьян, купцов и приказчиков не очень похожие), и «пара слов», и книжные «сии» с «коими». А сочетания «вкусить методы» и «алкать формы привязанности» напоминают восклицание героини И.А. Ильфа и Е.П. Петрова: «Я упиваюсь этим фактом!»

Скажут: «Ну кто из читателей, даже если он знает такие тонкости, будет держать их в голове, читая переводной роман?» Но тут стоит вспомнить слова М.М. Бахтина: «Каждое слово пахнет контекстом и контекстами, в которых оно жило своей напряженной социальной жизнью»⁹. Чем больше человек читал, чем шире круг его чтения, тем больше контекстов определённого слова (или оборота, или грамматической конструкции) откладывается в его памяти — тем яснее для него «запах» этого слова. Собственно говоря, это свойство — одна из главных составляющих того, что называется «чувством языка».

Читатель с развитым чувством языка если и не поймёт, то почувствует (скажется

⁸ Перевод Настика настолько своеобразен — особенно синтаксически, — что для большей ясности предлагаем другой перевод этого отрывка, выполненный И. Маршаком: «Если уважение и признательность — подходящая почва для сердечной привязанности, то перемена чувств Элизабет не должна казаться невероятной или фальшивой. Но если, напротив, склонность, возникающую на такой основе, считать надуманной или неестественной — в противоположность увлечению, которое якобы так часто рождается с первого взгляда, ещё до первых слов, сказанных друг другу будущими влюбленными, — то перемену чувств Элизабет можно оправдать только тем, что у неё уже был небольшой опыт романтической привязанности к Уикхему и что бесславный конец этой привязанности мог подсказать ей иной, менее трогательный путь поисков друга сердца».

⁹ М.М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975, стр. 106.

память о контекстах), что «половой» и «жуть» в речи персонажицы рисуют образ не английской барышни XIX века, пусть и взбалмошной, а Людоедки Элочки в тестовском трактире, а сказать о ведении «деловой корреспонденции»: «Сколь сие, вероятно, скучно» способна разве что девочка с пирсингом, для прикола пришедшая на корпоративную вечеринку в атласном роброне. И уж наверняка такой читатель сообразит, что Джейн Остин не могла знать ни о корпоративных вечеринках, ни о трактире Тестова, ни о Людоедке Элочке. Так что если Настик из каких-то интимных переводческих соображений решила заняться «алхимией слова», такой читатель легко догадается, что химичит тут вовсе не Джейн Остин.

Впрочем, в своём ЖЖ Настик всё же отважилась приподнять завесу тайны, скрывающую переводческие интимности. На вопрос: «Скажите, а была ли какая то сверхзадача при создании этого нового перевода? По отношению к тем, что раньше были?» Настик призналась: «да, была сверхзадача. развлечься и не помереть». Из чего напрашивается вывод, что «Эксмо» издало обсуждаемый перевод в серии «Зарубежная классика» лишь за неимением серии «Плоды досуга скучающей барышни». (Серию «Барышня» «Эксмо» одно время выпускало. Там выходили, в частности, романы А.Ф. Вельгмана, отредактированные под уровень читательской аудитории с табуировкой на копчике: всё, что могло показаться этой аудитории архаичным или непонятным, было опущено. На какие жертвы ни пойдёшь, чтобы книги автора, о творчестве которого одобрительно отзывался А.С. Пушкин, как-нибудь ненароком не перегрузили эрудицию читателя и, Боже упаси, не обострили у него это самое чувство языка.)

Но, как говаривал К.С. Станиславский: «На свете не существует самого плохого театра или актера, которые не имели бы сво-

их поклонников». Один из членов «референтной группы» Настика, он же редактор эксмовских переводов Остин, М. Немцов в своём ЖЖ сетовал:

удивительно, конечно, насколько несимметричную и неадекватную реакцию вызвал анонс выхода первого из этих двух романов <«Гордость и предубеждение»> в версии pastik'a, но это, пожалуй, больше говорит нам об общественных нравах, чем о достоинствах или недостатках собственно работы. нравы же, тем паче – господствующие, никогда не бывали хороши. как не бывало хороших времен для литературы.

Нелегка участь творцов истинного худла!

Перед выбором

У читателей наверняка возник вопрос: что же, значит, таким словам и оборотам, как «пара слов», «переживать», «ерунда», «учёба» в перевод романов из старинной жизни путь заказан? Для того чтобы ответить на него со всей серьёзностью, надо перенестись от интуитивных прозрений непризнанного самородка в непривычную Настигу «атмосферу школ и семинаров».

В первом приближении картина такова. Перевод романа о старине воспринимается читателем как достоверная версия оригинала лишь тогда, когда на языке произведения лежит отпечаток старины, и всё же трудностей при его восприятии (если они не предусмотрены автором) не возникает. Достигается такой эффект благодаря временной (исторической) стилизации. Она позволяет решить две важнейшие переводческие задачи – сохранить верность оригиналу, передав его историческое своеобразие, с одной стороны, и воссоздать оригинал для нового читателя, с другой. Умелая стилизация, таким образом, всегда сочетает в себе два принципа – архаизацию и модернизацию.

Под архаизацией в переводе нельзя понимать педантичную передачу архаизмов оригинала архаизмами языка перевода. Это невозможно уже потому, что многие слова и обороты языка, взятого за образец для перевода, со временем стали непонятны или понимаются сегодня не так, как во время

создания произведения. Вспомним фразу Глова-младшего из пьесы Н.В. Гоголя «Игроки»: «Да ведь закон ты мог бы призвать тогда, если бы сам не действовал противозаконным образом. Но вспомни: ведь ты соединился вместе с ними с тем, чтобы обмануть и обыграть наверное меня». Судя по интонации, с которой актеры в сегодняшних постановках «Игроков» произносят это «обыграть наверное меня», эту фразу понимают как: «обыграть, видимо, меня» – интонационно слово «наверное» будто выделено запятыми. Между тем запятых у Гоголя нет: выражение «играть наверное (наверняка)» означало: «играть с применением шулерских приёмов». (Без учёта этого обстоятельства невозможно оценить язвительное замечание героя рассказа М.П. Погодина «Адель»: «Вот человек честный, который платит верно по заёмным письмам из выигранных наверное денег».) Итак, хотя выражение для эпохи наидостовернейшее, едва ли его можно допустить в переводе произведения, действие которого происходит в начале XIX века. Употребить и дать сноску? В истории перевода известен такой случай: английский переводчик XIX века Ф. Ньюман на практике попытался воссоздать язык «Илиады» Гомера во всей его древности. Для этого он использовал настолько много саксонско-норманских слов, насколько возможно было отыскать в разных источниках. Число непонятных слов в его «Илиаде» было столь высоко, что автору пришлось снабдить перевод двухстраничным глоссарием с объяснением слов. Ничего удивительного, что читателям перевод не понравился.

Получается, что при отборе речевых красок старины необходимо ориентироваться на наиболее понятное и доступное современному читателю. Н.М. Любимов писал о способах архаизации в переводе:

Какой путь представляется здесь правильным? Путь советского исторического романа. Здесь я прежде всего и главным образом имею в виду творческий опыт А.Н. Толстого. А.Н. Толстой не прибегал к словесным раритетам, к вычурным архаизмам. Он употреблял только такие старинные

Анализ практики

речения, которые, сохраняя старинный колорит и создавая ощущение временной дистанции, вместе с тем без каких-либо подстрочных примечаний доступны и понятны современному читателю. Этим путём, как мне кажется, и должен идти в таких случаях переводчик. Словесный колорит эпохи может быть достигнут без «обонпол» и «обапол», не столько накоплением старинных слов, сколько вытравливанием явных модернизмов¹⁰.

Таким образом, подобный способ архаизации скрыто содержит в себе и модернизацию — в смысле соотнесения архаизирующих средств с представлениями современного читателя. Но модернизация может пойти и дальше. Возьмём фразу из перевода романа Остин, выполненного И. С. Маршаком¹¹:

– Что ж, – сказала Шарлотта, – желаю Джейн успеха от всего сердца. И выйди она за него замуж хоть завтра, я бы считала, что она располагает теми же шансами на счастливую жизнь, как если бы изучала характер своего будущего мужа целый год. Удача в браке полностью зависит от игры случая.

“Well,” said Charlotte, “I wish Jane success with all my heart, and if she were married to him tomorrow, I should think she had as good a chance of happiness as if she were to be studying his character for a twelve-month. Happiness in marriage is entirely a matter of chance.”

¹⁰ Н.М. Любимов. Перевод — искусство. //Перевод — средство взаимного сближения народов — М.: Прогресс, 1987, с. 151. В уже цитированной работе Г.О. Винокура о языке исторических романов такой метод назван «отрицательным изображением эпохи через её язык» (хотя сам автор и оговаривает условность такого термина). Исследователь приходит к выводу, что «язык исторического романа это есть современный язык, приспособленный для изображения прошлого, а не язык прошлого, приспособленный для современного читателя» (Г.О. Винокур, стр. 413)

¹¹ Иммануэль Самойлович Маршак (1917–1977) — доктор технических наук, известный разработчик импульсных источников света, в частности ламп «Сириус», в своё время освещавших площадь трёх вокзалов в Москве — одна лампа прекрасно освещала всю площадь. Авиаторы до сих пор называют импульсные лампы, укрепленные на фюзеляже самолетов гражданской авиации, «лампочками Маршака». Вместе с тем, И.С. Маршак известен и как член секции переводчиков Союза писателей СССР, автор художественных переводов двух романов Джейн Остин, английской писательницы XVIII — начала XIX века” (<http://s-marshak.ru/articles/reishahrit.htm>)

Конечно, слово «шансы» к изображаемой в романе эпохе не подходит. Его употребление, в сущности, — модернизация. Но на фоне лишь чуть-чуть архаизированного стиля оно не торчит колом, как в клэшастом переводе Настика, где оно осознаётся как анахронизм из-за соседства с высокопарным «взыскую» и неизменным «кои»:

– Я взыскую лишь уютного дома и, учитывая нрав господина Коллинза, его связи и положение, я убеждена, что шансы мои зажить с ним счастливо не меньше, нежели те, коими могут похвастаться прочие люди, вступающие в брак.

“I ask only a comfortable home; and considering Mr. Collins’s character, connections, and situation in life, I am convinced that a chance of happiness with him is as fair as most people can boast on entering the marriage state”.

В переводе Маршака, наверное, даже «ерунда», «пара (слов)», «переживать», «учёба» не так назойливо напоминали бы о времени своего появления — не выглядели бы байкером в обществе статских советниц (хотя ни одно из этих четырёх слов переводчик в упомянутой работе не употребил. Да и «шанс»-то этот встречается только один раз).

Но это, напомним, была картина лишь в первом приближении. Модернизация и архаизация — в чистом виде — сами по себе не обеспечивают адекватного перевода. Полноценной стратегией исторической стилизации может быть только оптимальное сочетание архаизации и модернизации, которое позволяет избежать излишнего осовременивания текста, с одной стороны, и создания искусственного и трудного для восприятия текста, с другой. Это оптимальное сочетание определяется в каждом конкретном случае в зависимости от текста.

Тут уместно задать вопрос: а о каких, собственно, текстах речь? Какие именно произведения могут потребовать выработки стратегии исторической стилизации? Здесь возможны три варианта:

1) время написания оригинала значительно отдалено от времени выполнения перевода (Ш. Бронте, «Джейн Эйр»; Ч. Диккенс, «Большие надежды»; О. Уайльд, «Портрет Дориана Грея»);

2) автор оригинала сознательно прибегает к приему исторической стилизации, и перевод выполняется в эпоху написания оригинала (А. Байетт, «Обладать»; Дж. Фаулз, «Червь»; С. Уотерс, «Тонкая работа»);

3) автор оригинала сознательно прибегает к исторической стилизации и время написания оригинала значительно отдалено от времени выполнения перевода. (М. Твен. «Принц и нищий»; В. Скотт, «Айвенго»; Р.Л. Стивенсон, «Похищенный»).

Три описанных случая определяют три типа текстов: 1) архаичные, 2) современные архаизированные и, наконец, 3) архаичные и одновременно архаизированные тексты — соответственно. Названия типов могут показаться спорными, однако они достаточно ёмкие и чётко отражают различие между типами. Принадлежность текста к одному из трёх типов несколько условна: из нашего времени нелегко со всей точностью определить, когда текст перестал восприниматься как современный и сделался архаичным. Но, так или иначе, эта классификация позволяет сделать более верный выбор стратегии исторической стилизации.

К первому типу — архаичным текстам — и относятся романы Джейн Остин. Теоретически здесь возможны два подхода. Можно дать читателям возможность прочесть текст переводимого автора глазами его современников (по выражению В.С. Виноградова, воспроизвести «первоначальное значение» произведения¹²), для чего необходимо превратить автора в нашего современника, то есть пойти по пути умеренной модернизации. Другой взгляд на текст — глазами современного читателя оригинала — напротив, предполагает архаизацию. Первым путём пошёл в своём переводе Остин И.С. Маршак. Вторым путём хаживал, например, М.Л. Лозинский в переводе «Жизни Бенвенуто Челлини». (Настик, как мы видели, выбрала интуитивное бездорожье). Первый путь означает поворот в сторону автора:

¹² В.С. Виноградов. Темпоральная (временная) стилизация как переводческий приём — «Филологические науки», 1997, № 6, стр. 168.

ведь он-то писал на современном ему языке, а устаревание языка — результат хода времени и авторские намерения не отражает. Второй более точно воспроизводит восприятие современного читателя оригинала, но, вступив на него, переводчик и авторские намерения не передаёт и жизнь читателям перевода усложняет. Поэтому на практике переводчики предпочитают первый путь — разница подходов у разных переводчиков, выбравших эту стратегию, состоит только в степени исторической ретуши в языке.

Важно отметить: отказ от глубинной архаизации при переводе в таких случаях не равнозначен беспощадной прополке, которой подвергло романы Вельгмана издательство «Эксмо». Это, как-никак подлинники. На старинных произведениях отечественной литературы читатель, как было сказано, оттачивает чувство языка, расширяет языковой кругозор; стилизованный же перевод — даже очень добросовестно архаизированный — для этой цели не годится: он всегда не подлинник, а язык далёкой эпохи, выражаясь скользким рекламным жаргончиком, «идентичный натуральному».

Ко второму типу текстов относятся современные архаизированные тексты. Архаичные средства в произведениях этого типа — сознательный выбор автора и элемент художественной формы, которым в переводе пренебречь нельзя. Разумеется, основным принципом перевода таких текстов может быть только архаизация. Но и тут не грех подумать о читателе: нельзя без надобности использовать устаревшие слова с неясной современному читателю семантикой и перегружать текст перевода архаизмами настолько, чтобы читатель, вместо того чтобы следить за сюжетом и сопереживать героям, ломал голову над смыслом фразы там, где автор головоломок не создавал.

Хоть наличие литературной одарённости у переводчика — это половина успеха, но соревнование с писателем в умении стилизовать язык произведения под язык прошлой

Анализ практики

эпохи в переводе всё же неуместно. Часто писатели ограничиваются условной стилизацией, то есть используют незначительное число архаизирующих средств, причём широкого временного среза (как, например, Ольга Форш, объединившая в одной фразе обороты двух разных десятилетий). Если такова воля автора, то пусть и в переводе стилизация будет условной: переводчику не следует добиваться целостности стилизации или большей точности в выборе архаизирующих средств и большего их числа.

Третий тип включает архаичные и одновременно архаизированные тексты. С первым типом текстов эту категорию роднит наличие естественно возникшей дистанции времени, а со вторым типом — присутствие в тексте иллюзии дистанции времени, созданной автором (в отрывках текста или на всём его пространстве). Из первой характеристики следует необходимость общей адекватной модернизации устаревшего языка оригинала, из второй — необходимость адекватной архаизации при переводе стилизованных частей текста. Этот случай, наверно, наиболее сложный, и при работе с такими текстами число факторов, которые приходится принимать в соображение при выработке стратегии, пожалуй, наибольшее.

Какой бы ни была стратегия исторической стилизации, важнейшее условие адекватности перевода — наличие в языке перевода системы, достижение которой возможно лишь при осознанном и целенаправленном выборе средств. Если выбор целенаправлен и систематичен, то слова и выражения не контрастируют друг с другом по стилю или временной принадлежности, а средства стилизации одного уровня не преобладают над другими. Ведь историческая стилизация достигается не только лексическими средствами. Средства эти весьма многообразны и, помимо собственно лексических архаизмов, включают историзмы, собственно-лексические, лексико-семантические, лексико-словообразовательные, лексико-морфологические

архаизмы, устаревшую или устаревающую фразеологию и синтаксические конструкции. С большой осторожностью и в особых случаях можно использовать орфоэпические средства стилизации (*младость, злато, напред*), например, в поэтическом переводе или для целостно стилизованного изображения очень отдалённой от современности эпохи — экзотичность этих средств стилизации ещё выше, чем экзотичность других средств.

Настик о многообразии средств вроде бы знает. В её переводе можно встретить и «условье», и «вниманье», и «восхищенье», и «обзаведенье», и «желанье», и «танцовать» (причём, в одном из случаев «танцовать» и «танцевать» появляются на двух следующих друг за другом строчках), но в сочетании с той лексикой и фразеологией, которую мы в изобилии приводили выше, это орфоэпическое подмигивание выглядит как продолжение начатой кем-то в Интернете борьбы за новую орфографию. Осилит новый перевод «Гордости и предубеждения» — как бы потом рука ненароком не вывела «Превед! Я в восхищеньи».

И ещё одно. Если переводчик берётся стилизовать под язык определённой эпохи, ему надо иметь в виду, что неверный выбор эпохи-ориентира может загубить даже тот перевод, который хорош во всём остальном: у читателя с чутким слухом обязательно возникнет ощущение фальши. Получается так потому, что для переводчика-стилизатора важнее не столько эпоха написания оригинала, сколько эпоха, которая соответствует ей стадильно в культуре языка перевода. Словацкий переводовед А. Попович писал:

Кроме времени календарного, по-своему реализованного в переводе, может сыграть роль «время культуры». Под этим следует подразумевать временное соотношение между «культурой» О <оригинала> и «культурой» П <перевода>. Например, в словацкой литературе, в сравнении с литературой немецкой, классицизм запаздывает на несколько десятилетий.¹³

¹³ А. Попович. Проблемы художественного перевода. — М.: Высшая школа, 1980, стр. 124.

Дело, таким образом, не только в различии между состояниями языков двух народов в одно и то же время (кому придёт в голову переводить трагедии Шекспира языком времён Ивана Грозного?). Дело и в различии «языка» культур.

При всей временной размазанности языка в переводе Настика в качестве стилизующих средств в нём преобладают элементы русского языка конца XVIII — начала XIX века. Казалось бы, хронологически оправданно: роман Остин был опубликован в 1813 г. Но дело в том, что в русской литературе первого десятилетия XIX века всё ещё господствовал сентиментализм, который в английской литературе (начавшись раньше, чем в других культурах) уступает место предромантизму уже с середины XVIII века. Начало же XIX века в Англии отмечено началом реализма в литературе, образцами которого и являются романы Джейн Остин. Поэтому при чтении перевода Настика вспоминается даже не Карамзин, а князь Шаликов, хотя по мировоззрению и приёмам Остин была гораздо ближе писателю пушкинского круга.

Может ли художник, работающий над репродукцией картин, скажем, И.И. Шишкина, использовать технику, характерную для французских импрессионистов? Если он хочет, чтобы в его копии узнавался оригинал, — ни за что. То же можно сказать и об использовании языка произведений одного литературного направления в качестве стилистического ориентира для перевода оригинала, принадлежащего другому направлению.

* * *

Мы говорили почти исключительно о стратегиях переводческой стилизации. Можно было бы подробнее остановиться и на средствах, которыми она осуществляется (здесь мы коснулись лишь лексики, но, как уже сказано, средства стилизации имеются и на грамматическом уровне). Однако это уже новая тема, к которой можно вер-

нуться, если у читателей возникнет желание продолжить разговор о воспроизведении временной отдалённости в языке. Пока же мы ставили задачу всего лишь разобраться, в чём состоял главный просчёт, из-за которого персонажестроительные мероприятия Настика дали такой курьёзный результат. Если же говорить не о лингвистической, а о психологической стороне дела, нужно добавить следующее.

Массовое сознание нередко путает творческую интуицию с умственной безалаберностью. Но интуиция возникает не на пустом месте. Спора нет, можно по наитию выбрать хорошую, полезную книгу, но что искать эту книгу следует в книжном магазине или библиотеке, а не в автосалоне, подскажет не интуиция, а рассудок.

По переводу Настика хорошо видно, что бывает, когда переводчик, махнув рукой на факты языка (точнее, двух языков), на здравый смысл (основу всякой ненадуманной теории), на читателей и на переводимого автора, проводит первый меридиан через себя: «А я так слышу», «А я знаю, что делаю», «Моя референтная группа...». Читаешь такой перевод — и не идёт из головы Петербург в описании китайцев: всё маскарад.

Просто цитата

Из письма Н.В. Гоголя к В.А. Жуковскому,
28 февраля 1850 г.

Что же мне написать тебе об «Одиссее»? <...> Вся оценка сливается в одно слово: «прекрасно!» Притом, даже если и хвалить картины, то похвалы все достанутся Гомеру, а не тебе. Переводчик поступил так, что его не видишь: он превратился в такое прозрачное стекло, что кажется, как бы нет стекла.