



Художественный
перевод и его роль
в литературном процессе
Центральной и Юго-Восточной
Европы

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ

Серия

«Современные литературы стран
Центральной и Юго-Восточной Европы»

Художественный перевод
и его роль
в литературном процессе
Центральной и Юго-Восточной
Европы

Ответственный редактор
д.ф.н. И. Е. Адельгейм

МОСКВА
2016

УДК 81.255.2
ББК 81.2(44)(47)-7
X981

Редколлегия:

д.ф.н. И. Е. Адельгейм (ответственный редактор),
Е. В. Байдалова, д.ф.н. Н.Н. Старикова, к.ф.н. Л. Ф. Широкова,
А. В. Усачева (технический редактор)

Рецензенты:

к.ф.н. С. В. Клементьев,
к.ф.н. И. В. Шведова

X981 **Художественный перевод и его роль в литературном процессе Центральной и Юго-Восточной Европы** / Отв. ред. *И. Е. Адельгейм*. – М. : Институт славяноведения РАН, 2016. – 280 с. *Серия: «Современные литературы стран Центральной и Юго-Восточной Европы».*

ISBN 978-5-7576-0354-4

Сборник составили статьи российских и иностранных ученых и переводчиков, посвященные специфике истории и роли художественного перевода в литературном процессе стран Центральной и Юго-Восточной Европы, а также конкретным вопросам практики литературного перевода с/на языки региона и его преподавания.

Исследование адресовано литературоведам, переводчикам, культурологам, студентам и аспирантам филологических специальностей, а также всем интересующимся современной гуманитарной мыслью.

УДК 81.255.2
ББК 81.2(44)(47)-7

ISBN 978-5-7576-0354-4

© Коллектив авторов, 2016
© Институт славяноведения РАН, 2016

От редколлегии

Художественный перевод – главный способ всегда остающегося фрагментарным существования литературы в сфере других культур, свидетельство погружения оригинального текста в иноязычное пространство, область соприкосновения и драматического столкновения языковых сознаний, диалог своего и чужого, важнейшее условие межкультурной коммуникации и одновременно один из важнейших ее результатов. Переводная литература активно участвует в процессах канонизации и деканонизации, в установлении иерархии дискурсов, формировании и закреплении литературных моделей, в ротации между центром и периферией, поэтому переводоведческие исследования – по самой своей природе обращенные к тексту и контексту, диахронии и синхронии – позволяют проследивать не только межкультурные отношения, но и динамику изменений внутри исходной и принимающей литературы.

Этот сборник статей является естественным продолжением научно-исследовательской серии *«Современные литературы стран Центральной и Юго-Восточной Европы»*, посвященной комплексному мониторингу текущей литературной жизни региона. В основу книги легли материалы международной научной конференции «Художественный перевод и его роль в литературном процессе Центральной и Юго-Восточной Европы», проведенной Отделом современных литератур Центральной и Юго-Восточной Европы в декабре 2013 г.

В современных исследованиях российских ученых, посвященных восприятию литератур ЦЮВЕ в СССР и России, содержится определенная информация о переводах на русский язык, а в трудах о литературе региона затрагивается проблема присутствия в круге чтения и воздействия на литературный процесс переводной литературы (особенно в периоды, когда та выполняла задачи, которые по ряду причин не могла взять на себя отечественная словесность). Однако при этом практически отсутствуют работы комплексного характера, в которых был бы предложен системный подход к специфике развития и роли художе-

ственного перевода в странах ЦЮВЕ. Данная книга – первая попытка. Именно перевод оказался для этой части Европы важнейшим фактором становления национальных литератур: неслучайно одна из статей в сборнике открывается фразой «Словенское книжное слово началось с перевода» (с. 42), а другая названа «Перевод как школа литературного мастерства...» (с. 58).

Авторы книги – российские исследователи – сотрудники Института славяноведения РАН, Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Балтийского федерального университета имени И. Канта (Калининград), Санкт-Петербургского государственного университета, Института научной информации по общественным наукам РАН, журнала «Иностранная литература», а также зарубежные слависты из Университета имени Н. Коперника в Торуня (Польша), Университета в Сараево (Босния и Герцеговина), Университета имени Л. Этвёша в Будапеште (Венгрия).

Существенно, что многие из них сами имеют большой или меньший опыт художественного перевода, который в той или иной степени привлекают в своих статьях (и это двойное амплуа – исследователя и переводчика – при прочих равных дает им определенные преимущества: неслучайно в книге не раз звучит мысль о необходимости сочетания взаимно обогащающих друг друга научных исследований и переводческой практики).

Первый раздел дает относительно цельный образ участия переводной литературы в литературном процессе пяти стран региона (венгерской, македонской, словенской, чешской, хорватской). Анализируя критерии выбора произведений (диктуемого идеологическими приоритетами и меняющимися эстетическими ориентирами, развитием национального языка и ростом его возможностей), рассматривая смену различных периодов в понимании сути и роли перевода, а также изменение критериев его оценки (от вольности до стремления к максимальной точности, от настороженного отношения до острого интереса и т. д.), Г.Я. Ильина, О.А. Якименко, Н.Н. Старикова, А.Г. Шешкен, С.А. Шерлаимова выстраивают картину формирования современной концепции художественного перевода в этих странах и одновременно в новом ракурсе освещают процессы, происходящие в самих национальных литературах. В статьях раздела также затрагивается специфика современного этапа, обусловленная распадом союзных государств, интенсификацией процессов национального самоопределения, исчезнове-

нием цензуры и возникновением новых критериев (в первую очередь, рентабельности), изменением читательских предпочтений, навязыванием издательским рынком переводчику новых ролей и внетекстовых задач и пр.

Второй раздел полностью посвящен социологии современного художественного перевода – присутствию русскоязычных авторов в Болгарии и Сербии, ситуации в которых диаметрально противоположны, а также словацкой литературы в России (Н.А. Лунькова, Е.В. Шатько, Л.Ф. Широкова). Последняя статья, совмещающая две перспективы (взгляд на перевод как инструмент распространения литературы в пространстве другого языка, с одной стороны, и анализ переводческих решений, с другой) оказывается своеобразным «мостиком» к следующему разделу, посвященному конкретным вопросам практики перевода, воплощения в языке своего и чужого, т. е. собственно критике перевода – вечному, по выражению польского поэта и переводчика Станислава Бараньчака, «балансу прибыли и потерь».

Исследователи обращаются здесь к переводам прозы, поэзии (в том числе, верлибра) и драматургии, к переводам на русский язык и языки региона, нередко в сравнении с переводами на другие языки – как славянские, так и западноевропейские (не раз поднимается также проблема перевода на родственные языки), анализируют случаи переводческих удач, неудач и неизбежных компромиссов. Их внимание привлекают тексты, бросающие подлинный вызов переводчику: мультязычие Г. Войновича (А.Н. Красовец), сплетение различных видов абсурда у Ионеско (А.В. Усачева), герменевтичность смыслообразования у Цветаевой (И. Надь) и т.д. Отличительной чертой раздела оказывается разная степень «приближения»: анализ перевода/переводов отдельных реплик в пьесе, конкретного стихотворения или романа, всего творчества автора, сопоставление различных вариантов перевода на один или несколько языков, трудности перевода с того или иного языка в целом (О.О. Лихачева, Л.А. Мальцев и М.В. Аросланова, Е.В. Байдалова, А. Ибришимович-Шабич, Н.Н. Пономарева).

Спонтанно сложилась рубрика «(Не)переводимое, (не)переведенное», куда вошли две статьи – о вечной проблеме (не)переводимости поэзии (Ю.П. Гусев) и о феномене прозы польского писателя М. Вилька с его идеей «открывания окон» в язык той реальности, о которой он пишет (И.Е. Адельгейм). Идея эта перекликается с возникающим в статьях других авторов сюжетом – анализом тех случаев, когда

западноевропейские переводчики принимают решение оставить некоторые славянские слова непереуведенными.

Наконец, последний раздел посвящен практике преподавания мастерства художественного перевода: о своем опыте работы со студентами и молодыми коллегами рассказывают К.Я. Старосельская (семинар при Польском культурном центре), М. Краевская (переводческий кружок на Отделении русской филологии Университета имени Н. Коперника в Торуни, деятельность которого включает в себя не только встречи-семинары, профессиональное общение на форуме, но и конкурсы художественного перевода, концерты, перевод и показ кинофильмов), а также О.А. Ржанникова и Е.В. Тимонина (ежегодный студенческий конкурс художественного перевода с болгарского языка на русский, организованного филологическим факультетом и факультетом иностранных языков и регионоведения МГУ при содействии посольства Республики Болгария и Болгарского культурного института в Москве).

В целом этот достаточно полифонический сборник впервые вводит в отечественный научный обиход обширный новый систематизированный фактический материал по художественному переводу в странах Центральной и Юго-Восточной Европы и существенно дополняет картину литературного процесса в регионе, высвечивая новые сюжеты и связи, позволяя увидеть общее и специфическое в этих процессах в разных литературах. И в очередной раз подтверждает тезис, звучащий в ряде статей: невозможно не пытаться перевести даже то, что перевести, казалось бы, невозможно, поскольку диалог с Другим есть главное условие существования человеческого сообщества.

Место и роль художественного перевода в литературном процессе;

синхрония и диахрония



Г.Я. Ильина

Функции переводной литературы в национальном литературном процессе (на примере хорватско-русских литературных связей)

9–31

О.А. Якименко

Венгерский литературный перевод XVIII - начала XX вв. и его влияние на национальную литературу

32–41

Н.Н. Старикова

Studia translatoria. Заметки об истории, теории и практике словенского художественного перевода

42–57

А.Г. Шешкен

Перевод как школа литературного мастерства (македонская национальная лирика)

58–74

С.А. Шерлаимова

О современных чешских концепциях художественного перевода

75–86



Г.Я. Ильина
(Москва)

ФУНКЦИИ ПЕРЕВОДНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В НАЦИОНАЛЬНОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ (НА ПРИМЕРЕ ХОРВАТСКО-РУССКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЕЙ)

В развитии национальных литератур нового и новейшего времени в Центральной и Юго-Восточной Европе, где национальное возрождение происходило с конца XVIII до середины XIX в., огромную роль играли их связи с западноевропейскими, а также русской и другими славянскими литературами. Составной и очень существенной их частью были переводы иноземных художественных произведений. Взаимоотношения с русской литературой занимают в этом ряду особое место. Их исследованию в Хорватии посвящались и сейчас посвящаются теоретические, историко-литературные и библиографические труды известных русистов Й. Бадалича, А. Флакера, Д. Угрешич, И. Лукшич, Й. Ужаревича, Я. Войводиц, Ф. Цацана и др.¹ Они же часто выступали и в качестве переводчиков произведений русских писателей.

Начиная с принятия на хорватских землях христианства по римско-католическому образцу и включения их в сферу *Pax Latina*, вхождение в состав Венеции, Австрии (Австро-Венгрии), при всех сложностях взаимоотношения с господствующими нациями, связь с Западной и Центральной Европой стала прочной основой культурного общения хорватов. Тяга к славянскому миру и, особенно, к России возрастала к периоду Национального Возрождения. Становление национальной литературы сопровождалось увеличением количества переводов, которые во многом выполняли комплементарную функцию, восполняя недостающий опыт и заполняя культурное пространство в те времена, когда он отсутствовал или был недостаточен. В отдельные периоды переводные тексты даже нередко воспринимались в одном ряду с оригинальными произведениями. Тогда действие комплементарной функции ускоряло идущие в самой национальной литературе процессы, способствовало развитию национального языка, литературной поэтики и формированию художественной системы в целом. С этого времени история переводов становится важнейшей частью истории

хорватской литературы, все прочнее связывая ее с европейским контекстом. В то же время подчиненность задачам конституирования современных наций, устойчивость этой функции роднит славянские литературы региона и в то же время отличает их от русской, австрийской и немецкой литератур, с которыми у них исторически складывались особенно тесные взаимоотношения. В данной статье не ставится задача представить полную картину переводов из русской литературы на хорватский язык. Автор выделил те существенные, на его взгляд, периоды и те характерные примеры, которые раскрывают важную роль художественных переводов (в данном случае из русской литературы) в развитии воспринимающей стороны.

Исследователи компаративистских связей хорватской литературы, отмечая особую важность для нее переводов иностранных произведений на всем протяжении XIX и XX вв., обращают при этом особое внимание не столько на то, какой след тот или иной зарубежный писатель оставил в творчестве отечественных авторов (что тоже очень важно как предварительный этап), сколько на то, «какие свои особенности обнаруживала хорватская литература, идя за европейскими течениями»². Надо отметить, что при выделении принципов отбора переводимой литературы до сих пор не устарело одно из основополагающих положений А.Н. Веселовского. «Влияние “чужого” элемента, – писал русский ученый, – всегда обуславливается его внутренним согласием с уровнем той среды, на которую ему приходится действовать. Все, что слишком резко вырывается из этого времени, остается непонятым или поймется по-своему, уравнивается с окружающей средой. Таким образом, самостоятельное развитие народа, подверженного письменным влияниям чужих литератур, остается ненарушенным в главных чертах: влияние действует более в ширину, чем в глубину, оно более дает материала, чем вносит новые идеи. Идею создает сам народ, такую, какая возможна в данном состоянии его развития. Все это дает нам право даже в литературах заимствования, каковы в особенности славянские, искать самостоятельности жизни»³.

Подчиненность селекции переводной практики в национальной литературе ее внутренним потребностям определяла выдвижение на первый план то или иное направление отбора. Поначалу главным фактором в выборе произведений была не принадлежность к определенному типу творчества, а их функциональность в процессе формирования современной нации и ее литературы, и помощь в абсорбции ценностей

более зрелой культуры была направлена, в первую очередь, на укрепление национального самосознания. Этим в переходные исторические и культурные времена объясняется опережающая роль литературно-критического обоснования важности того или иного влияния. Образующийся пробел между теорией и художественной отечественной практикой в существенной степени восполнялся переводами из западноевропейских и русских источников. Вот почему неизбежной стала фаза локализации восприятия из других литератур тем, художественных сюжетов, образов: они облекались в национальные костюмы, надевались соответствующими именами и помещались в родную географическую и общественную среду. Примером могут служить пьеса словенца Антона Томажа Линхарта «Веселый день, или Мачек женится» (1790) и комедия хорватского писателя Тито Брезовачки «Диогенеш, или слуга двух господ» (1805), восходящая к произведению Линхарта, а образцом для обоих произведений была комедия П.О. Бомарше «Женитьба Фигаро» (1784).

В период Национального возрождения, совпадавший по времени с европейским романтизмом, хорватская литература, в которой содержательные моменты тогда превалировали над эстетическими, преимущественно ориентировалась на образцы немецкого предромантизма, предпочитая свободолюбие и балладичность многих произведений Ф. Шиллера философичности и строгой манере Гёте, а европейский классицизм французскому романтизму. Такой подход сохранился и в предреалистический и реалистический периоды. До 1860-х гг., например, А.С. Пушкин, воспринимался, прежде всего, как вариант «просветительского классицизма», включающего в себя романтические и реалистические черты. Запоздалое усвоение романтических моделей (А. Мицкевич, Пушкин, Дж. Байрон), по сути, готовило национальную поэзию и прозу к переходу от ориентации на содержательные, патриотические элементы к художественному самоопределению и эстетическому взрослению. В этом процессе, по мнению польского слависта Я. Вержбицкого, «роль катализатора» для хорватской литературы, сыграла польская литература⁴. Не без ее участия происходило изменение функции переводной литературы: при сохранении подчиненности национально формирующей задаче внимание художественной литературы все больше переключалось на эстетическое качество избранного произведения и качество перевода на хорватский язык. В формировании и ускорении национальных процессов в годы предреализма и ре-

лизма все более возрастала роль русской литературы и литературной критики, которая неслучайно часто опережала художественную практику и в какой-то мере ее готовила. Востребованными оказались труды Н.А. Добролюбова, Н.Г. Чернышевского и Д.И. Писарева, которые использовались критиками в борьбе за утверждение реалистического художественного мышления. Публиковавшиеся в Загребе статьи словенца Франа Целестина «Заметки о развитии самосознания русского народа» (1877) и «Наш кругозор» (1883), хорвата Янко Иблера «Литературные письма» (1881), болгарского эмигранта Илии Миларова «Взгляд на развитие русского общества и литературы» (1881) стали своеобразными манифестами реализма, опередив хорватскую художественную практику. Дело было, в частности, в том, что провозглашаемые эстетические требования реализма зазвучали в условиях еще очень живучего романтического и сентиментально-просветительского типа художественного сознания, сохранение которого поддерживалось задачами национальной борьбы. Этим объясняется, например, тот факт, что историческая проза и драма на долгие годы оставались практически безграничной вотчиной романтизма, а образовавшийся в этих условиях пробел между теорией и практикой реализма восполнялся переводами из западноевропейской (О. Бальзак, Стендаль, А. Доде) и русской литературы (с 1840 г. до конца XIX в. были переведены почти все произведения Н.В. Гоголя, И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и др.). Сформировалась целая группа переводчиков, состоявшая из писателей, критиков и ученых, среди них были Аугуст Харамбашич, Срджан Туцич, Сильвие Страхимир Краньчевич, Йосип Мишкатович, Миливой Шрепел, Янко Иблер, Никола Андрич, Мартин Ловренчевич и др. Особая роль в Хорватии выпала на долю Тургенева, он стал здесь одним из самых популярных русских прозаиков. С 1862 по 1869 гг. были переведены практически все написанные им произведения, однако рецепция их на хорватской почве шла согласно внутренним потребностям воспринимавшей стороны. Исследователь этой проблемы Александр Флаккер намечает несколько этапов в усвоении творчества русского писателя⁵. Отталкиваясь от главенства идеи национального единства, необходимости развития единого литературного языка, хорватские прозаики, в первую очередь, воспринимали поэтичность, лиризм, гармоничность тургеневской прозы и «выстраивали свой тип благородного, поэтического реализма»⁶. По мнению Флаккера, став моделью для хорватского реализма, «в своих основных проявлениях он способствовал раз-

виту подлинно художественного стиля, стремлению к эстетизации действительности»⁷. В то же время подчиненность литературных структур национальным задачам, считает ученый, затормозила в хорватской прозе «создание благоприятной почвы для развития общественно-аналитической структуры реалистического романа»⁸. Однако, развивает он свою мысль, очень скоро внутри хорватской литературы возникает сопротивление этому, превращавшемуся в моду, типу прозы (Йосип Козарац), даже его высмеивание (Анте Ковачич), и, наконец, освобождение от такого восприятия великого русского образца (Янко Лесковар). В 1880-е гг., то есть в период реализма, происходит вторичное возвращение к Тургеневу, но оно происходит тогда, когда в Хорватии, и при том практически синхронно с русскими изданиями, на хорватском языке появляются и произведения Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, М.Е. Салтыкова-Щедрина, В.Г. Короленко, В.М. Гаршина. Теперь в творчестве Тургенева интерес вызывают темы распада дворянства, проблема отцов и детей, дилеммы молодого интеллигента, привлекают и фантастические новеллы. В то же время адекватно еще не воспринимаются Толстой и Достоевский. Толстой вообще не стал образцом для хорватской литературы, а творчество Достоевского было обращено к последующим периодам развития хорватской литературы после Модерна. Через творчество Улдериго Донадини, Милутина Цихлар-Нехаева, Августа Цесарца, Мирослава Крлежи оно уже способствовало складыванию в Хорватии «типа современного романа» XX в. Флакер обращает также внимание на то, что расширение спектра переводов русских реалистов с 1880-х гг. и позднее происходило в то время, когда сам реализм переживал трансформацию. «Так, – пишет он, – хорватский реализм уже в годы своего конституирования столкнулся с расслоением реалистических форм и в русской и в европейских литературах, и этим отчасти объясняется его кратковременность и специфичность. Произведения писателей современной русской литературы, которые были тогда переведены, могли только ускорить движение к модерной хорватской литературе»⁹.

В XX в. устанавливающиеся синхронные связи с окружающим литературным миром уже не были ориентированы на единственный европейский или русский центр. «Скрещивая импульсы, приходящие от внешних моделей, с традициями литературы, все еще сохраняющей функцию национальной идентичности, они соединяли ее с социальными функциями»¹⁰. Происходит невиданное до того расширение обще-

ния с литературами других стран: инациональный опыт все больше становится стимулом для развития собственных художественных миров. Если в свой начальный период Хорватский модерн, проходя через «венско-пражско-мюнхенский фильтр», был тесно связан с западноевропейскими центрами, то в начале XX в., по словам хорватского ученого Н. Кошутич-Брозович, «немецко-австрийское посредничество редуцируется и уступает место прямому, свободному общению с другими литературами – в первую очередь, с французской, скандинавскими и с современной русской»¹¹. Но с другой стороны, плюрализм художественных и идейных тенденций в канун Первой мировой войны, во время нее и после – в Королевстве сербов, хорватов и словенцев – приводил ко все большему обострению идеологических расхождений и возникновению журналов разного, не только эстетического, но и идейного направления. Естественно, вокруг них группировались разные писатели, соответственно различным был и их выбор иностранных авторов для переводов. Между тем, по причинам более глубокого общественно-политического характера на протяжении XX в. хорватская литература пережила, как минимум, три периода, когда прерывалось ее естественное развитие и ей приходилось вновь наверстывать упущенное, привлекая себе в помощники переводную литературу.

В годы Первой мировой войны, в условиях экономических трудностей и военной цензуры, когда сократилось количество журналов (практически функционировал, и то с большими перерывами, только журнал «Савременик»), когда крайне сузились возможности издания произведений отечественной литературы, на выручку пришла литература переводная. С начала войны до 1917 г. вышло более шестидесяти книг классиков мировой литературы и известных современных писателей – У. Шекспира, Э. Золя, А. Франса, А. Доде, Г. Уэллса, М. Твена, Г. Сенкевича, С. Жеромского, Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, А.П. Чехова и многих других. Но среди них не было ни одного перевода с немецкого языка, а ведь Хорватия, входя в состав Австро-Венгрии, воевала против Антанты¹² (при этом, конечно, нельзя не принимать во внимание, что немецкий язык был широко распространен в хорватской городской среде). Это «ограничение» однако не затрагивало журналы, прежде всего экспрессионистские, появившиеся не без импульсов австрийской и немецкой литератур в самый разгар войны и сразу после ее окончания. С конца 1916 г. выходят: «Кокот» Ульдерико Донадини, «Вивявица» (1917–1919) и «Юриш» (1919) Антуна Бранко

Шимича, «Пламен» (1919) Мирослава Крлежи и Августа Цесерца. Немецкие экспрессионисты воспринимались ими, отмечает исследователь этого направления в немецкоязычных и хорватской литературах Виктор Жмегач, как «посланники нового неконфессионального искусства и нового чувствования, как союзники в борьбе против консерватизма существующих институций», «как голос поколения, которое видело свою задачу в замене языка, ставшего миру чужим, другим»¹³. «Экспрессионистские теории и тексты, – развивает свою мысль хорватский ученый, – никогда не получили бы такого значительного отклика у молодых авторов, если бы они не почувствовали в них свои эстетические настроения и устремления»¹⁴. Это во многом, и практически синхронно с немецкими и австрийскими коллегами, осуществили хорватские экспрессионисты во всех родах литературы. Являясь наднациональным явлением, возникший в Хорватии экспрессионизм прорастал корнями в национальную почву, что нисколько не отрицает его опоры на опыт других культур. Современный историк хорватской журналистики Винко Брешич обращает внимание на очень важный момент. По его мнению, журналы А.Б. Шимича помогали не только формированию самого поэта и критика, они способствовали утверждению экспрессионистских идей и внесли немалый вклад в европеизацию хорватской литературы, «доказав комплементарность для нее европейских духовных процессов»¹⁵. Действительно, Шимич первым ввел в хорватский литературный обиход имена Л. Арагона, Т.С. Элиота, Т. Тракля, Д. Джойса, он публикует переводы А. Жида, М. Пруста, Г. Аполлинера, но также и Г. Бенна, Ф. Верфеля, К. Крауса, Э. Ласкер-Шюлер¹⁶. Совсем других авторов мы увидим в экспрессионистском журнале М. Крлежи и А. Цесарца «Пламен», первом в Королевстве сербов, хорватов и словенцев органе революционной литературы, а затем и в последующем журнале М. Крлежи «Книжевна република» (1923-1927). Это будут У. Уитмен, М. Мартине, Ф. Ницше, Ромен Ролан, А. Барбюс и, конечно, М. Горький. Редактор делает попытки публиковать и советских авторов – В. Иванова («Бронепоезд 14-69»), повесть Ю. Лебединского «Неделя» (она стала причиной запрета журнала), статьи А.В. Луначарского, А.К. Воронского, П.Н. Сакулина, В.М. Фриче, переписку В.И. Ленина и М. Горького. Расширить представления о советской литературе пытался и авангардистский журнал «Зенит» (1921-1926), на его страницах появлялись произведения В.В. Маяковского, Б.Л. Пастернака,

В.В. Хлебникова, Н.Н. Асеева. С большими сложностями в 1930-е гг. эту линию продолжали журналы социальной литературы.

Следующий период торможения в развитии хорватской литературы связан со Второй мировой войной и первым послевоенным десятилетием. Идеологический раскол, поддерживаемый партийными и государственными структурами, вел к целенаправленному сужению горизонта рецепции, в результате чего из литературного обихода выпадали целые направления, школы, творчество крупных писателей. Хорошо известны запретительные списки отечественных и переводимых писателей и в НГХ (Независимое государство Хорватия, 1941–1945) и в агитпроповские годы (1945–1952) в социалистической Югославии. В НГХ кроме хорватской и югославской революционной литературы, в которую попадали журналы М. Крлежи и социальной литературы, в список запрещенных писателей были включены А. Жид, М. Горький, И.Г. Эренбург, А.Н. Толстой, а также все еврейские писатели, противники нацизма¹⁷. В первые послевоенные годы в Югославии официально поддерживался признанный единственно правильным метод социалистического реализма и преследовались не только произведения иной идейной направленности, но и все модернистские и авангардистские направления и течения, любые намеки на символизм, импрессионизм, проявления декаданса. Соответственно это сказывалось на отборе авторов для перевода. В переводимых произведениях критикой, в первую очередь, подчеркивался идеологический аспект их содержания, часто в ущерб художественной значимости. Не исключением тогда была, например, публикация в 1947 г. в загребском журнале «Република» перепечатанной из советской прессы статьи С. Беркина «Декадентство – реакционное течение в литературе». В ней говорилось следующее: «Товарищ Жданов дал точную и острую оценку произведений декадентов, акмеистов и имажинистов и указал на недопустимость “расширенного” распространения стихов представительницы идейно реакционного болота Анны Ахматовой»¹⁸. Но при этом нельзя не отметить, что в первое послевоенное десятилетие большими тиражами печатались произведения русских классиков и современных советских писателей. Кроме издававшихся и переиздававшихся большими тиражами и в Загребе и в Белграде книг Н.А. Островского «Как закалялась сталь» (1945), Д.А. Фурманова «Чапаев» (1945), А.С. Серафимовича «Железный поток» (1946), А.А. Фадеева «Разгром» (1946), А.С. Макаренко «Педагогическая поэма» (1947), выходили, и тоже большими тиража-

ми, «Тихий Дон» (1946) и «Поднятая целина» (кн. 1, 1948) М.А. Шолохова, «Барсуки», «Соть», «Вор» (1948) Л.М. Леонова, а также произведения А.Н. Толстого, В.П. Катаева, А.П. Гайдара, К.Г. Паустовского, В.П. Некрасова, В.С. Гроссмана и многих других. В Загребе с 1946 по 1952 г. печатается собрание сочинений М. Горького (в 27 тт.). Известны случаи, когда писатели Югославии находили поддержку в произведениях русских писателей. В частности, словенский прозаик Эдвард Коцбек впоследствии вспоминал, что выработать свою гуманистическую концепцию о войне, воплотившуюся в его сборнике новелл «Страх и мужество» (1957), ему помогла «правда о войне, которую он увидел у В. Некрасова (речь шла о книге «В окопах Сталинграда», переведена на словенский язык в 1947 г.)¹⁹. Был и обратный пример. Переломный для сербской литературы (и не только для нее) роман Добрицы Чосича «Солнце далеко» (1951, переведен на русский язык в 1956 г.), выделенным в нем нравственным началом в освещении военной темы оказал влияние на некоторых советских авторов. Об этом, например, писал белорусский прозаик А.М. Адамович²⁰.

Возврат к общекультурным гуманистическим и эстетическим ценностям (идеологические табу существовали до 1990-х гг.) происходит в Югославии с начала 1950-х гг. И надо сказать, начинается этот возврат не просто с отказа от социалистического реализма, а с переводческого просветительства и в научной, и в художественной сфере. Российский югославист А.Г. Шешкен обращает внимание на существенные изменения в переводческой практике, наступившие под воздействием политических причин. «Советское искусство, – пишет она, – утрачивает доминирующие позиции в культурной сфере и начинает существовать в условиях конкуренции с современным европейским и американским искусством»²¹. Созданное в 1952 г. «Хорватское филологическое общество» и основанный им журнал «Уметност риечи» (1957) приступили к систематическому ознакомлению хорватской общественности с трудами зарубежных философов, литературоведов – теоретиков и историков литературы (Р. Уэллека, В. Кайзера, Э. Штайгера, Р.О. Якобсона, В.В. Шкловского, Б.М. Эйхенбаума, Б.В. Томашевского, В.М. Жирмунского и др.). Начиная со статьи «Формальный метод и его судьба», опубликованной в 1955 г., Флакер (один из создателей Загребской стилистической школы, получившей известность и за пределами Югославии), становится в Хорватии и за рубежом пропагандистом русской формальной школы, а затем и русского авангарда. Па-

раллельно очень активно делались переводы западноевропейской и американской литературы – сначала антологии, затем отдельные произведения. Резко меняется крен и в селекции переводимых советских писателей. Интереснейший материал для анализа сложившейся ситуации дает библиография русской литературы и откликов на нее в семидесяти шести хорватских журналах 1945–1977 гг., составленная ведущими современными загребскими русистами Иреной Лукшич и Йосипом Ужаревичем²². По количеству переводов из русской литературы наиболее активными среди избранных журналов были «Република», «Книжевна смотра», «15 дана» «Телеграм», «Могучности». Приведенная библиография дает возможность проследить происходившие в переводческой практике изменения, хотя и далеко не полностью, так как в ней не учтены тогдашние книжные издания и журнальные публикации на сербскохорватском языке в других югославских республиках (прежде всего в Сербии), которые были доступны и хорватскому читателю*.

С середины 1950-х гг. интерес явно смещается на советских писателей 1920-х и первой половины 1930-х гг.: появляются переводы произведений И.Э. Бабея, Б.Л. Пастернака, Ю.К. Олеси, М.М. Зощенко, а также писателей, подвергшихся критике со стороны официальной прессы в Москве, например, В.Д. Дудинцева. Его роман «Не хлебом единым» был издан на сербскохорватском языке в 1957 г., на следующий год после публикации в журнале «Новый мир» в Москве. Теперь можно было встретить и иное отношение к советской критике. Например, журнал «Кругови»** в 1952 г. публикует полную иронию статью автора под инициалами И.М. «Он, она и Жданов в любовной лирике»²³. Очень показательным в это (и следующее) десятилетие было также отношение к поэзии С.А. Есенина. В первые послевоенные годы интерес к «неофициальному» Есенину существовал практически полуподпольно. С возвращением югославской поэзии к человеку, личностным проблемам, распространением так называемой «интимистской поэзии» наряду с революционным Есениным, Есениным-

* В тех случаях, когда издававшиеся в Белграде книги были важны для представления об общей литературной ситуации в стране в целом, будет обозначено место издания. Для хорватских изданий оно указывается в случае необходимости.

** «Кругови» (1952–1958) – один из первых в Хорватии журналов, выпустивший за эстетический плюрализм.

деревенщиком, открывался и «кабацкий» поэт, и это открытие послужило поводом к дискуссиям о Есенине и есенинщине²⁴, на которых выросло югославское, в том числе хорватское, есениноведение²⁵. Одним из первых в Хорватии с призывом познакомиться с поэзией «другого» Есенина в журнале «Кругови» выступил активный молодой хорватский поэт, переводчик русского поэта Звонимир Голоб. «Сегодня, когда поэзия Сергея Есенина, – пишет он в 1952 г., – потеряла магическую привлекательность сенсации, когда ее опасность или кажущаяся опасность себя изжили, и когда она осталась лишь документом своего времени, мы можем только дивиться поэту, силой своего таланта выразившему то состояние, в котором отразились признаки его собственной гибели»²⁶. О разном восприятии творчества Есенина в Хорватии говорил и такой факт, как выход один за другим нескольких сборников его избранной поэзии, подготавливаемых разными составителями. В 1963 г. Матица хорватская выпускает книгу стихов Есенина в переводах В. Герича и с послесловием А. Флакера; следом, в 1964 г., в Риеке выходит «Исповедь хулигана: избранные стихи С. Есенина» (составление З. Голоба, переводы известных хорватских писателей – живых классиков, известных уже своими переводами стихов русского поэта, – Добриши Цесарича, Густава Крклеца, Николы Миличевича, и молодых литераторов, группировавшихся вокруг журнала «Кругови» – З. Голоба, Чедо Прицы, Ивана Кушана, Томислава Прпича, Йосипа Пупачича). Рецензия на этот сборник была названа «Богемный Есенин»²⁷. А уже в 1965 г. Матица издает новую книгу избранного Есенина под заглавием «Исповедь хулигана», составленную Влатко Павлетичем (один из редакторов журнала «Кругови»), с обширным предисловием Флакера. Эта книга за короткий промежуток времени выходит еще в четырех изданиях (1969, 1972, 1974, 1975). В последующие годы Есенин переводился многократно и, по признанию известных хорватских поэтов, оказал на них несомненное влияние.

Начиная с 1960-х гг., наряду с произведениями современных писателей И. Эренбурга, Е. Шварца, В. Астафьева, К. Симонова, поэзией Б. Пастернака и А. Ахматовой, переводятся молодые поэты «оттепели» – Е. Евтушенко, А. Вознесенский, Р. Рождественский, Б. Окуджава, Б. Ахмадулина. Продолжается знакомство с произведениями репрессированных в 1930-е гг. Д. Хармса, В. Хлебникова, О. Мандельштама, Б. Пильняка, а также выходят запрещенные тогда в СССР романы Б. Пастернака «Доктор Живаго» (издается в Белграде в 1962 г.),

А. Платонова («Чевенгур», 1972, «Котлован», 1979). Журнал «Коло» в 1968 г. публикует письмо А. Солженицына IV съезду советских писателей, в этом же году выходит его роман «Раковый корпус», а в 1969 г. – «В круге первом». Тогда же издается «Мастер и Маргарита» М. Булгакова.

С 1970-х гг. растет интерес к русскому модернизму и авангарду в разных видах искусства. В 1972 г. журнал «Книжезна смотра» публикует подборку переводов Антуана Шюляна (уже известного в те годы представителя второй волны хорватского модернизма) «Шесть стихотворений русского модернизма», в которую вошли произведения И.Ф. Анненского, В.И. Иванова, А.А. Блока, В. Хлебникова, О. Мандельштама. Начинает свой международный проект «Понятийность русского авангарда» Флакер (совместно с Дубравкой Угрешич тт. 1-9, 1984-1993), монография ученого «Русский авангард» выходит в 1984 г. При этом сохраняется интерес и к наиболее значительным именам русской классической и советской литературы XX в. Примером может служить серия «Русский роман» в 10 тт., выпущенная издательством «Libet» в 1980 г. в Загребе. Выбор включенных в нее произведений говорит сам за себя. Кроме романов Толстого «Воскресение», Достоевского «Бесы» и Гоголя «Мертвые души», в нее вошли романы: «Конармия» Бабеля, «Зависть» Ю. Олеши, «Вор» Л. Леонова, «Петроград» А. Белого, «Голый год» Б. Пильняка, «Поднятая целина» М. Шолохова, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова. Бесспорно, все это не только меняло впечатление о советском искусстве, но и способствовало изменению климата в самой хорватской литературе. Советская литература критической направленности, получившая распространение в 1980-е гг. на сербско-хорватском языке, – упомянутые романы Платонова, произведения Ю. Трифонова («Дом на набережной», 1982), В. Гроссмана («Жизнь и судьба», 1986), В. Шаламова («Воскрешение лиственницы», 1987), А. Рыбакова («Дети Арбата», 1987), А. Солженицына («Архипелаг ГУЛАГ», 1988), – подкрепляла усиливающиеся оппозиционные настроения хорватских и сербских писателей и читателей. Современный опыт западноевропейских литератур и опыт определенной части советской литературы ускорял эстетическое возмужание хорватской литературы, выработку методологии исследования и способствовал адекватной художественной интерпретации своих и зарубежных текстов. В свою очередь, югославские литературы, правда, в меньшей мере, чем польская литература, тоже играли посредническую роль в ознакомле-

нии советских читателей с новыми художественными веяниями. Надо, однако, отметить, что в целом на протяжении 1960-80-х гг. доля переводов из современной русской литературы заметно сокращалась, они в значительной мере утрачивали для хорватской литературы свою былую комплементарную функцию, уступая переводам из западноевропейских и американской литератур. Интерес к ней возрождается в начале XXI в., но при этом в современном культурном пространстве Хорватии существенно меняется характер ее рецепции.

В 1990-е гг. – часто по политическим причинам (распад Югославии, создание суверенной Республики Хорватия, смена общественного и политического строя и пятилетняя гражданская, межэтническая война) – меняется географическая рецепция переводов. Взоры обращаются, в основном, к английской и американской продукции, тогда как внимание к русской литературе сильно редуцируется. «В течение девяностых годов, – пишет Катарина Лукетич, – хорватская культура была обращена на саму себя или, в крайнем случае, на Запад, поэтому, по неписанным законам, восточноевропейская, то есть русская современная литература у нас вообще практически не переводилась»²⁸. Поддерживают интерес к российской литературной современности лишь отдельные издания, такие, как двуязычная книга «Россия/Хорватия. Культурно-исторические связи» (1999)²⁹, подготовленная писательницей, специалисткой по русской литературе И. Лукшич. Сборник составили статьи о русско-хорватских политических и культурных отношениях и тексты авторов разных эпох: Юрая Крижанича, Ватрослава Ягича, Крунослава Геруца, Степана Радича, Мирослава Крлежи и самой Ирены Лукшич о России. Этой книгой исследователь напоминает о многовековых взаимоотношениях двух культур, начиная с древнейших времен, и особенно интенсивных в XV–XIX вв. Вышло и несколько антологий современных авторов: Д. Угрешич «Пощечина в рукаве. Антология альтернативной русской прозы» (1989), И. Лукшич «Простая истина. Русский рассказ XX в.», «Соц-арт: тексты и критика», «Антология современной русской диссидентской драмы» и «Новая русская поэзия: двуязычная панорама новой русской поэзии» (все 1998)³⁰. Лишь к концу 1990-х гг., когда страна и ее литература стали оправляться от вынужденного подчинения реалиям военного времени, «освобождаться от некоторых национальных стереотипов, когда ослабли рецепционные границы, наступило своего рода потепление в отношении русской литературы»³¹. Поворот совершается с начала XXI в. Как конста-

тируют хорватские исследователи, он происходит и в самой структуре хорватской литературы, и в переводческой практике. Меняется соотношение разных аспектов в выборе переводческих стратегий: как уже говорилось, сокращается доля комплементарности (она почти угасает), на первый план выходит другая задача: подтверждение общности в глобализированном мире – даже унифицированности процессов, их универсальности, хоть и при наличии национальной специфики. На фоне снижения для хорватской литературы ее роли как основной хранительницы национальной идентичности она сама проявляет внимание к постмодернистской русской литературе; об этом свидетельствует Ясмينا Войводиц, автор монографии «Три типа русского постмодернизма», вышедшей в 2012 г.³² Наряду с главами, посвященными В. Сорокину, В. Пелевину и Л. Улицкой (которую Войводиц, называя неосентименталистом, включает в течение постмодернизма), книга содержит раздел, в котором рассматривается проблема рецепции современной русской литературы в Хорватии.

Важно отметить несколько моментов. Первое – безусловный всплеск интереса в Хорватии начала 2000-х гг. к современной русской литературе и русскому языку, при том, что в небольших объемах продолжала переиздаваться русская классика (преимущественно отдельные произведения), а также произведения советских писателей прошлых лет, увидевших свет на родине лишь в 1980-90-е гг. – Солженицына, Войновича, Гроссмана и многих других авторов. Сложившаяся солидная группа ученых-русистов и переводчиков – И. Лукшич, Д. Угрешич, Й. Ужаревич, М. Медарич, Ф. Цацан, И. Булян, Ж. Миленич и др. – пытаются (учитывая реалии издательских возможностей) знакомить хорватских читателей с новинками русской литературы и не пропускать значительных произведений. Второе: среди переведенных к 2012 г. современных русских писателей, как отмечает Я. Войводиц, более 15 авторов разного плана. Чаще всего они представлены одним произведением (Т. Толстая, Е. Гришковец, В. Токарева, Д. Пригов, С. Минаев, В. Ерофеев, В. Сорокин, Ю. Алешковский, Б. Садулаев), по несколько произведений переведено у Б. Акунина (6 книг), Л. Улицкой (3 книги), И. Стогова (теперь пишется латинскими буквами Stogoff), который «за профессиональный экстремизм всегда и во всем» стал таким же брендом, как Акунин и Пелевин (4 книги). По мнению зарубежных издателей и вузовских преподавателей русской литературы в Англии, США, Испании, Германии и Италии, вне зависимости от пред-

почтений в каждой стране, среди самых переводимых и читаемых чаще всего называются имена В. Сорокина, В. Пелевина, Б. Акунина, С. Лукьяненко, З. Прилепина и М. Шишкина. Ссылаясь на эти мнения, директор российско-британского фонда поддержки и развития культурных связей между Россией и Западом Academia Rossica (Москва/Лондон) Светлана Аджубей, признает, что «сейчас Россия не очень интересна западному читателю»; даже произведения Пелевина, которые можно найти в крупных книжных магазинах – это «не то чтобы роман, который обязательно надо прочесть. Даже он – это все-таки скорее этакая литературная экзотика»³³. Между тем, все сходится в том, что наиболее читаемы тексты с наименьшим количеством национальных русских реалий и большей универсальностью и динамичностью, то есть те произведения, в которых русский контекст резонирует с западноевропейским. Это, главным образом, и определяет стратегию переводческой практики, в том числе и в Хорватии. «Важное, если не самое важное место среди переводимых на хорватский язык авторов, – отмечает Войводиц, – занимает Виктор Пелевин»³⁴. С 2001 г., когда вышел в переводе на хорватский язык его роман «Generation “П”», и до 2012 г., опережая более популярных в других странах, особенно Германии и Англии, Сорокина и Улицкую, практически синхронно изданы все его ключевые тексты (8 книг): «Омон Ра» (2003), «Вести из Непала» (2005), «Шлем ужаса» (2005), «Диалектика переходного периода» (2006), «Священная книга оборотня» (2007), «Чапаев и Пустота» (2010), «Синдром Wikileaks» (2012).

Между тем, отношение к этому писателю в Хорватии, как и в России, неоднозначно. Одни провозглашают его «самым влиятельным интеллектуалом в России»³⁵. Например, в статье А.А. Гениса «Введение в Пелевина», написанной для RBTH (Russia Beyond The Headlines)* и опубликованной на хорватском языке в приложении к нему «Русский весник», утверждается, что Пелевин «успешно вошел в западную литературу не через славянские ворота. Его читают в Англии, Америке, Франции, и, особенно внимательно, в Японии, но не как русского, а как современного мирового писателя. Создавая мифы и легенды новой

* RBTH – международный издательский проект «Российской газеты», включающий ежемесячные информационные приложения о России на иностранных языках внутри ведущих мировых СМИ, в том числе на хорватском языке в «Русском вестнике». Основан в 2007 г.

России, он суммирует братьев Стругацких и Лема и умножает их на Борхеса»³⁶. Он достигает успеха, полагает Генис, так как «вместо исторической хроники и болтовни на актуальные темы, создает метафизику жизни и при этом использует универсальный метод – на содержание своих книг нанизывает древние теологические конструкции»³⁷. Переводчик Пелевина на хорватский язык И. Лукшич провозглашает: «Виктор Пелевин – гений», хотя, как она пишет, «русские культурные круги, близкие к власти, совсем не воодушевлены его интернациональной славой...»³⁸. Другие, например Б. Алайбегович, считают его модным писателем, плохим стилистом, псевдофилософом-манипулятором³⁹. В подтверждение своего мнения Алайбегович приводит «доработку» писателем собственных текстов, когда он, к примеру, «очищает» рукопись романа «Generation “П”» от малознакомых для зарубежного читателя имен, ассоциаций и деталей, связанных с русской историей, культурой, политикой»⁴⁰. Причину популярности Пелевина в Хорватии критик К. Лукетич, старающаяся встать над двумя крайностями в оценке произведений этого, на ее взгляд, интересного писателя, видит в том, что «он открыл новый мир глобализированной России – время посткоммунизма, неокapитализма и проникновения “потребительской культуры Запада и маркетинговой индустрии”»⁴¹. Через несколько лет она к этому добавит, что Пелевин «прекрасно включает национальную специфику в глобальный контекст транснациональной действительности и этим делает русское общество ближе и понятнее Западу, избегая при этом – что очень существенно – национальной стереотипичности и экзотики». Свободная постмодернистская игра Пелевина, продолжает она, зиждется на «традициях русской литературы, на ее давней ориентации на важные языковые и сюжетные эксперименты и критицизм в отношении идеологических мифологем и общественных устоев. Хорватские писатели в своей литературе, к сожалению, не имеют возможности опереться на подобные традиции, так как их предшественники таким образом не свергали литературные каноны и не сдвигали границы рецепции на новый уровень. Поэтому подняться в сфере литературного эксперимента им намного, намного сложнее»⁴².

Не случайно именно Пелевину – романом «Шлем ужаса» – было предложено открыть международный проект «Мифы», осуществляемый с 2005 г. английским издательством «Canongate Books» с участием издательств других стран, в том числе и русского («Открытый мир»). Приглашенным в него участникам было предложено написать

произведение на тему «Мифы в современном мире»*. По условиям проекта, издаваемые тексты должны выходить одновременно на английском языке и языке оригинала. Несколько позже в этом проекте приняла участие и хорватская писательница Дубравка Угрешич романом «Снесла Баба Яга яичко». Оба романа мне кажутся достаточно характерными для понимания предпочтений современного читателя, на которое ориентируются издатели и соответственно во многом и переводчики. Поэтому стоит сказать о них несколько подробнее.

«Шлем ужаса. Креатифф о Тесее и Минотавре» (в другой редакции – «Миф о Тесее и Минотавре») Пелевина вышел в России 2005 г. тиражом 100 тыс. экземпляров (тогда же опубликован на английском, в том же году издан перевод на хорватский). Еще до бумажного варианта появилась аудиокнига, озвученная известными актерами (Тиной Канделаки, Марией Голубкиной, Николаем Фоменко, Юлией Рутберг), почти сразу состоялась театральная постановка. Книга Пелевина соединяла две мифологические традиции: скандинавскую – надевший шлем Ужаса, принадлежавший клану богов Одина, наводил ужас на все живое вокруг; и греческую – известный миф о лабиринте Минотавра, Ариадне и спасенном ею Тесее. Автор, сознательно интернализируя текст, приводит имена всех восьми персонажей на латинице, так что их начальные буквы образуют слово Минотавр: Monstradamus, Isolda, Nutscracker, Organizm, Theseus, Ariadna, Ugli 666, Romeo-y-Cohiba, Sliff_zoSSchitan. Правда, по ходу действия герои обращаются друг к другу по именам, переданным в русской транскрипции кириллицей, к тому же при необходимости переведенным на русский язык: Монстрадамус, Изольда, Щелкунчик, Организм, Ариадна, Угли, Ромео, Слив. Каждый из не знакомых друг с другом персонажей неведомым образом попадает в изолированную от внешнего мира комнату, в которой находятся только кровать, монитор и клавиатура. Однако, включенные кем-то, без их ведома и желания, в единый интернет-чат, они чувствуют себя жертвами манипуляции и постоянной слежки. В комнате каждого есть выход в свой лабиринт, и герои выходят в него (иногда во сне) в поисках хоть какого-то объяснения ситуации, а по возвращении в реальном времени делятся с остальными впечатлениями. Не выходит только Монстрадамус, в его комнате нет двери, но зато находит-

* Принять участие в этом проекте были приглашены также такие писатели как Умберто Эко, Паоло Коэльо, Стивен Кинг, Гюнтер Грасс и др.

ся заряженный револьвер, и он толкует сны одних и фантастические видения других. Лабиринт, естественно, лишен каких бы то ни было географических и национальных примет, он символизирует Универсум, где блуждает фаталист, и где все зависит от воли Творца.

Постепенно проясняется основная мысль автора: «Минотавр есть проекция твоего ума и, следовательно, никто иной, как ты сам»⁴³; «Победить Минотавра можно, только перестав считать себя его жертвой. Тогда он просто исчезнет. У каждого свой Минотавр, но на самом деле не он преследует нас, а мы его»⁴⁴; «Не думать, где выход, а понять, что жизнь – это распутье, на котором ты стоишь прямо сейчас. Тогда и лабиринт исчезнет – ведь целиком он существует только у нас в уме, а в реальности есть только простой выбор – куда дальше»⁴⁵. Таким образом, прохождение через лабиринт предстает в романе как обновление, новое рождение, что и происходит с героями в самом конце произведения при появлении Тесея: все они выходят в другой мир, в иное состояние, то есть словно бы рождаются заново.

Жанр этого произведения определить трудно. Оно написано в форме чат-диалога, что позволило почти сразу перенести его на сцену. Типичная для постмодернизма свобода смешения разных жанровых конструкций, а также претензии автора на философскую универсальность позволяют разным литературоведам называть его и романом, и пьесой, и драматической повестью. Стиль также обычен для постмодернизма. При почти полном отсутствии фактов, использовании имен-псевдонимов, господстве настроения неопределенности и вариативности остается неясно, кто стоит за «никами», да это, собственно, и неважно. В тексте масса цитат, упоминается множество известных и малоизвестных имен, происходят перескоки с одной религии, с одних мифических сюжетов на другие, используется достаточно распространенный в постмодернизме прием инкарнации – перехода в другое тело, животных в людей и, наоборот, людей в животных. Персонажи в романе якобы представляют грани одной личности, а само действие – рождение нового человека (один из вариантов толкования).

Постмодернистский роман-исследование Дубравки Угрешич «Снесла Баба Яга яичко» (2008 – на английском и хорватском, 2012 – на русском), построенный на разработке темы старости, страха перед ней и смерти, написан в совершенно другой манере. По своей структуре – это жанровый гибрид, состоящий из трех разнородных частей. Первая часть – автобиографический рассказ от первого лица о послед-

них днях матери повествователя. В ней впервые появляется мотив «ведьмы» – так прозвали во дворе старую, выживающую из ума женщину. Вторая часть – от третьего лица – повествует о перипетиях на чешском курорте трех очень пожилых подруг, также (как и у Пелевина) выступающих не под своими именами, а под значимыми прозвищами, собственно теми же «никами»: Кукла (ритуальная функция помощницы матери), Беба (прозвище женщины в городской хорватской среде), Пу-па (воспринятое в северной Хорватии из немецкого языка название куклы). Яйцо – символ всех начал, плодородия, воскрешения и ритуальный знак возможного возвращения из мертвых к жизни. Эта часть представляет собой смесь элементов детектива с метаморфозами, приключениями, провидческими снами и событиями-перевертышами, но и с реалистическим, очень ироничным письмом. По ходу сюжета в характерах героинь получает развитие мотив «ведьминства». Третья часть романа вновь написана от первого лица, теперь ученой дамы-славистки (сама Угрешич – известный ученый-славист), исследующей историю образа Бабы Яги, связанные с ним мифы в славянском (и не только) фольклоре и литературе. Она образует своеобразную «бабаягологию», объясняющую, в том числе, как автор, использовала «ведьминский» арсенал для создания образов своих героинь. Баба Яга у Угрешич – не только репрезентация темы вечного зла, злой колдуньи, лже-матери, символ потенциальной женской сексуальности, но и Великая Богиня, творящая зло, которое превращается в добро. Благополучный конец романа, так же, как у Пелевина, связан со сказочной возможностью появления новой жизни. Здесь ее олицетворяет внезапно появляющаяся маленькая девочка, оказавшаяся внучкой одной из подруг. Кроме того, писательница, подтверждая родство с женской прозой, распространяет свое исследование и на положение женщины в обществе, в разных странах и разные времена. Современной Бабой Ягой, полагает она, можно назвать не только старую женщину с «дьявольским духом», одинокую старую деву, неудачницу, уродину, но и “диссидентку”, отщепенку, доставшую спрятанный в изголовье у Бабы Яги меч и «отправившуюся взыскивать по счетам»: «За каждую пощечину, за каждое насилие, за каждую обиду, за каждую рану, за каждый плевок в лицо»⁴⁶. Все это в еще большей степени подчеркивает ироничность концовки: «Вот и сказке конец!» Никакого спокойствия и уверенности в осуществлении добра нет. Идея фатальности происходящего, неустроенности жизни и невозможности самому в ней что-то изме-

нить пронизывает книгу Угрешич, как и книгу Пелевина. «Стоит родиться, – пишет она, – как каждому суют в руки невидимый конверт, и все мы разбегаемся по своим жизням, как скауты в лесу. Каждый со своими невидимыми координатами в руке»⁴⁷, то есть в том же лабиринте жизни, который у каждого свой.

Описанные книги двух авторов, представляющих разные литературы, как мне кажется, подтверждают наличие широкого международного сетевого влияния, которое, становясь доминирующим в переводческой практике, замещает присущие ей раньше функции. Оно становится основой некой моды, пропагандирующей отсутствие постоянства ценностей в неокapиTaлистическом обществе, быстрюю сменяемость, тягу к новизне ради самой новизны, отсюда неустойчивость, вариативность и непостоянство окружающего мира. Как считают многие критики, у этой литературы пока нет достойных оппонентов, хотя практически все признают, что кризис постмодернизма наступает. Он и раньше не охватывал всю национальную литературу, в которой присутствуют и развиваются другие направления, хотя они и остаются часто вне перевода на другие языки. Та же Войводич, хорошо знающая современную русскую литературу, называет имена многих писателей, чьи произведения в Хорватии еще не переведены: О. Славникова, М. Елизаров, Д. Рубина, А. Иванов и другие. Рецепция того или иного автора или произведения в другой среде никогда не бывает полностью идентична его бытованию на родине. На фоне происходящего в хорватской литературе второго десятилетия XXI в. сближения с реальными событиями, проблемами, героями, все более глубокого осмысления недавнего прошлого и настоящего, происходит явное ослабление позиций постмодернизма. Появляются новые моменты и в подходе к переводной литературе, ее отбору и рецепции. Возникает ощущение, что назревает изменение и в отношении к современной русской литературе. В последние несколько лет в выборе произведений для перевода намечается рост интереса к книгам, более связанным с общественной и психологической тематикой, освещающим разные периоды русской жизни и ее истории, но также включающим в свою художественную палитру реалистические формы. Например, в последние годы переведены романы Л. Улицкой «Даниэль Штайн, переводчик» и «Зеленый шатер». Ее произведения воспринимаются в Хорватии не только и не столько как одна из разновидностей постмодернизма – неосимволизм, но и как выражение гуманизма по-русски – такой она предстает в упоминавшейся книге

Я. Войводич. К тому же, по мнению хорватской исследовательницы, Улицкая вписывается в мировой тренд «женской литературы», получившей большое распространение в том числе и в хорватской прозе. В 2014 г. переведен роман М. Шишкина «Письмовник». Он получил известность, а его автор заслуженно был признан одним из самых крупных современных русских писателей. Оба названных автора привлекают внимание глубиной постижения проблем русской жизни и не уходят от них в фантастику и метафизику. Это отдельные примеры, но они, думается, не случайны.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Назовем некоторые из них: *Бадалич Й.* Русские писатели в Югославии Из истории русско-югославских литературных связей. М., 1966; *Badalić Jo.* Rusko-hrvatske književne studije. Zagreb, 1972; *Флакер А.* Советская литература в Югославии с 1918 по 1934 г. // Советское славяноведение М., 1967. № 6; Советская литература в Югославии 1934–1941 // сб. Октябрьская революция и славянские литературы. М., 1967; *Flaker A.* Književne poredbe. Zagreb, 1968; *Флакер А.* Хорватская литература XIX в. и русский реализм // сб. Русско-югославские литературные связи. Вторая половина XIX – начала XX в. М., 1975; *Dragojević N. i Cacan F.* Svjetska književnost u hrvatskim prevodima: 1945–1985. Bibliografija. Zagreb, 1988; *Lukšić I. Užarević Jo.* Puska književnost u hrvatskim časopisima 1945–1977. Zagreb, 1992; *Lukšić I.* Hrvatska/Rusija: zbornik o rusko-hrvatskim kulturnim vezama. Dvojezično. Zagreb, 1999; *Vojvodić Ja.* Tri tipa ruskog postmodernizma. Zagreb, 2012. Кроме того, вышло два коллективных сборника: *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima. Od narodnog preporoda k našim danima.* Zagreb, 1970 и *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu.* Zagreb, 1978.

² Uvod // *Hrvatska književnost prema...* S. 5.

³ Цит. по: *Горский И.К.* Александр Веселовский и современность. М., 1975. С. 159–160.

⁴ *Wierzbicki Jan.* Književnost ilirizma u odnosu prema zapadnoslavenskim književnostuma // *Hrvatska književnost prema...* S. 133.

⁵ *Flaker A.* Književne poredbe. S. 83–150.

⁶ *Flaker A.* Hrvatska književnost unutar evropskih književnosti u devetnaestom i dvadesetom stoljeću // *Hrvatska književnost prema...* S. 11.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibid. S. 9.

⁹ *Flaker A.* Prijevodi s ruskoga i hrvatska književnost // Hrvatska književnost prema... S. 280.

¹⁰ *Flaker A.* Hrvatska književnost unutar evropskih književnosti... S. 13.

¹¹ *Košutić-Brozović N.* Evropski okviri Hrvatske moderne // Hrvatska književnost prema... S. 348.

¹² Данные приводятся по: *Šicel M.* Povijest hrvatske književnosti. Knj. IV. Zagreb, 2007. S. 10–11.

¹³ *Žmegač V.* O poetici ekspresionističke faze u hrvatskoj književnosti // Hrvatska književnost prema... S. 419.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ *Brešić V.* Teme novije hrvatske književnosti. Zagreb, 2001. S. 260.

¹⁶ *Mahedo M.* Antun Branko Šimić u svijetlu nekih evropskih (p)odudarnosti // *Croatika*. Zagreb, 1976. Sv. 7–8. S. 138–159.

¹⁷ *Grbelja J.* Uništeni naraštaj: tragične sudbine novinara NDH. Zagreb, 2000. S. 21. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: sr.scribd.com/...Josip-Grbelja-Uništeni-naraš.

¹⁸ Цит. по: *Lukšić I.* Užarević Jo. Op. cit. S. 141.

¹⁹ *Kocbek E.* Svoboda i nužnost. Ljubljana, 1974. S. 117.

²⁰ Вопросы литературы. 1982. № 12. С. 45–46.

²¹ *Шешкен А.Г.* Русская и югославянские литературы в свете компаративистики. М., 2003. С. 120.

²² *Lukšić I.* Užarević Jo. Ruska književnost u hrvatskim nasopisima 1945–1977. Deskriptivna bibliografija Zagreb, 1992. S. 145.

²³ Цит. по: *I. M.* On, Ona i Tđdanov u ljudavnoj lirici. *Krugovi*. 1952. № 2.

²⁴ *Flaker A.* Iskrivljena istina o Jeseninu // *Gledilȃta*. 1956. № 6.

²⁵ См. подробнее: *Юнак В.В.* Есенин в Югославии // Литературное обозрение. 1985. № 10. *Юнак В.В.* Автореферат кандидатской диссертации «Сербская и хорватская литературная критика о С.А. Есенине». М., 1996.

²⁶ Цит. по: *Lukšić I.* Užarević Jo.. Op. cit. S. 68.

²⁷ Ibid. S. 69.

²⁸ *Luketić K.* Dva nova naslova ruske suvremene proze. *Zarez*, 2008. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.Zarez.hr/clanci-emigrant-i-putnici.

²⁹ Hrvatska/Rusija. Россия/Хорватия.

³⁰ *Ugrešić D.* Pljuska u ruci. Antologija alternativne ruske proze. Zagreb, 1989; *Lukšić I.* Jednostavna istina. Ruska pripovijetka XX stoljeća. Zagreb, 1998; *Soc-art: tekstovi i kritika*. Zagreb, 1998; *Antologija*

- suvremene ruske disidentske drame. Zagreb, 1998; Nova ruska poezija: panorama ruske poezije. Dvojezično. Zagreb, 1998.
- ³¹ *Luketić K.* Dva nova naslova...
- ³² *Vojvodić Ja.* Tri tipa ruskog postmodernizma. Zagreb, 2012.
- ³³ Россия на экспорт. Что в мире знают о современной русской литературе // Воздух. Архив 29 марта. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: Vozduh.aficha.ru/archive/Russian-export-books/.
- ³⁴ *Vojvodić Ja.* Op. cit. S. 185.
- ³⁵ *Popović N.* Nadrealna ruska književnost // Nacional. Nezavisni news magazine, 2011, №841 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.nacional.hr/clanak/122283/nadrealna-ruska-književnost.
- ³⁶ *Genis A.* Uvod u Pelevina. // Ruski vjesnik. 14 prosinac 2012 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://hr.rbth.com/articles/2012/12/14/uvod_u_pelevina_166.
- ³⁷ Ibidem.
- ³⁸ Цит. по: *Popović N.* Nadrealna ruska književnost.
- ³⁹ *Alajbegović B.* Zbilja kao plastilin za manipulaciju. Dojmljiva proza ruskog efant terriblea. Vijenac 496. Matica hrvatska. 7 ožujka 2013.
- ⁴⁰ Ibidem.
- ⁴¹ *Luketić K.* Emigranti i putnici. Zarez. Arhiva. 235. Kritika. 11 srpnja 2008 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.Zarez.hr/clanci-emigrant-i-putnici.
- ⁴² *Luketić K.* Pulp fikcion na ruski način [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.tportal.hr/29.11.2012.
- ⁴³ *Пелевин В.* Шлем ужаса: миф о Тесее и Минотавре. М., 2013. С. 167.
- ⁴⁴ Там же. С. 189.
- ⁴⁵ Там же. С. 172.
- ⁴⁶ *Угрешич Д.* Снесла Баба Яга яичко. М., 2011. С. 289.
- ⁴⁷ Там же. С. 195.

ВЕНГЕРСКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПЕРЕВОД XVIII – НАЧАЛА XX ВВ. И ЕГО ВЛИЯНИЕ НА НАЦИОНАЛЬНУЮ ЛИТЕРАТУРУ

Переводы текстов художественной литературы традиционно рассматриваются как один из решающих факторов формирования принимающих культур и языков. «Культура прибегает к переводу как к основному способу заполнения лакун, где бы и когда бы подобные лакуны не обнаруживали себя – либо сами по себе, либо (чаще всего) с компаративной точки зрения, т. е. с учетом соответствующего явления в другой культуре, на которое у принимающей культуры есть повод равняться и которое есть смысл использовать»¹. Важность перевода как двигателя литературного процесса понимали крупнейшие представители национальных литератур (они же довольно часто и сами являлись переводчиками). Гёте, к примеру, свято верил, что без внешних влияний национальная литература начинает быстро стагнировать.

Перевод не только позволяет принимающей культуре познакомиться с новыми жанрами и в дальнейшем освоить их уже на своем материале, но и расширяет возможности принимающего языка, на котором создается потом обогащенная за счет перевода новая национальная литература. Подобную точку зрения мы видим в знаменитом высказывании Белинского: «[...] переводы необходимы и для образования нашего еще не установившегося языка; только посредством и можно образовать из него такой орган, на коем бы можно было разыгрывать все неисчислимые и разнообразные вариации человеческой мысли»².

Современная гуманитарная наука рассматривает переводоведение (конкретнее, исследование художественных переводов) как один из методов изучения литературы, наряду со сравнительным литературоведением. С подобным предложением, к примеру, выступает Сьюзен Басснетт³. Перевод в данном контексте понимается довольно широко, например, в трактовке Андре Лефевра⁴, который рассматривает перевод как «переписывание» (сюда включается собственно перевод, антологизация, историография, критика, редактирование и т. д.), что позво-

ляет нам в случае с венгерской литературой апеллировать к более широкому кругу текстов.

Роль переписывания/перевода как «движущей силы литературной эволюции»⁵ отчетливо просматривается на примере развития концепций литературного перевода на венгерский язык с конца XVIII в. (споры Бешшени с Батчяни и Райнишем, Казинци) до первой трети XX в. (переводческая практика и критика авторов журнала «Нюгат»). Развитие переводческой мысли в Венгрии демонстрирует очевидные параллели с аналогичными процессами в других странах *, однако, по мнению литературоведа Илдико Йозан, венгерская традиция литературного перевода и анализа переводных текстов отличается от характерных для большинства культур колебаний между тенденциями доместикации и форенизации: «История теории перевода и представлений о литературном переводе в Венгрии XX века – это не история смены парадигм, но история укрепления и канонизации традиционной парадигмы»⁶. В попытке понять, насколько справедливо последнее утверждение, мы намерены обратиться к наиболее заметным концепциям художественного перевода, выработанным с начала XVIII до середины XX вв. – периода наиболее активного развития национальной литературы.

Концепция художественного перевода в современном понимании сформировалась в работах венгерских поэтов эпохи Просвещения, однако рассуждения о природе перевода и его роли в принимающей культуре встречаются и у более ранних авторов. Одно из первых произведений на венгерском языке – перевод басен Эзопа, выполненный Габором Пешти (1536) – предваряет предисловие на латинском языке, в котором переводчик определяет цель перевода следующим образом: «Когда я вижу, что чуть ли не каждый человек и чуть ли не каждый народ из населяющих земной шар располагает чудесным изобилием переводов, и повсюду по миру занимаются тем, чтобы славу родины своей приумножить, и язык и дух ее тем облагородить, и во все более широких кругах распространить, тогда вопрошаю я, отчего бы и мне не было позволено собственный язык и дух приукрасить наукой древних

* Особенно актуальным нам представляется сравнение с русской традицией, однако рамки статьи не позволяют остановиться на этом более подробно.

мудрецов, сообразно своим силам, порадеть за родину, которой и так все мы всегда обязаны»⁷.

В конце XVI – начале XVII вв. венгерские переводчики главным достоинством перевода называют «верность». Так, в предисловии к своему переводу текстов Фомы Кемпийского выдающийся оратор, философ, родоначальник венгерской литературной прозы Петер Пазмань заявляет: «Стремился я к тому, чтобы *верно* объяснить смысл ученой буквы, словесно же облекал его так, чтобы не смотрелся он козявым и затуманенным»⁸. В 1619 г. Пал Хапортони Форро во вступлении к переводу «Истории Александра Великого Македонского» Квинта Курция говорит о переводческой верности как об основе связи между переводчиком и заказчиком и переводчиком и читателем, ссылаясь на «честь *верного* переводчика»⁹.

Первый серьезный публичный спор о литературном переводе – дискуссия между Яношем Батчани и Йозефом Райнишем. В ходе этого спора были подняты вопросы и заявлены точки зрения, к которым с тех пор возвращаются все новые и новые поколения венгерских переводчиков. В период с 1787 по 1789 гг. Янош Батчани опубликовал три пространные статьи о переводе. На третью статью «О переводе», опубликованную в альманахе «Мадьяр музей» (1789) в приложении к собственному переводу Вергилия (1789) откликнулся Йозеф Райниш.

Оба автора были хорошо знакомы с современными им иностранными источниками (Райниш, к примеру, ссылается на Иоганна Готшеда и Беньямина Нойкирха) и выстраивали свои концепции с учетом европейской практики. Батчани устанавливает свои «регулы» – правила, ориентируясь на разнообразие писательских стилей: «Один краток и хочет, чтобы читатели его думали сами; другой словоохотлив, и каждую свою мысль проговаривает для читателя. [...] Столь разительное отличие особенностей писателя должно бросаться в глаза и в переводе. [...] переводчик не может ничего прибавить к оригиналу или убрать из него»¹⁰. Выступая с требованием переводить дословно, Батчани, конечно, понимал, что такой перевод практически невозможен, в силу различий между языками: «Несхожесть языков, смысл, опять же стройность звучания препятствуют тому, чтобы переводчик мог следовать оригиналу слово в слово»¹¹ – и это дает переводчику свободу для изменений. Переводчик, в представлении Батчани должен не просто добиваться верности, но обязан «подняться над текстом»: проанализировать его, оценить и определить его место в истории.

Актуальными в сегодняшней языковой ситуации представляются и рекомендации Батчани по переводу слов, эквивалентов которым принимающий язык предложить не может: «Нельзя ставить переводчику в вину, если он передает *новые вещи и мысли* оригинала *новыми же словами*. [...] Некоторые вольные и порой грубые фразы, которые в древности у греков и римлян можно было писать безо всякого стеснения, у нас оскорбили бы законы приличия. Такие фразы следует переводить так, чтобы у нас могли читать их не краснея. Однако же хорошо поступит тот переводчик, который в этом случае, для обеспечения верности, поместит эти слова на языке оригинала»¹². Несмотря на ригидность предлагаемых правил и настойчивые призывы переводить максимально дословно, концепция Батчани ценна тем, что ставит во главу угла право автора оригинального текста. С точки зрения современной теории, ее можно рассматривать как очуждающую, форенизаторскую.

Ответ Райниша выводит на первый план перевод и критику перевода. В «Венгерском Вергилии» критике подвергается текст, полученный в результате перевода. Но критикует его Райниш как литературный текст, а не как перевод. Он сравнивает три перевода: «рабский» (правильный по смыслу, но нарушающий нормы языка), «средний» и «превосходный», исходя из того, что каждый текст, написанный на иностранном языке, может появиться и на другом языке либо как ничтожный текст, либо как текст ничем не примечательный, либо как текст выдающийся. В своей оценке Райниш ориентируется на получателя и возражает своим оппонентам: «отличным перевод делает именно то, что вы считаете неправильным» – т. е. когда переводчик привязывает способ выражения не к оригинальному тексту, а к смыслу оригинального текста, к намерению автора и к особенностям того языка, на который переводит. Райниш сравнивает рабский перевод с поэтическим и первым в венгерской практике приравнивает переводчика к автору: «тому, кто хочет перевести стихотворение выдающегося поэта и самому должно быть поэтом; поэт же не только тогда поэт, когда сам пишет стихи, но и тогда, когда переводит труды другого поэта на любой язык; так же и если переводчиком станет поэт, то свободу свою не потеряет»¹³. Райниш подробно, по пунктам перечисляет дозволенные в переводе проявления свободы, предлагая варианты переводческих решений (главным образом, модуляции и перифразы, синонимичные конструкции и пр.).

В первой четверти XIX в. самым заметным событием в истории венгерской переводческой мысли стала переписка Казинци, Кельчеи и Семере, так называемое «Дело об “Илиаде”». В 1823 г. Ференцу Кельчеи попал в руки перевод «Илиады» за авторством Ференца Надя; текст почти слово в слово повторял его собственный вариант перевода этого произведения. Оскорбленный Кельчеи обратился за помощью к Палу Семере, а тот переадресовал вопрос Ференцу Казинци (как оказалось, последний давал перевод Кельчеи Надю для ознакомления). Казинци настаивал на том, что переводчик имеет право пользоваться удачными решениями предшественника, и подобное поведение нельзя назвать плагиатом. Помимо этого, у Казинци и Семере отчетливо звучит мысль о том, что оригинал – это литературное произведение, а переводчик обязан следовать за ним.

Именно после этих дискуссий, на рубеже 1830-х-1840-х гг. слово *műfordítás* в значении «художественный перевод» окончательно закрепляется в венгерском языке; возникает оппозиция *műfordítás* / *fordítás* (художественный перевод / просто перевод). Доминирует несколько усовершенствованная концепция Батчани – «всеведущий переводчик», знающий все тонкости оригинала, но сознательно направляющий собственное письмо сообразно оригинальной интенции автора плюс «верность».

Во второй половине XIX в., в свете событий революции 1848 г. и последующих лет реакции, вызвавших протестные тенденции и стремление сохранить национальную культуру, в дискуссиях о принципах перевода активно фигурируют понятия «дух» и «национальный характер»; в области художественного перевода речь, главным образом, идет об эквивалентности стихотворных форм и возможности их заимствований. Эквивалентность перевода понимается как влияние, оказанное переводом на читателя. Одним из главных выразителей этой идеи стал Карой Сас. Всё, что переводимо (а переводимо, по мнению Саса, не всё, а лишь то, что способны почувствовать народ, эпоха или класс, для которых перевод осуществляется), «можно и нужно передать в переводе так, чтобы читателю, в равной степени владеющему исходным языком и языком перевода, было все равно: какой бы текст он ни прочел, воздействие его было бы одинаково, вызывало бы в нем подобное восхищение»¹⁴.

В XIX в. растет понимание важности стихотворной формы, поэтому в теориях перевода чаще появляется требование раз и навсегда научно определить и зафиксировать правила ее передачи.

Важная веха в венгерском переводе – создание в рамках «Общества Кишфалуди» в 1860 г. венгерского шекспировского комитета, куда вошли Янош Арань, Антал Ченгери, Мор Йокаи, Мориц Лукач, Карой Сас и Эде Сиглигети. Под эгидой этого общества и при помощи финансового взноса Анастаза Томори было издано первое полное собрание сочинений Шекспира (1864-1878), ставшее фактом венгерской литературы. Арань, Вёрёшмарти использовали опыт, полученный при переводе сложных поэтических форм, при создании собственных произведений («Толди», «Чонгор и Тюнде»), однако их современники – переводчики стихов – еще не старались сохранить стихотворную форму оригинала (в эпосах, например); разработка равноценных венгерских соответствий для различных форм начинается у поэтов «Нюгата», с именами которых связан расцвет венгерского художественного перевода.

Влияние авторов журнала «Нюгат» (1908-1941) на венгерскую культуру и, в том числе, на перевод по масштабам сравнимо с переводом, который совершили в русской литературе и переводе поэты, писатели и философы Серебряного века. Переводческому буму «Нюгата» предшествовал период почти полного отрицания перевода. В статье «О переводах»¹⁵ (1902) Пал Дюлаи советует переводить как можно меньше и вместо этого больше писать самим, призывает издателей и общество поддерживать свою, а не чужую литературу.

Предпосылкой дискуссии о переводе среди авторов «Нюгата» послужили работы Густава Хайнриха, Антала Радо и Яноша Ченгери (хотя ни один из этих переводчиков и историков литературы не стал определяющей фигурой в венгерской литературе XX в.^{*} Особенно бурную реакцию вызвала книга Антала Радо «Искусство перевода» (1909) – попытка объединить все, что до сих пор говорилось на эту тему. Стремление Радо упорядочить переводческую практику, взгляд на перевод как на филологическое занятие стали объектом критики со стороны представителей нового поколения венгерских поэтов-

* Работы Ченгери о принципах перевода античной литературы вошли в литературоведческий канон только во второй половине XX в.

переводчиков и критиков. Они упрекали Радо в консерватизме и ставили на первое место художественную составляющую. Основным оппонентом Радо стал главный редактор «Нюгата» Игнотус¹⁶, считавший, что искусству перевода невозможно научиться, потому что оно – тайна, как любое искусство. Еще одним стимулом к активизации переводческой деятельности в Венгрии стало выраженное в статье Лайоша Хатвани «Запах и вкус» (1908) ощущение необходимости поиска нового источника для развития литературы и сравнение начала XX в. с ситуацией «информационного голода» XVIII в.: «Дома искать нечего, пора заглянуть к соседям. Следует принять во внимание, что есть Ибсен, есть Верлен и Метерлинк, Гауптманн и Ведекинд, Д'Аннунцио и Гофмансталь»¹⁷.

По мнению венгерских исследователей (Йозан, Бардош, Раба и др.), наиболее значительным явлением в венгерском переводе, повлиявшим на развитие венгерской поэзии и литературной критики, стали переводы Бодлера (выполненные Эндре Ади) и период с 1906 по 1923 г., т.е. с момента их выхода («Новые стихи», 1906) до сборника «Цветы зла», куда вошли переводы Бабича, Арпада Тота и Лёринца Сабо (вместе с Дежё Костолани они составили «поколение великих художественных переводчиков «Нюгата»¹⁸). К Бодлеру венгерские переводчики обращались с конца XIX в., но только Ади сделал его частью венгерской литературы и символом новой поэзии. Ади помещает переводы Бодлера среди собственных стихов (точно так же поступали в свое время Пушкин и Лермонтов с переводами из Шенье или Гёте), подчеркивая близость поэтического и переводческого творчества. К 1923 г., когда «Цветы зла» вышли отдельной книгой в переводах авторов и переводчиков «Нюгата», голос венгерской поэзии успел совершенно измениться, а опыт, накопленный благодаря обширной переводческой практике, позволил соединить формальную и содержательную стороны (аналогичное явление мы наблюдаем в лучших образцах переводов авторов русского Серебряного века). Восприятие Бодлера в венгерской литературе навсегда оказалось связанным с вопросами художественного перевода; к текстам этого автора постоянно возвращается и венгерская литература («Оммаж Бодлеру» Дёрдя Петри, 1981; «Введение в художественную литературу» Эстерхази, 1986 и др.).

Главными идеологами создания новой нормы стали Михай Бабич и Дежё Костолани, чьи многочисленные собственные переводы («Современные поэты» Костолани, 1914; переводы Данте и Шекспира

и сборник «Павлиньи перья» Бабича, 1920), а также критические статьи и публичные дискуссии (см., например, разбор переводов «Ворона» Эдгара По у Бабича, Элека и Костолани) стали основой концепции, которая и по сей день сохраняет свои позиции в практике венгерского художественного перевода. Бабич рассматривает переводной текст с точки зрения принимающей литературы и языка и критикует его, в первую очередь с позиций эстетики. Во главу угла ставится «художественность»: ни соответствие форме оригинала, ни верность содержанию, ни легкость при чтении не делают перевод художественным¹⁹. По-настоящему художественный перевод «направляет мышление народа в новое русло»²⁰.

В попытке разрешить вечную дилемму художественного перевода как ремесла и искусства одновременно Бабич отдает приоритет не мастерству, но озарению и умению «разгадывать загадки». В течение жизни Бабич не раз менял свои взгляды на перевод, считая главным то ритм оригинального языка, то совершенство текста на венгерском, заявляя о принципиальной непереводаемости и настаивая на человеческой общности всех текстов, однако, в целом, его концепция остается достаточно консервативной и не учитывает возможности изменений в рецепции оригинала и перевода со временем.

Более открытую систему взаимоотношений оригинала и перевода можно увидеть у Дежё Костолани, которому принадлежат два самых известных в венгерской литературе высказывания о природе перевода: «Перевод как искажение» и «Переводить художественные тексты – все равно, что танцевать связанным»²¹. В переводах он призывает избавиться от «оболочки языка», выйти за его пределы, чтобы передать то, к чему стремится любой язык (учитывая несхожесть средств выражения). В этой связи интересно предлагаемое Костолани сравнение перевода с живописной практикой: художественный перевод соотносится с оригиналом не как картина (оригинал) с копией (перевод), но как картина (оригинал) с предметом изображения (перевод)²². Подобный подход оставляет переводчику простор для интерпретаций.

Какие бы теоретические основы ни подводили авторы «Нюгата» под свои переводы, последние воспринимались современниками исключительно как самостоятельные произведения²³. Стремление добиться тождественного звучания подняло венгерскую литературу и, особенно, поэзию на невиданные ранее высоты, а также сделало пере-

водные тексты полноценными участниками процессов, происходящих в венгерской литературе. В то же время, как показала практика последующих восьмидесяти лет, выработанные в начале XX в. принципы превратились в несколько «забронзовевший» переводческий канон, требующий, по мнению современных венгерских переводчиков, переосмысления в свете изменений, произошедших после завершения эпохи «Нюгата». Смена парадигм в переводе, как это видно на венгерском примере, всегда приводит к обновлению национальной литературы и способствует ее развитию.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Toury G.* Descriptive Translation Studies – and beyond. Benjamins Translation Library, 4, 1995. P. 27.
- ² *Белинский В.Г.* Собрание сочинений. В 9-ти томах. Т. 1. М., 1976. С. 352.
- ³ *Bassnett S.* Comparative Literature A Critical Introduction, Oxford UK and Cambridge USA, 1993. *Bassnett S.* Reflections on Comparative Literature in the Twenty-First Century // Comparative Critical Studies 3. 2006, № 1. P. 3–11.
- ⁴ *Lefevere A.* Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame. London/New York, 1992.
- ⁵ *Lefevere A.* Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame. P. 2.
- ⁶ *Józán I.* Irodalom és fordítás // A magyar irodalom története III. 1920-tól napjainkig. Budapest, 2007. O. 52.
- ⁷ *Pesti G.* Ezópus fabulái (1536) // Tarnai Andor és Csetri Lajos (szerk.) A magyar kritika évszázadai I., Budapest, 1981. O. 76–78.
- ⁸ *Pázmány P.* Kempis Tamásnak a Kristus követéséről négy könyve (1604) // Kenyeres Ágnes (szerk.) A kegyes olvasóhoz!. Budapest, 1964. O. 59–60.
- ⁹ *Józán I.* Irodalom és fordítás. O. 53.
- ¹⁰ *Batsányi J.* A fordításról (1787) // A műfordítás elveiről. Magyar fordításelméleti szöveggyűjtemény. Szerk. Jyzán Ildikó. Balassi kiadó. Budapest, 2008. O. 31–33.
- ¹¹ *Ibid.* O. 33.
- ¹² *Ibid.* O. 36.
- ¹³ *Rainis J.* A magyar Virgilius (1789) // A műfordítás elveiről. O. 42.

- ¹⁴ *Szász K.* A műfordításról a különös tekintettel Shakespeare és a Biblia fordítására (1859) // *A műfordítás elveiről.* O. 167–187.
- ¹⁵ *Gyulai P.* A fordításokról (1902) // *A műfordítás elveiről.* O. 240–246.
- ¹⁶ *Ignotus (Veigelsberg S.)* A fordítás művészete // *Nyugat,* 1910, 3. sz. O. 471–472.
- ¹⁷ *Hatvany L.* Szimat és ízlés // *Nyugat,* 1908, 1. sz. O. 569.
- ¹⁸ *Rába G.* A szép hűtlenek. Budapest, 1969. O. 12.
- ¹⁹ См., например, его критику переводов Тассо. *Babits M.* Két fordítás // *Nyuga.* 1910, 3. O. 578.
- ²⁰ *Babits M.* Dante fordítása // *Nyugat,* 1912, 5. O. 663.
- ²¹ Первое: *Modern költők,* (szerk. és ford. Kosztolányi Dezső), Budapest, 1914; второе In: *Kosztolányi D.* Ábécé a fordításról és fordításról (1928) // *Nyelv és lélek,* Budapest-Újvidék, 1990. O. 574–579.
- ²² *Kosztolányi D.* Idegen költők II. Budapest, 1988.
- ²³ См. *Zsigmond M.* Romeo és Julia. Kosztolányi Dezső fordítása – Genius // *Nyugat,* 1930, 21. sz.

Н.Н. Старикова
(Москва)

STUDIA TRANSLATORIA.

ЗАМЕТКИ ОБ ИСТОРИИ, ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ СЛОВЕНСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

*Собрание художественных текстов на словенском языке
выглядело бы по-другому, не будь в нем
бюргеровской «Леноры» в переводе Ф. Прешерна,
гомеровских «Илиады» и «Одиссеи» в переводе А. Совре
или пьес Шекспира, переведенных О. Жупанчицем.
Да и сама словенская литература, не будь переводов,
была бы другой.
Так же, как словенский язык и культура.*

Мартина Ожбот

Словенское книжное слово началось с перевода. Автор первых переводов богослужебных текстов на словенский язык протестант Примож Трубар, работая в середине XVI в. над Новым Заветом, опирался на опыт Мартина Лютера, о чем несколько раз упоминал в предисловиях к своим текстам. В период Просвещения переводческая продукция была более чем скромной, обращение с оригинальными произведениями весьма вольным: стихотворцы без задней мысли «внедрялись» в оригиналы, иногда практически «присваивали» их, «забывали» упомянуть автора переведенного произведения. Так, из пятидесяти пяти стихотворений, опубликованных на страницах просветительского альманаха «Писаницы» за весь период его существования с 1779 по 1781 гг. лишь семь фигурируют как переводы, их авторы – Г.Б. Ганке, Марциал, П. Риттер-Витезович, М. Денис – названы, однако переводчик при этом остается анонимным. Современные исследователи полагают, что все они сделаны Ф. Девом, священником и одаренным поэтом, одним из инициаторов создания этого издания. В свою очередь, среди произведений, напечатанных в «Писаницах» под его именем, есть несколько обработок чужих текстов. Так, первый в словенской поэзии образец любовной лирики «Аминт пред взором своей Эльмиры» (1781) создан на основе стихотворений «Auf die Augen seiner Geliebten»

и «Die beständige Leibhaberin» Ганке¹. Типичным примером такого отношения к переводу является и немецкоязычный поэтический сборник А.Т. Линхарта «Цветы Крайны» (1781), куда вошли его ранние стихи и переводы. Ни авторы, ни названия оригинальных произведений в нем не названы, даны лишь отсылки к языку: «с французского», «с английского», «со словенского».

Большая словенская поэзия тоже началась с перевода. С перевода «Леноры» (1774) Г.А. Бюргера, к которой подступались и П.А. Катенин, и В.А. Жуковский, и Д.Г. Росетти и многие другие. Перевести ее на словенский язык пытался в конце XVIII в. вольтерьянец, просветитель и меценат, переводчик-любитель Ж. Цойс, но неудачно. После него остался неуклюжий вариант и запальчивый комментарий, в котором автор утверждал, что словенский язык не обладает гибкостью, легкостью и палитрой, необходимыми для интерпретации такого поистине гениального произведения. А дальше сработали пушкинские «опыт, гений, случай». В 1824 г. студент-правовед Франце Прешерн приезжает из Вены в Люблян на каникулы. Знакомые, большинство из которых и не подозревает, что он пишет стихи не только по-немецки, но и по-словенски, просят его как человека просвещенного помочь разобрать архив покойного Цойса. В процессе работы Прешерн случайно находит черновики «Леноры» и делает свой, на этот раз блестящий, перевод. Успех подвигает его на создание первой словенской баллады «Водяной», вполне сопоставимой с европейскими образцами жанра, молодой поэт обретает уверенность в себе и в выборе творческого пути окончательно останавливается на родном наречии. Прешерновский перевод был опубликован в первом номере альманаха «Крайнска чбелица» (1830) под названием: «Ленора, баллада с немецкого переделанная» без фамилии автора, впоследствии Прешерн включил ее в свой сборник «Поэзии» (1846) с пометкой «с немецкого». Спустя полтора века этот перевод вошел в национальную антологию мировой лирики «Песнь Орфея» как важнейший для словенской культуры артефакт. В оформлении других поэтических переводов, появление которых благодаря усилиям редактора альманаха М. Кастелица становится регулярным, нет единообразия: иногда автор указывается (««Тоска»», из Шиллера»), часто даются сведения об источнике («Старочешские народные песни из рукописи Краледворской от В. Ганки») или перевод предваряется фразой: «Стихи Анакреонта, греческого поэта, переложил на сло-

венский Валентин Водник». Всего в пяти номерах альманаха (1830-34, 1848) было опубликовано тридцать восемь переводов.

Еще более радикальная позиция была характерна для видных деятелей культуры поэта Я.В. Косеского и политика, издателя и публициста Я. Блейвейса, полагавших, что все, опубликованное на литературном словенском языке, можно отнести к национальной словесности, поэтому переводчик рассматривается как полноправный автор. Не случайно в свой сборник «Разные поэтические произведения Йована Весела Косеского, финансового советника» (1870) поэт включает и переводы европейских классиков, снабженные следующими заголовками: «Мазепа Иван, гетман украинский времен Петра Великого. Вольный и дополненный пересказ правдивой истории Байрона», «“Ныряльщик”». По мотивам “Der Taucher” Шиллера» *. Блейвейс же в сборнике «Словенские пьесы для театра» (1864-65) публикует переводы одноактных чешских и немецких пьес без названий и имен их создателей. Весьма настороженное отношение к распространению переводной продукции выражали в середине XIX в. и такие признанные авторитеты своего времени, как Я. Трдина и Ф. Левстик. Первый в статье «Обзор словенских поэтов» (1850) весьма скептически рассуждает о «переодевании английских стихов в словенское платье» и «высаживании чужеземных трав в словенскую почву»², второй в своей литературной программе «Путешествие из Литии в Чатеж» (1858) прямо говорит о пагубности поэтических переводов для простого читателя: «[...] народ, у которого есть только поэзия, не может похвастаться тем, что имеет собственную полноценную литературу. Особенно вредны в этом случае переводы с чужих языков»³. Еще один выдающийся литератор, создатель литературно-критического журнала «Звон» Й. Стритар переводы в своем издании не печатал, но в «Колонке редактора» регулярно помещал информацию о словенских авторах, переведенных на иностранные языки, главным образом, на немецкий. Его отношение к знакомству словенцев с мировыми художественными достижениями было двойственным: с одной стороны, Стритар понимал, что совсем игнорировать их нельзя, с другой, – что такая конкуренция отечественной литературе невыгодна. И он решил, что самое правильное, – адаптировать известные произведения для широкого читателя. Так появился роман «Господин Миро-

* В России эта баллада известна в переводе В.А. Жуковского 1831 г. под оригинальным названием «Кубок».

дольский» (1876), фактически кавер-версия «Векфильдского священника» О. Голдсмита. Когда вышел словенский перевод этого английского романа, стало ясно, что произведение Стритара очень смахивает на плагиат⁴. Отвечая на справедливые претензии, редактор «Звона» коснулся проблемы перевода: «[...] переводы можно разрешить [...] при трех условиях: первое – выбранное произведение должно быть превосходным по форме и содержанию, второе – оно должно подходить нашим условиям и потребностям, нашей жизни и мышлению, и третье – перевод, разумеется, должен быть безупречным [...]»⁵. В 1878 г. в «Звоне» выходит большая статья публициста Ф. Подгорника «О переводах», в которой, несмотря на желание автора, стоявшего на почвеннических позициях, принизить значение перевода как рассадника иностранного влияния, все же сделана первая попытка сформулировать основные принципы работы переводчика. Между тем число переводов художественных текстов на словенский язык постепенно увеличивалось. Согласно данным, приведенным в «Истории словенской литературы» Й. Погачника и Ф. Задравца, в период с 1868 по 1895 г. в Словении вышло около семи тысяч приложений к литературным газетам и журналам, в которых было опубликовано свыше девятисот семидесяти переводов с русского языка, свыше шестисот с чешского, свыше трехсот пятидесяти с сербохорватского, свыше двухсот пятидесяти с французского⁶.

На рубеже XIX-XX вв. интерес к переводу в словенской культурной среде начинает возрастать: публике нравятся произведения иностранных авторов, профессиональные литераторы начинают использовать зарубежный опыт для развития собственного художественного потенциала. Важную роль здесь сыграла русская литература. К столетию со дня рождения Пушкина выдающийся словенский литературовед-русист И. Приятель подготовил исследование «Пушкин в словенских переводах» (1901), в котором впервые затронул проблему функционирования переводов в национальной литературе, а также сформулировал основные критерии подхода к переводческой деятельности. На примере переводов стихов и прозы Пушкина на словенский язык он показал, в чем разница между вольным переложением (отрывки из «Дубровского» в исполнении Й. Юрчича) и созданием на основе подлинника полноценного художественного произведения, которое отличается «жанровым, ритмическим и стилистическим сходством с

оригиналом»⁷ («Сказка о рыбаке и рыбке» в переводе А. Ашкерца). «Реабилитации» перевода во многом способствовал авторитет Ашкерца и другого крупнейшего поэта своего времени О. Жупанчича. В предисловии к «Русской антологии в словенских переводах» (1901), в которую вошли стихотворения семидесяти русских поэтов от Г. Державина до Т. Щепкиной-Куперник, Ашкерц подчеркнул роль художественного перевода в национальной литературной жизни и осудил недавнюю ксенофобию, особенно в отношении славянских литератур: «Воистину великие писатели и поэты принадлежат всему миру, и мы, словенцы, должны знать их имена, особенно духовных лидеров славян»⁸. С ним был солидарен и Жупанчич, в ранних черновиках которого сохранился следующий набросок: «[...] перевод гениальных произведений – это путь освобождения словенского духа от узколобости и ограниченности»⁹. Впоследствии эти записи расшифровал и отредактировал для «Собрания сочинений» поэта Й. Махнич, включив их в седьмой том под названием «Гуманистическое значение переводов». В 1904 г. Словенская матица учреждает книжную серию «Переводы мировой литературы», просуществовавшую до 1955 г., переводы начинают систематически издавать такие издательства, как Общество св. Мохора и «Модра птица». Так, постепенно, художественный перевод становится в Словении все более востребованным. В 1925 г. теоретик литературы и литературный критик Й. Видмар выдвинул тезис, который не потерял актуальности и по сей день: «Культурное созревание нашего народа порождает каждодневную потребность в собственной постоянно пополняющейся переводной литературе, которая дает нам возможность познакомиться с произведениями других литератур»¹⁰. Не ставя эту мысль ученого под сомнение, многие его современники-переводчики все же не были уверены в возможности адекватного перевода образцов мировой поэзии на словенский язык – язык, как они полагали, обладающий заведомо более скромным художественным ресурсом, чем, например, русский, французский или итальянский. Этим объясняется довольно позднее появление в Словении ряда всемирно известных произведений: например, полный перевод «Паризины» Байрона был сделан Я. Менартом лишь в 1963 г.

Важное значение для формирования критериев переводческой деятельности и ее профессионализации сыграла монография профессора Люблянского университета А. Оцвирка «Теория сравнительного изучения литератур» (1936), где перевод впервые представлен как свя-

зующее звено между литературами и культурами и подчеркнута роль литературы-реципиента. После образования социалистической Югославии переводческая деятельность в республиках активизируется, в Словении этому во многом способствовала кафедра компаративистики философского факультета Люблянского университета, где в 1945 г. Оцвирк начал вести семинар о рецепции зарубежных авторов и их переводах на словенский язык, а также Общество словенских литературных переводчиков, учрежденное в 1953 г., членами которого стали такие выдающиеся мастера перевода, как А. Совре, В. Левстик, М. Клопчич и многие другие.

Первые послевоенные десятилетия оказались важнейшими в становлении словенского переводоведения. Число переведенных в этот период художественных произведений выросло в разы. Эталоном своего времени стали «Илиада» и «Одиссея», вышедшие соответственно в 1950 и 1951 гг. в переводе Антона Совре. Впоследствии в Словении была учреждена национальная премия его имени, которую вручают лучшему переводчику года*. В 1950-60-е гг. по статистике переведенных произведений лидировали русская, англоязычная и немецкоязычная литературы. При этом динамика колебаний в пользу той или иной словесности явно отражала определенные идеологические установки. Так, в 1947 г. доля переводов с русского языка составляла 61%, а с английского – 4,5%, в 1965 г. ситуация кардинально изменилась: 7% против 34%. Если в 1950-е гг. переводились, в основном, представители социалистического реализма – Горький, А. Толстой, Фурманов, Фадеев, Шолохов, Н. Островский, то в 1960-70-е гг. акцент сместился на русскую классическую литературу. В 1964 г. государственным издательством «Цанкарьева založba» была учреждена литературная серия «Сто романов», первой книгой в которой стала «Госпожа Бовари» Г. Флобера в переводе В. Левстика. В течение тринадцати лет (проект просуществовал до 1977 г.) на словенский язык были переведены самые известные романские произведения мировой литературы: от «Ро-

* Премия имени Антона Совре была учреждена в 1963 г. Обществом словенских литературных переводчиков и вручается по итогам конкурса за лучший художественный перевод года. В 2014 г. ее получил переводчик с русского языка Б. Крашевец за перевод романа В. Пелевина «Священная книга оборотня».

бинзона Крузо» Д. Дефо до «Бильярда в половине десятого» Г. Бёлля, в том числе «Доктор Живаго» Пастернака (1967, перевод Я. Модера) и «Мастер и Маргарита» Булгакова (1971, перевод Я. Градишника). На смену этой серии в 1990-е гг. пришли две другие: «XX век» и «Великие вечные романы». В первой с 1993 по 2000 гг. вышло свыше семидесяти ранее не известных словенцам произведений американских, британских, французских, испанских, австрийских, немецких, чешских, итальянских, русских, японских, польских, индийских, венгерских и других авторов. Вторая книжная серия продолжает знакомить словенского читателя с классикой мировой прозы путем переиздания уже известных переводов и публикации новых. Например, в 2010 г. в этой серии вышел новый перевод «Госпожи Бовари», сделанный С. Концут.

Зарубежную поэзию более тридцати лет – с 1970 по 2003 гг. – представляла серия «Лирика», в который выходили стихотворения национальных классиков в переводах известных словенских поэтов: М. Клопчича (Лермонтов, 1970, Гейне, 1973, Пушкин, 1974), Ц. Злобеца (Кардуччи, 1970, Леопарди, 1971, Данте, 1975, Унгаретти, 1980), Т. Павчека (Маяковский, 1972, Блок, 1978, Есенин, 1984, Ахматова, 1989, Пастернак, 1991, Цветаева, 1993, Заболоцкий, 1997), Я. Менарта (Мюссе, 1970, Превер, 1971, Бернс, 1975, Вийон, 1980, Шекспир, 1990, Ламартин, 1995, Виньи, 2003), К. Ковича (Тракль, 1971, Элюар, 1978, Ади, 1980, Рильке, 1988, Георге, 1995, Гейм, 2003), В. Тауфера (Паунд, 1973, Уевич, 1975, Хьюз, 1988, Йетс, 1993, Кавафис, 1999, Црнянский, 2003), Н. Графенауэра (Бенн, 1976, Гёльдерлин, 1978, Целан, 1985, Ласкер-Шюлер, 1991), Бориса А. Новака (Малларме, 1989, Валери, 1992, Верлен, 1996) и др. Важное место в развитии поэтического перевода занимают антологии национальной поэзии, которых за последние полвека вышло свыше двух десятков. Среди них «Польская лирика XX века» (1963) Л. Кракара, «Между явью и сном: антология сербской поэзии XX века» (1984) Д. Байта, «Антология русской поэзии XX века» (1990) Т. Павчека, «Антология английской поэзии» (1997) М. Строяна, «Антология немецкой поэзии XX века» (1998) К. Ковича, «Современная французская поэзия» (2001) Бориса А. Новака. Об уровне современного словенского поэтического перевода можно судить и по вышедшей в 1998 г. книге «Песнь Орфея. Антология мировой поэзии в подборке словенских поэтов», инициатором создания которой выступил литературный журнал «Нова ревия». В число ее составителей вошли тридцать два поэта, действовавших на тот

момент и представлявших весь почти полувековой «срез» словенской поэзии второй половины XX в.: от ветерана Второй мировой войны Ивана Минатти (1924-2012) до двадцатипятилетнего Алеша Штегера (р. 1973). Перед участниками была поставлена задача из всей глыбы мировой лирической поэзии отобрать десять «своих» стихотворений и в кратком эссе аргументировать принятое решение. При этом они имели право работать и с оригиналами, и со словенскими переводами и не были обязаны выступать переводчиками выбранных текстов. Такой подход, по мысли составителей, мог дать представление о том, какие произведения мировой поэзии «прижились» на словенской почве, оставили свой след в сознании и культуре словенцев. В итоге в книгу объемом свыше семисот страниц вошло двести восемьдесят девять стихотворений ста тридцати семи авторов (в том числе и неизвестных), начиная с отрывков из «Эпоса о Гильгамеше» (XXII в. до н.э.) и заканчивая представителем современной испанской поэзии Хусто Хорхе Падроном (р. 1943), более половины книги составляют стихотворения авторов XX в.

Во введении к антологии, названном «Голос поэта и время», редактор книги поэт Н. Графенауэр, опираясь на высказывания Бодлера, Манделштама и Бродского о природе поэзии, попытался сформулировать свое видение основной задачи книги, а именно совмещения двух необходимых для перенесения стиха в другую языковую среду условий: отождествить свое «я» с миропониманием и мироощущением автора и найти краски его адекватного звучания на ином языке. Прочитав и проанализировав сопутствующие личным подборкам эссе, можно определить два основных подхода участников проекта к материалу: интуитивный и рациональный. Одни руководствовались ощущениями, настроениями, музыкой звучания. Другие исходили из знания материала и выбирали из того, что переводили сами. При этом подавляющее большинство составителей отдали предпочтение посмертной славе – в антологии всего двенадцать имен авторов, здравствовавших на момент ее подготовки к печати. Однако оказалось, что для словенских литераторов конца XX в. мировая поэзия – это не только хрестоматийные для истории мировой литературы имена: Софокл, Овидий, Ли Бо, Данте, Петрарка, Шекспир, Байрон, Гёте, Пушкин, Бодлер и знаковые поэтические фигуры XX в.: Рильке, Лорка, Пастернак, Неруда, Хикмет, Панд, Бродский. В книгу попали очевидно менее знакомые широкой ау-

дитории латыш Эдварт Вирза, финн Пааво Хаавикко, канадец Марк Стрэнд и известная лишь весьма узкому кругу американская поэтесса Флоренс Огава (псевдоним Ал), выпустившая в 1970-е гг. пару сборников эротической поэзии. Помимо названных античных авторов, в сфере эстетических пристрастий составителей оказались образцы псалмов из «Ветхого Завета», вагантская поэзия из сборника XIII в. «Кармина Бурана», поэтическое наследие Франциска Ассизского, произведения стихотворцев Востока (Имру аль-Кайс, *Джалал ад-дин Руми*, *Ибн аль-Араби*, Омар Хайям). Самым популярным у словенских поэтов оказался Рильке – переводы двенадцати его стихотворений встречаются в книге восемнадцать раз. За ним следуют Элиот и Мандельштам (десять произведений), замыкает тройку лидеров Целан. По числу вошедших в книгу поэтов на первом месте французы – восемнадцать имен (Шенье, Верлен, Рембо, Бодлер, Малларме, Элюар и др.), второе заняли английские поэты – тринадцать авторов (Блейк, Китс, Вордсворт, Дж.Донн и др.). Русская муза – третья – представлена стихами Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Блока, Ахматовой, Мандельштама, Цветаевой, Хлебникова, Есенина, Маяковского, Пастернака, Бродского*. Четвертое место делят поэты, пишущие по-немецки и по-итальянски, за ними следуют северные американцы и испаноязычные авторы, включая представителей южноамериканских литератур.

Проблематика художественного перевода в Словении связана, главным образом, с наблюдениями критиков за живым литературным (переводческим) процессом и всесторонним изучением опыта мастеров перевода, а также высказываниями последних о проделанной работе. В этом плане интересны статьи Ф. Альбрехта, Й. Видмара, Д. Долинара, Я. Менарта, Бориса А. Новака, А. Совре, М. Становник¹¹. В коллективной монографии «Словенская литература III» (2001) в главе М. Становник «Переводная литература» впервые дан комплексный обзор художественных переводов и названы имена ведущих литературных переводчиков второй половины XX в. В 2005 г. вышла монография Становник «Словенский литературный перевод 1550-2000», в которой представлена подробная история развития национального художест-

* Подробнее о русском сегменте антологии см.: *Старикова Н.Н.* Мировая поэзия в зеркале словенского художественного сознания (литературный проект «Песнь Орфея») // *Славянский альманах*, 2011. М., 2012. С. 306–316.

венного перевода. Автор задалась целью «дать представление о словенском переводе и его отношениях с автохтонной словенской литературой [...], показать специфическое сосуществование словенской переводной и оригинальной литературы на примере пяти важнейших периодов: в период деятельности Трубара (вторая половина XV в.); в течение ста лет от Дева до Косеского (с середины XVIII в. до середины XIX в.), когда литераторы без задней мысли смешивали перевод и оригинал; во времена Левстика и Стритара (1850-70-е гг.), которые видели в переводах лишь тормоз для развития словенской литературы; в период модерна, когда в переводах вновь увидели источник обогащения национальной словесности, и, наконец, после Второй мировой войны, – тогда перевод стал окном в мировую культуру и в художественном плане начал составлять конкуренцию словенским текстам»¹². Исследование состоит из «Введения» и двух частей. Во «Введении» дан краткий очерк истории изучения теории и практики перевода в Словении. В первой части под названием «Статус, понимание и оценка перевода» в пяти разделах, соответствующих вышеназванным периодам, представлены позиции и точки зрения деятелей литературы, определявших культурную политику каждого рассматриваемого отрезка времени. Для первого периода это Трубар, следовавший за Лютером в понимании «авторитетности слова Божьего», для второго – деятели национального возрождения Дев, Линхарт, Кастелиц, Блейвейс, Похлин, Чоп, Косеский, для третьего – Трдина, Левстик, Стритар, Левец, Янежич. Четвертый раздел интересен с точки зрения развития собственно словенской теории перевода, в нем представлен взгляд на проблему крупнейших поэтов и литературоведов своего времени – Ашкерца, Жупанчича, Приятеля, Кидрича и Оцвирка. В пятом разделе речь идет о последних пятидесяти годах бытования переводной литературы, особое внимание уделяется переводческой политике первого титовского десятилетия 1945-65 гг. (приводится статистика по языкам, родам литературы, соотношению количества переводов и оригиналов), дан обзор переводов поэзии, прозы, драмы, опубликованных в Словении в 1950-90-х гг. Вопросы поэтики перевода представлены в этом разделе точками зрения А. Совре и Т. Павчека. Первый утверждал, что хороший переводчик вовсе не обязательно должен быть гениальным поэтом, второй, – что настоящий поэт – всегда хороший переводчик. Вторая часть «Переводческая практика: хронология, варианты, сравнения» содержит анализ

переводов нескольких эпох, выполненный разными авторами в разное время. Это богослужебные тексты, переведенные Трубаром, Далматином и Кастелецем, перевод «Фрейзингенских отрывков» В. Водником, Ф. Метелько, Ф. Рамовшем, Й. Погачником и Б. Патерну, словенские варианты бюргеровской «Леноры», сделанные Цойсом и Прешерном, «Мазепа» Байрона в исполнении Косеского и Стритара, «Алиса в стране чудес» Л. Кэрролла, которую переводили И. Прегель и Ф. Якопин, «Евгений Онегин» в переводах И. Приятеля и М. Клопчича, переводы отрывков из «Гамлета», сделанные И. Цанкаром, О. Жупанчицем и Я. Модером. Сравнивая и анализируя работу коллег, автор монографии обращает внимание на ряд критериев, среди которых – точность исторического контекста, проблема «осовременивания» текстов XIX в., совпадение или несовпадение ассоциативных цепочек оригинала и перевода, соотнесение в переводе семантической правильности и стилистической выразительности.

Сочетание теоретического подхода с анализом обширного эмпирического материала лежит в основе двух последних переводоведческих монографий, вышедших в Словении. Это двухтомный труд Бориса А. Новака «Salto immortale. Исследования о поэтическом переводе» (2011) и книга Ш. Вевара «Эквилибристика искусства перевода» (2013).

Известный словенский поэт, переводчик, профессор кафедры компаративистики Люблянского университета, вице-президент Международного ПЕН-клуба Борис А. Новак (р. 1953) давно занимается теорией стихосложения, проблемами гармонизации поэтического звучания и смысла. Теоретический подход к компаративной поэтике и сравнительному стиховедению соединяется в его исследовании с многолетним опытом переводческой практики, форма художественного эссе – со скрупулезным научным разбором переводческих моделей и образцов. Первый том полностью посвящен поэтическому переводу и охватывает круг вопросов, связанных как с собственно теорией стиха, так и с творческой проблематикой художественного перевода, включающей понятия творческой индивидуальности переводчика и специфики образности. Он состоит из «Введения» и пяти разделов, самый большой из которых «Проблемы версификации при переводе поэтической речи» посвящен анализу конкретных примеров перевода разных стихотворных жанров, размеров и рифм: трубадурской лирики, александрийского стиха, сербского десятисложника, французского средневекового восьмисложника и т. д. Интересен здесь сопоставительный

подход, при котором читателю предлагается сравнить несколько переводов одного и того же произведения на разные языки. Так, например, средневековая песнь «Эстампида о неразделенной любви» провансальского трубадура Раймбаута де Вакейраса, жившего в XII в., представлена на пяти языках, в том числе в русском переводе А. Наймана. Аргументируя в начале книги предложенную им метафору: перевод – это «salto immortale», «прыжок в бессмертие» – Новак подчеркивает элемент со-творчества, необходимый любому настоящему переводчику, отмечая при этом всю важность отождествления своего «я» с миропониманием и мироощущением автора первоисточника. Во втором и третьем разделах рассматриваются две «вечные» проблемы перевода: взаимоотношения автора и переводчика и объективная непереводаемость поэтического текста. В первом случае речь идет о категории эстетической оригинальности, инновативности, которая является непременным условием понятия «Автор», и о тех трансформациях, которые это понятие претерпело на протяжении нескольких литературных эпох, включая эпоху постмодернизма. Касаясь в разделе «О (не)переводимости поэзии» объективных трудностей, с которыми сталкиваются переводчики стихов, Новак-поэт предлагает следовать главному девизу своей поэтики: «В поэзии // звучание значит, // и значение звучит»¹³. Тогда определенно будут востребованы двуязычные поэтические издания (параграф «Двуязычные издания – оптимальный способ публикации переводной поэзии»), понятие «переложение» обретет новый смысл (параграф «Перевод и/или переложение?»), многочисленные случаи объективной невозможности точного перевода, связанные с грамматическими языковыми различиями, станут поводом для новых поисков, главным стимулом вариативности (параграф «Вызов непереводаемости»). Весьма полезным для переводчиков-практиков является раздел «Текст и внутренняя текстура стихотворения», где на материале переводов П. Верлена показана их многоуровневая смысловая организация, так что все «слои» оригинального поэтического послания оказываются перенесены на словенский язык. Для этого Новак использует понятия «контекст», «подтекст» и «пред-текст» (т.е. предысторию творческого замысла), которые требуют от переводчика знания исторических, социокультурных, литературных, биографических реалий жизни и творчества переводимого поэта, а также понимания скрытого смысла или, как писал В. Топоров применительно к поэзии А. Ахма-

товой, «типа кодирования»¹⁴, присутствующего в каждом произведении. При этом качество переводов зависит не только от творческой установки переводчика и литературной традиции, в которой он воспитан, но и от феномена «соизбранности», той особой духовной близости с автором, при которой их эстетические пристрастия, темперамент и вкус совпадают.

Второй том составляют четыре раздела: «Проблемы версификации при переводе поэтической речи», «Перевод свободного стиха, стихотворения в прозе и авангардистских экспериментов», «Перевод прозы» и «Двойным голосом». В первых трех автор продолжает свой цикл практических исследований специфики художественного перевода, затрагивая, помимо стихосложения, также и проблемы прозаического текста на примере переводов произведений М. Пруста. «Синтаксические особенности французского языка обуславливают многочисленные проблемы при переводе меандров и лабиринтов прустовских фраз», – отмечает Новак. По его мнению, современной переводчице Р. Вранчич удалось преодолеть объективные трудности, связанные с недостаточной рафинированностью и определенным словесным художеством языка-реципиента, и с помощью упорной «словесной археологии» добиться лексической эквивалентности, естественности интонации и элегантности стиля¹⁵. В фокусе его внимания оказываются также Гёте и Прешерн, Лорка и Уитмен, Бодлер и Аполлинер, Крученых и ван Остаен, Гавел и японское хайку. Последний раздел книги («Двойным голосом»), по замыслу автора, «закольцовывает» композицию книги, перекликаясь с первым («Своим голосом»). В нем на основе творчества двух современных поэтов, пишущих по-словенски: Й. Ости и Л. Хартингера, первый из которых боснийского, а второй – австрийского происхождения, а также собственного опыта Новак рассуждает о трудностях и преимуществах билингвизма для переводчика поэзии. Монография включает обширную, свыше трехсот пятидесяти позиций, библиографию по переводоведческой тематике.

Штефан Вевар (р. 1953), теоретик и практик художественного перевода, лауреат премии А. Совре 1999 г., в 2002-2006 гг. председатель Общества словенских литературных переводчиков, известен на родине как один из ведущих переводчиков с немецкого языка. В его послужном списке – Гёте, Шиллер, Новалис, Гейне, Т. Фонтане, А. Штифтер, Г. Брох, Р. Музиль, Ф. Кафка, Ф. Дюрренматт, Г. Грасс, В. Вертлиб и многие другие. В монографии «Эквилибристика искусств-

ва перевода» он разрабатывает основные теоретические принципы переводоведения, подкрепляя их обширным иллюстративным материалом (свыше двухсот конкретных примеров, что составляет около 50% объема издания). Книга состоит из четырех разделов. В первом, названном «Бурлеск смысла и красоты», делается попытка определить этические и философские основы переводоведения. По мнению автора, опирающегося на известную типологию Ницше, качественный перевод основан на «удачном соединении аполлонического и дионисийского, рационального и иррационального»¹⁶. Второй раздел «Проблема» включает перечень дилемм, с которыми в ходе своей работы сталкивается любой переводчик. К ним, согласно Вевару, относятся переводимость / непереводимость, калькирование / скрытые резервы родного языка, дескриптивность / эквивалентность, буквализм / вольность. Все это вновь отсылает к давнему и, видимо, вечному спору о том, каким языком должен быть написан перевод и должны ли в нем слышаться отголоски «чужого». Ведь часто именно «сдвиги» в словоупотреблении, синтаксических конструкциях, даже в грамматических формах, не выходящие, однако, за пределы языковых норм, передают неповторимую интонацию оригинала. Третья и четвертая части книги «Решение проблемы (теоретическое)» и «Решение проблемы (практическое)» посвящены созданию методики адекватного перевода путем выработки теоретических принципов, стратегий и конструирования универсальной переводческой модели, в основе которой три составляющих: семантическая, эстетическая и прагматическая. Далее предложенная модель применяется на практике, для чего анализу подвергаются свыше ста конкретных примеров переводов с немецкого, французского, английского, хорватского, русского языков. Каждый пример рассматривается по схеме: постановка проблемы, контекст, оригинал, перевод автора монографии, опубликованный перевод, комментарий. Так, разбирая фразу А. Платонова из романа «Чевенгур», переведенного Д. Байтом: «Он до теплокровности мог ощутить отдаленную жизнь, а самого себя воображал с трудом» автор обращает внимание на смысловую неточность при калькированном переводе слова «теплокровность», имеющего в словенском языке более узкое, сугубо биологическое значение, и предлагает заменить существительное «toplokrvnost» на наречие с глаголом «toplo je občutil», оборот, сохраняющий отношение прозаика к своему герою¹⁷. Наблюдения, критические замечания, предложения

Вевара-переводчика ценны и любопытны, но, естественно, субъективны. Это только подтверждает известную мысль: вопрос, что такое «хорошо» и что такое «плохо» в художественном переводе, чрезвычайно труден, и все попытки точно измерить и оценить его качество пока терпят фиаско, ибо сама художественная сила литературного произведения (в том числе и перевода) не поддается количественному исчислению и сопротивляется любой формализации. При этом возрастание интереса к переводческой критике, явно наблюдающееся в последнее время в Словении, возможно, говорит о месте и роли перевода в национальной культуре больше, чем переводческая практика, поскольку критика всегда связана с осознанием сущности явления. Уровень профессионализма, усиление интереса к переводческой индивидуальности, усложнение эстетических характеристик художественного перевода, успешное преодоление застарелых комплексов – все это доказывает, что словенский художественный перевод, оставаясь одним из важнейших средств межкультурной коммуникации, идет в ногу со временем, стремится соответствовать новым требованиям, которые предъявляет высокому искусству перевода XXI век.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ Pisanice 1779-1782. Ljubljana, SAZU, 1977. S. 452.

² Trdina J. Zbrano delo. Ljubljana, 1952, IV. S. 198.

³ Levstik F. Popotovanje iz Litije do Čateža // Slovenski literarni programi in manifesti. Ljubljana, 1990. S. 27.

⁴ См.: Kopitar T. Olivera Goldsmitha *The Vicar of Wakefield* pri Slovencih do leta 1876 // Slavistična revija, 1959/60, № 12. S. 194–223.

⁵ Stritar J. Zbrano delo. Ljubljana, 1953, II. S.359.

⁶ Pogačnik J. Zgodovina slovenskega slovstva. Realizem. Maribor, 1970, IV. S. 46.

⁷ Prijatelj I. Puškin v slovenskih prevodih // Zbornik Matice slovenske. Ljubljana, 1901, III. S. 81.

⁸ Aškerc A. Pagovor // Ruska antologija. Zbral Ivan Vesel. Gorica, 1901. S. 464.

⁹ Župančič O. Pomen prevodov za našo duševnost // Zbrano delo. Ljubljana, 1978, VII. S. 410.

¹⁰ Vidmar J. Prevodi iz ruščine. Kritika 1, št.6. S. 90.

-
- ¹¹ *Albrecht F.* Nekaj opomb o prevajalcih in prevajanju // *Modra ptica*, 1931/32, № 3. S. 97–99, 133–135; *Dolar D.* Vprašanje prevajanja v literarni vedi // *Slavistična revija*, 1977, № 25. S. 277–292; *Menart J.* O prevajanju poezije // *Sodobnost*, 1965, № 7. S. 665–680; *Novak Boris A.* Prevajanje francozke simbolične lirike // *Prevajanje besedil iz prve polovice 20. stoletja*. Prevajalski zbornik 31. Ljubljana, 2006. S. 310–328; *Sovre A.* K tehniki prevajanja latinske proze // *Jezik in slovstvo*, 1955, № 1. S. 6–11, №2. S. 33–40; *Stanovnik M.* Prevod, priredba, prevod priredbe // *Primerjalna književnost*, 1998, № 1. S. 35–52; *Vidmar J.* O prevajanju // *Drobni eseji*. Maribor, 1962. S. 18–31.
- ¹² *Stanovnik M.* Slovenski literarni prevod 1550–2000. Ljubljana, 2005. S. 11.
- ¹³ *Novak Boris A.* Salto immortale. Študije o prevajanju poezije. Prva knjiga. Ljubljana, 2011. S. 52.
- ¹⁴ *Топоров В.И.* Об одном письме к Анне Ахматовой // *Ахматовский сборник*. Париж, 1989. С. 16.
- ¹⁵ *Novak Boris A.* Salto immortale. Študije o prevajanju poezije. Druga knjiga. Ljubljana, 2011. S. 257.
- ¹⁶ *Vevar Š.* Vrvohodska umetnost prevajanja. Ljubljana, 2013. S. 10.
- ¹⁷ *Ibid.* S. 305.

ПЕРЕВОД КАК ШКОЛА ЛИТЕРАТУРНОГО МАСТЕРСТВА (МАКЕДОНСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ ЛИРИКА)

Художественный перевод играет важную роль в развитии литературы. Это одна из продуктивных форм обогащения любого национального искусства слова, чему можно привести множество подтверждений. История славянской письменности, возникшей более 1150 лет назад, ярко свидетельствует, что эффективное формирование славянских литератур на их ранней стадии стало возможным именно благодаря обширной переводческой практике выдающихся просветителей прошлого, в первую очередь, самих святых первоучителей Кирилла и Мефодия. Переводы текстов с греческого языка в значительной мере сформировали самобытную литературу славян, привили ей жанровую систему, обогатили стилистически. И много позднее классики славянских литератур XIX-XX вв. обогащали национальные системы версификации в том числе через перевод (А. Пушкин, М. Лермонтов, Б. Пастернак, А. Ахматова, И. Северянин, В. Брюсов, М. Цветаева, И. Бродский и др.). Известен своими переводами А. Мицкевич. У югославян это, например, выдающиеся поэты П.П. Негош, В. Илич, Й. Илич, Д. Максимович, Р. Зогович, Д. Цесарич, Б. Конеский, Г. Тодоровский.

В. Брюсов в известной статье «Фиалки в тигеле» (1905) видит в поэтическом переводе, прежде всего, творческий акт, кипение «фиалок в тигеле», священнодействие мага в поэтической лаборатории. «Пушкин, Тютчев, Фет брались за переводы, конечно, не из желания “служить меньшей братии”, не из снисхождения к людям недостаточно образованным, которые не изучили или недостаточно изучили немецкий, английский или латинский язык. Поэтов при переводе стихов увлекает чисто художественная задача: воссоздать на своем языке то, что их пленило на чужом, увлекает желание – “чужое вмиг почувствовать своим”, желание – завладеть этим чужим сокровищем. Прекрасные стихи – как бы вызов поэтам других народов: показать, что и их язык способен вместить тот же творческий замысел»¹.

Автор классических работ по сравнительному литературоведению Д. Дюришин справедливо подчеркивает особую значимость художественного перевода в период формирования современной основы ряда национальных литератур. «Типологическая обусловленность отбора переводных авторов и произведений особенно ярко проявляется на тех этапах истории национальной литературы, которые характеризуются неустойчивыми литературными нормами. Как правило, это связано с переходом к новой стилевой формации и некоторыми кризисными явлениями в господствующей поэтике. Поиски соответствующих стимулов в инациональном литературном развитии в этот период становятся особенно актуальны и активизируют переводческую деятельность. Переводная литература органически включается в эволюционный процесс отечественной литературы, в определенной степени восполняет недостаток отечественного эволюционного потенциала и тем самым наиболее выразительно осуществляет свою функцию связующего звена между литературами»².

При выборе произведений для перевода существенны не только актуальность их тематики и проблематики, образы героев эпохи и национальных жизненных типов. Перевод чрезвычайно обогащает выразительные возможности родного языка и нередко дает импульс для появления новых жанров поэзии, прозы и драматургии, для эволюции системы стихосложения. Это убедительно показывает становление и развитие македонской литературы на национальном языке.

На формирование македонской литературы на национальном языке и ее интенсивное развитие после 1945 г. оказала определяющее влияние общественная и культурная обстановка в социалистической Югославии, частью которой стала Социалистическая Республика Македония. В первые послевоенные десятилетия македонская литература развивалась в том же направлении, что и родственные югославянские литературы, накапливая свой, осмысляя и осваивая их художественный опыт. Решающее влияние на молодых авторов оказывала также классика русской (советской) литературы (М. Горький, В. Маяковский, А. Фадеев, Н. Островский и др.). Она, бесспорно, лидировала в Македонии, как во всей Югославии, по количеству переводов³. На ее долю приходилось до 80% всей изданной иностранной книги. Начинает активно переводиться на македонский язык также классика югославских литератур (Й. Стерия Попович, П. Негош, С. Сремац, А. Цесарец, Б. Нушич,

М. Крлежа, И. Андрич, и др.), хотя, безусловно, македонцы читали ее и на языке оригинала.

В этом процессе участвуют не только литераторы, но и вся творческая интеллигенция. Так, в исследовании о становлении театрального искусства Македонии Е. Лужина подчеркивает, что репертуар Народного театра в 1945 - начале 1950-х гг. в значительной степени состоял из пьес советских и русских авторов. В этом следует видеть не только трудности с национальным репертуаром (он еще не сложился), но и отражение духа эпохи. Первый послевоенный сезон Белградский Народный театр тоже открывал советской пьесой – «Нашествием» Л. Леонова. Много и плодотворно занимался переводческой деятельностью выдающийся актер, режиссер и постановщик И. Милчин, который в 1946-1947 гг. побывал на режиссерских курсах в СССР и прекрасно знал русский язык и русскую театральную культуру. Он перевел для постановки на национальной сцене пьесы Б. Лавренева («За тех, кто в море»), В. Иванова («Бронепоезд 14-69»), М. Горького («Мещане» и «На дне»), А. Островского («Лес» и «Бесприданница»), Н. Гоголя («Ревизор») ⁴.

Быстрое и эффективное обогащение македонской литературы стало возможным именно благодаря широкой переводческой практике классиков национального искусства слова. В процессе перевода на молодой македонский язык (кодифицирован в 1945 г.) писателями приобретался необходимый опыт постижения законов жанров, осваивались традиции мировой литературы.

Своим успехам национальная лирика этих лет в значительной мере обязана освоению «готовых», «законченных форм», выработанных мировой литературой ⁵, которое к тому же шло очень быстро. Македонские переводчики в послевоенные годы, как и национальная литература в целом, совершали первые шаги. Поэты, следуя по пути, указанному основоположником македонской литературы на македонском языке замечательным поэтом К. Рациным, широко опирались на лексический состав и особенности версификации народной поэзии, на образцы устной исполнительской традиции. И при переводе тоже отдавалось предпочтение таким произведениям, которые демонстрировали органичное усвоение фольклорных форм и в то же время способствовали развитию национальных литератур. Так, в 1947 г. на македонский язык были переведены фрагменты из выдающейся поэмы П.П. Негоша

«Горный венок», а в 1949 г. – занимающая скромное место в богатейшем творческом наследии А. Пушкина «Сказка о рыбаке и рыбке».

Эти два внешне совершенно не связанных между собой факта внутренне объединены тем, что оба произведения сербской и русской литератур опирались на выразительные возможности эпической народной поэзии. Ориентация македонской лирики послевоенного времени на традиции устного исполнительного искусства облегчала задачу переводчиков, хотя и не избавляла их от всех проблем. При бесспорном сходстве славянских языков и общей традиции речитативного исполнения эпических сказаний при переводе все же возник ряд серьезных трудностей. Они были связаны с «общими метрическими проблемами, объединенными отсутствием свободного ударения и свободного количества гласного»⁶ в македонском языке, что авторам переводов предстояло преодолеть.

Автором перевода произведения П.П. Негоша – великого сербского и черногорского поэта, – приуроченного к 100-летию его публикации, был один из самых ярких македонских поэтов Блаже Конеский. Уже в следующем году он издал полный перевод «Горного венка» (1948). Это была бесспорная удача македонского поэта, заслужившая высокую оценку современников (перевод отмечен премией СП Югославии за 1948 г.). Как свидетельствовал сам Конеский (кодификатор македонского литературного языка), в своей работе он опирался на традицию устного исполнения и на «язык нашей эпической песни, на которую переводчик должен ориентироваться, если он хочет передать красочность народного языка Негоша»⁷.

Величественная поэма Негоша о самоотверженной борьбе черногорцев за свободу и свою национальную самобытность органично вписывалась в общую культурную традицию македонского народа, из памяти которого еще не стерлась эпоха турецкого рабства (османское владычество сохранялось до 1912 г.). Поэма звучала в унисон с патриотической лирикой времени, в том числе со стихами самого переводчика. Б. Конеский в 1947 г. опубликовал статью под симптоматичным названием: «Негош – поэт свободы»⁸.

Не так все очевидно с переводом Б. Бояджиским пушкинского произведения. Возникает вопрос, почему именно «Сказка о рыбаке и рыбке» привлекла внимание переводчика, а не, например, другая, после революции более «политически актуальная» сатира на жадного и глупого священника – «Сказка о попе и о работнике его Балде»? В ее ос-

нове тоже метр народной поэзии, при том, что она намного больше отвечала бы духу времени. Ответ на этот вопрос следует искать в сфере версификации. Первоочередное внимание переводчика, детского писателя Бояджиского к поучительной истории о глупой и ненасытной жене, очевидно, кроется в особом стихотворном размере, которым она написана. Известно, что Пушкин для перевода на русский язык сербской эпической поэзии создал вольный размер, получивший название «стих песен западных славян». Этот стих обогатил русскую поэзию наиболее свободным в то время метром, который Пушкин использовал и в «Сказке о рыбаке и рыбке»⁹. С македонским переводчиком произошел, по всей видимости, обратный процесс. Бояджиского, как в XIX в. сербов, словенцев и болгар¹⁰, в первую очередь привлекло произведение русского поэта, находящееся за пределами силлабо-тоники, тогда еще слабо развитой в македонской поэзии.

На рубеже 1940-50-х гг. картина македонской литературы начала усложняться, сменились эстетические предпочтения национальной лирики, которая все увереннее осваивала пространство поэзии. Обозначился переход от героических «больших» социально значимых тем, от так называемой «лозунговой» поэзии к «лирике мягкого и нежного звучания», что сопровождалось сменой пафоса и эстетических образцов. Среди наиболее популярных русских авторов на первый план выходит Сергей Есенин, широко переведившийся на сербскохорватский язык еще в довоенной Югославии¹¹. С его влиянием связано развитие в македонской поэзии пейзажной лирики, окрашенной в полутона. Стихотворения А. Шопова, С. Ивановского и ряда других авторов наполняются мотивами созерцания природы, глубокими личными переживаниями, настроениями тоски и грусти. Это дает сильный толчок развитию основ лирической поэзии, ее тематическому обогащению. В первую очередь, любовной и пейзажной (медитативной) поэзии. Интенсивно развивается жанр элегии, ранее слабо представленный в македонской литературе.

В 1950-е гг. македонская литература сделала важный шаг от простых, фольклорных форм, от опыта социалистического реализма, к модернистски изощренному искусству. Поэты находились в гуще этого процесса, осмысленно тяготели к совершенствованию художественной формы, поэтического языка и стиля. В 1950-е гг. задачи, которые стояли перед македонской поэзией, отрывавшейся от фольклорной модели стиха, вывели македонских переводчиков на новые рубежи, в том числе

в переводе произведений русской классики. Например, первый сборник пушкинской лирики был издан в Македонии в 1953 г. Он содержал стихотворения, разные по тематике, жанру и стихотворному размеру («К Чаадаеву», «Узник», «Зимний вечер», «К морю», «Памятник» и др.), которые перевел крупнейший специалист в области национально-стихосложения Георги Сталев. Он же в 1956 г. перевел и роман в стихах «Евгений Онегин»¹². Событие, во всех отношениях показательное.

Отнюдь не случайно перевод пушкинского романа появляется в Македонии именно тогда, когда была осознана потребность в развитии национального стихосложения, в поисках альтернативы народному силлабическому стиху. Главная особенность такого стиха заключалась в том, что родившийся в устном народном творчестве, он связан с напевом. Силлабо-тоника, наоборот, родилась и развивалась в недрах письменной культуры.

История перевода пушкинского шедевра в литературах разных народов показывает, что «в славянских странах переводы из “Евгения Онегина” появились не сразу. Для этого требовалась как высокая переводческая культура, так и хорошие знания русской жизни и литературы»¹³. Македонская литература смогла решить эту задачу уже через десять лет своего свободного развития. Столь быстрое обращение молодой литературы к передаче на национальном языке весьма сложного с точки зрения версификации, с богатым подтекстом произведения – свидетельство стремительно развивающейся культуры слова. Кроме того, любимый пушкинский четырехстопный ямб для ряда славянских языков, не знающих ударения на последнем слоге (к их числу относятся и македонский), всегда был весьма сложной проблемой. Поэтому успешное решение задачи перевода как романа в стихах, так и ряда других произведений Пушкина, становится важным фактором обогащения национальной системы стихосложения.

Для македонского языка ямб не является органичным размером. Из двусложных стихотворных размеров в нем, как и в сербскохорватском языке, более распространен хорей. Г. Сталев учитывал имеющийся опыт сербских переводчиков «Евгения Онегина», в частности поэта В. Илича, с именем которого связано развитие ямба в сербской лирике в 80-е гг. XIX в. Недаром Й. Скерлич, оценивая вклад Илича в развитие сербской поэзии, прямо сопоставил его с Пушкиным и подытожил: «Воспитанный как тонкий художник с врожденным и сильным чувством прекрасного, Воислав Илич много сделал для усовершенст-

ования у нас поэтической формы стиха, для обогащения нашего поэтического языка, для возведения нашей поэзии до уровня чистого искусства. [...] Во всей нашей поэзии не было большего скачка и шага вперед, чем тот, который был совершен на рубеже 1880-х годов»¹⁴. В свою очередь, оценивая македонский перевод «Евгения Онегина», поэт, переводчик и ученый Г. Тодоровский в предисловии «Пушкин на македонском языке» к первому изданию романа написал: «Этот перевод дает первый крупный на македонском языке поэтический текст, написанный четырехстопным ямбом, благодаря этому четырехстопный ямб приобретает право на существование в македонском языке и поэзии. Добавим, что этот перевод осуществляет еще большую историческую задачу: он прививает македонской поэзии силлабо-тоническую метрическую систему. Дело в том, что македонский язык имеет постоянное ударение в слове (на третьем слоге от конца) и поэтому с трудом принимает эту систему; язык же македонской поэзии, в ее современном развитии, демонстрирует как раз интенсивное освоение и восприятие этой системы»¹⁵. Это «первый большой поэтический текст, в котором четырехстопный ямб сдал свой экзамен и приобрел право самостоятельного существования в македонской поэзии»¹⁶.

Национальное искусство слова равным образом опирается на конкретную историческую реальность, собственный художественный опыт, фольклор и на мировую художественную традицию. Н.И. Кравцов – выдающийся славист, специалист в области сравнительного исследования славянских литератур и фольклора – сделал следующее наблюдение: «Литературное развитие регулируется важной закономерностью – необходимостью усвоения предшествующего художественного опыта, без чего писатель и литература вообще не могут сделать нового шага вперед»¹⁷. Можно добавить: и через перевод.

Македонский поэт и ученый Б. Конеский на основании собственной поэтической практики пришел к похожему выводу о значимости для национальной литературы культурного обмена: «Я вовсе не чувствовал себя провинциалом, далеким от мирового литературного процесса. Наоборот, я увидел реальный шанс для молодых литератур добиться хорошего результата путем пересечения местных традиций с литературными тенденциями, идущими из центров с ярко выраженным культурным излучением. Современная македонская поэзия достигла впечатляющих результатов как раз благодаря таким контактам»¹⁸. По меткому замечанию М. Гюрчинова, «творчество Блаже Конеского, од-

ной из ключевых фигур всего послевоенного развития македонской литературы, на первый взгляд, стоит в стороне от всех внешних воздействий, но оно, однако, дает наиболее интересный пример органичного усвоения опыта мировой литературы»¹⁹.

Переводческая деятельность македонского поэта в 1950-60-е гг. достигает пика активности и совпадает с расцветом его собственного творчества. Он создает этапные для национальной литературы произведения и в поэзии, и в прозе. Лирика Б. Конеского этих лет составляет классический фонд македонской поэзии. Это такие стихотворения, как «Вышивальщица», «Ангел Святой Софии», «Образ», «Незнакомке», «Красота, ты уже утомляешь меня», «Из окна поезда», «Больной Дойчин», «Стерна». После перевода поэмы Негоша «Горный венок» македонский поэт переводит с немецкого Г. Гейне, с русского А. Блока, В. Брюсова, В. Маяковского, Е. Багрицкого, польскую и чешскую лирику (А. Мицкевича, Ю. Словацкого, З. Красиньского, Ю. Тувима, К. Маху, Я. Неруду, П. Брезуча, Й. Волькера, В. Незвала и др.)²⁰.

Становление личности Конеского проходило в тесном контакте с сербской и болгарской интеллигенцией, у которой была весьма популярна поэзия европейского, в том числе русского, символизма (А. Рембо, Ш. Бодлера*, С. Малларме, А. Блока и др.). В то же время усложненная символика, катастрофичность мироощущения, эстетизация безобразного и ряд других, свойственных символизму черт, были чужды македонскому поэту.

Конеский нечасто прибегал к такой форме поэтического диалога, как эпитафия. Однако поэтическому циклу македонского поэта «Незнакомке» («За непознатата»), состоящему из семи стихотворений, предпослан эпитафия на русском языке из А. Блока: «Девичий стан, шелками схваченный, // В туманном движется окне». Женщина и ее душа стали для поэта притягательной загадкой, чем-то ускользающим, неуловимым, непостижимым до конца, не поддающимся определению. В то же время это всегда долгожданная, единственная, легкая, как «быстрая серна», «Она», появление которой с трепетом предчувствует поэт. К циклу «Незнакомке» примыкает стихотворение «Образ» («Лик»),

* Конеский учился в Белградском и Софийском университетах. Примером популярности Бодлера в начале 1940-х гг. у македонской молодежи может служить лирика А. Караманова.

в котором развивается тот же мотив тайны любви: «Понятна мне душа мужчины, // [...] но образ твой всегда загадка».

Другое стихотворение Конеского того же периода («В корчме» («В крчма»)) не только с точки зрения мотива, настроения, но и его звуковой организации уместно соотнести с блоковской лирикой. Настроение лирического героя, его внутренняя дисгармония создаются в «блоковском духе»:

Терпкое вин сиянье	Скрипка в углу заиграла
крытый туманом путь	жалобный звук в корчме
и голос в ужасе тайном	и тишина зарыдала
хрипящий о чем-нибудь.	словно ребенок до сне.

(Перевод А. Наль)

Фонетика стихотворения, для которой свойственно настойчивое повторение шипящих звуков, создающее звуковой эффект шелеста шелка женского платья, создает особую атмосферу, необходимую для появления таинственной Незнакомки, которую, кажется, лирический герой Конеского ждет. Интерес поэта к лирике А. Блока «зародился в послевоенные годы, его поддерживали встречи и беседы с Серафимой Мадатовой-Полянец, профессором и основателем кафедры русского языка и литературы философского факультета в Скопье»²¹. Русская эмиграция испытывала особую любовь к автору «Стихов о Прекрасной Даме». А. Блок в 1920-е гг. стал восприниматься как пророк, во многих своих стихах предвосхитивший национальную катастрофу. Для Полянец, как и для многих других русских, имя Блока и его поэзия несли в себе воспоминания о дореволюционной России. Памяти Серафимы Полянец, учившей Б. Конеского русскому языку, посвящены переводы блоковской лирики, вышедшие отдельным изданием в 1966 г.²² В их числе такие шедевры, как «Девушка пела в церковном хоре», «Незнакомка», «О доблестях, о подвигах, о славе», цикл «На поле Куликовом». Эти переводы можно назвать одними из самых удачных переводов русской поэзии в македонской литературе. Конеский не только воспроизводит их художественный строй, но и достигает созвучия с оригиналом на фонетическом уровне.

Антитетичность «Незнакомки» прослеживается на уровне «сюжета» и композиции, детали неприглядного быта контрастируют с романтическим мотивом тайны, прекрасное – с безобразным. Образ Незнакомки – символ совершенства и гармонии – создается при помо-

щи гармонии гласных звуков. Шелест «упругого шелка» ее одежд передан продуманным чередованием шипящих:

И веот древними поверьями	И свилата щ трпне целата
Ее упругие шелка,	Од една древна сказна судна,
И шляпа с траурными перьями,	Траурни перја на капелата
И в кольцах узкая рука	И прстење на рака студна.

Для сохранения гармонии звучания и особенностей блоковской рифмы на македонском языке Конеский меняет эпитет «узкая рука» на «рака студна», т. е. холодная. Точность эпитета при переводе не была лексической проблемой, но его замена, кроме сохранения мелодии, отражает восприятие переводчиком ключевого образа стихотворения, усиливая таинственность, «бестелесность», призрачность образа Незнакомки.

В собственной лирике Конеского 1950-1960-х гг. образ женщины не только загадка, но животворящее начало. Он часто соотносится с образом родной природы (тут можно уловить созвучие с С. Есениным). Весьма характерным для поэта является внешне приземленный, наполненный жизненной силой и чувственностью образ «девушки-пшеницы» («Пшеница»), «жадно вытянувшей пальцы для первого прикосновения». Поле колосьев ассоциируется со сладкоголосым девичьим хором, заставляющим поэта испытывать сложную гамму чувства восторга и подступающей грусти. Зато поле ржи («Рожь») видится поэту в образе смирившихся с многочисленными ударами судьбы старух, он слышит их говор «тихий, однообразный, немногословный, // слова совсем простые // шепчут они сквозь сухие губы».

Бесспорной творческой удачей поэта является перевод одного из наиболее ярких и с точки зрения версификации сложных произведений Блока – цикла «На поле Куликовом». Перевод Конеского передает энергию и ритм оригинала и отражает стремление македонского автора сохранять особенности его строфики, рифмы и звучания:

И вечен бој! Нам само ни се сонил
 Покојот, битка дури ечи...
 Лета, о лета кобилката степска
 И ковилот го гмечи!

Кровавая история, вечное противостояние врагам и борьба за выживание македонского народа неоднократно становились объектом

поэтических размышлений классика македонской литературы. Лишенная показного патриотизма лирика Конеского является выражением его глубокой любви к родному краю. Его переводы Блока стали одновременно отражением нарастающего в 1960-е гг. интереса македонской поэзии к поэтическому опыту европейского и русского символизма. То особое внимание, которое символизм уделял жанру, звучанию стиха, совершенству его формы, равно как и игра света и тени, символика цвета, контрастность, космический размах, культ тайны, – были близки поискам национальной лирики.

Развитие поэтического перевода с русского языка показывает, что в нем отразились этапы эволюции и особенности формирования национальной системы стихосложения. Осваивая жанры, рифму, строфику, их взаимосвязь и т. д., переводчики находили пути, органичные для духа и строя родного языка. Специфика формирования национальной системы стихосложения заключается в одновременном (почти синхронном) усвоении македонскими поэтами силлабо-тонического, акцентного и свободного стиха.

Македонская поэзия познавала возможности тонического акцентного стиха, который получил распространение в русской поэзии на рубеже XIX-XX вв. Его образцы были знакомы югославским литераторам по чрезвычайно популярной еще с довоенного времени поэзии В. Маяковского. Ее перевод Р. Зоговичем на сербскохорватский язык раскрыл для лирики югославских литератур новые горизонты. Во второй половине 1950-х гг. появились весьма удачные переводы Маяковского на македонский язык. Среди них заслуживают первостепенного внимания переводы Б. Конеским двух стихотворений «Ода революции» и «Владимир Ильич!». Оба они были опубликованы в журнале «Современность» за 1957 г. и приурочены к празднованию 40-летия Октября. К тому времени Конеский находился в расцвете своих творческих сил, и его интересовал не столько пафос, сколько жанровая специфика и экспериментальная сторона поэзии Маяковского. Речь идет о модификации оды в современной поэзии, которая к тому же была в македонской лирике мало представленным жанром. В пользу этого предположения свидетельствует и осуществленный поэтом годом позднее перевод «Оды к молодости» А. Мицкевича.

Достигший расцвета в эпоху классицизма, этот поэтический жанр вновь приобрел актуальность в послереволюционной русской поэзии. Маяковский прославляет революцию и ее вождя с учетом ос-

новых требований «хвалебной песни» (восторженные интонации, восклицательные предложения, соответствующие гиперболы и эпитеты). В то же время в соответствии с принципами авангардной поэтики он вносит существенные изменения в ее стилистику. На лексическом уровне им последовательно применяется принцип дисгармонии. Его оды – это «торжественный крик», в них сочетаются и соседствуют возвышенная, библейская лексика и нарочито грубая, «уличная».

Конеский воспроизводит на македонском языке художественную и философскую концепцию произведений Маяковского, их образную систему, уделяя первоочередное внимание лексико-стилистическим особенностям, как и ритмике, интонационной структуре и своеобразию рифмы. Македонский автор находит аналоги для новообразований оригинала, к которым у Маяковского была большая склонность, и сохраняет пласт церковнославянской лексики: «благоговејно», «Блажениј», «о, четириж славсја, благословенаја», понимая, что она придает стихотворению торжественность звучания. Причем делает это там, где эта лексика уже воспринимается как устаревшая и поэтому стилистически маркированная.

Одним из первых представителей македонского модернизма и сторонников независимости сферы искусства является Гане Тодоровский. Не случайно и в переводческой практике он, в первую очередь, проявлял интерес к авторам рубежа XIX-XX вв., склонным к поэтическим новациям, к сложной ритмике, словесной игре, экспериментам в области языка и стиля (сб. «Спокойный шаг», 1956). Близкими македонскому поэту стали приведенные выше мысли о художественном переводе одного из основоположников русского символизма, поэта и блестящего переводчика В. Брюсова.

С. Есенин был одним из любимых авторов Г. Тодоровского, его поэзию он переводил на македонский язык. Уже в зрелом возрасте, выступая с докладом по поводу столетия со дня рождения Есенина, как бы подводя итог жарким спорам первой половины пятидесятых годов о «есенинщине» в литературе Македонии*, Тодоровский подчеркнул: «Поэзия Есенина относится к интимно-исповедальной, ее основное свойство – глубокая искренность. Есенин может иметь эпигонов, но его невозможно копировать»²³. Македонский поэт обратил внимание на такие свойства лирики Есенина, как простота, образность и мелодич-

* Споры о «есенинщине» в литературе были общегославским явлением.

ность. По его мнению, у Есенина нет ни следа искусственности (в чем нередко упрекали лирику символизма), «у него все – непосредственность переживания, образа и ритма», «все – талант, а не образованность»²⁴.

Есенинская любовная лирика по-своему отозвалась в творчестве Тодоровского. Этот жанр начал по-настоящему складываться в македонской литературе в 1950-60-е гг., поэтому любовная поэзия была важным новаторским шагом в развитии национального искусства слова. Образ женщины предстает у Тодоровского бесконечно разным («Стихотворение о Загорке»). В цикле «Песни о женщине», широко пользуясь игрой слов, поэт разворачивает длинные ряды сопоставлений и ассоциаций, пытаясь хотя бы приблизительно определить ее неуловимый образ:

Жената е... жената е...
 мома грда немаЖЕНА
 мома лична премаЖЕНА
 мома вредна трижмаЖЕНА
 млада вдова натаЖЕНА

Каждая из двадцати строк этого стихотворения заканчивается словами, два последних слога которых составляют слово «жена» – «женщина». Они графически выделены автором, вообще склонным к интересным экспериментам филологического порядка, в целом достаточно частым и в его любовной лирике. Прославление созидательности любви и ее творческого начала как бы подчеркивается насыщенностью стихотворений поэта стилевыми и версификационными новациями: «Жената те...жената те...// загледува, подгледува, надгледува // забавува, забавува, заграбува //... у-ва, а-ва, е-ва. и-ва // да е жива! да е жива!». Обаянием интимности и намеков наполнена «Любовная песня» («Љубовна»), целиком построенная на изменении порядка слов двух фраз: «Я хочу любить тебя ночью // Хочу любимым быть тобою ночью».

Гане Тодоровский на протяжении всей творческой жизни переводил русскую лирику, отдавая предпочтение выдающимся поэтическим новаторам, в разные эпохи обогатившим и расширившим поэтический возможности русского стиха (М. Лермонтов, А. Блок, М. Цветаева, Б. Пастернак, С. Есенин)²⁵. Он проявлял особый интерес к произведениям со сложной структурой, где особенно важно звучание, ме-

лодия стиха. Например, самое знаменитое стихотворение Эдгара По «Ворон».

Обращение македонских переводчиков сначала к произведениям, связанным с устной народной традицией, а затем – к лирике более сложной в жанровом, ритмическом (и звуковом) отношении отразило особенности развития версификации и стало ее важной составляющей. Параллельно македонская поэзия начинает широко интересоваться возможностями свободного стиха, культивируемого разными течениями, прежде всего, чрезвычайно популярным в те годы сюрреализмом.

Р. Якобсон на основании сопоставительного анализа становления русского, украинского, чешского, словацкого и болгарского стихосложения сделал вывод, что национальная лирика на определенном этапе своего развития неизбежно обращается к зарубежным моделям. Очевидно, речь может идти об определенной закономерности при эволюции национальных систем стихосложения. В поисках «готовых форм» (жанров, рифмы, строфики, их взаимосвязи и т. д.), образцов и совершенствования выразительных возможностей стиха они заимствуют опыт той литературы или литератур, которые оказывают на них преимущественное влияние.

В 1960-е гг. македонские писатели сделали эффективный шаг для расширения своих международных контактов, обмена опытом и популяризации собственного творчества. Стал традиционным и приобретает все большее значение в Югославии и международный авторитет поэтический фестиваль «Стружские вечера поэзии». С 1963 г. он проводится ежегодно на родине братьев Миладиновых в городе Струга. В нем участвовали выдающиеся поэты современности со всего мира, в том числе А. Вознесенский, Р. Рождественский, Б. Окуджава, И. Бродский. По традиции избранная поэзия победителя фестиваля, увенчанного золотым венком, переводится на македонский язык, публикуется в периодике и издается отдельной книгой. Особая номинация предусмотрена для переводчиков македонской поэзии. В 1967 г. специальный номер журнала «Разгledi» был посвящен «Стружским вечерам поэзии». В нем была помещена репрезентативная подборка стихов Б. Конеского, С. Яневского, А. Шопова, Г. Ивановского, Г. Тодоровского, М. Матевского, П. Андреевского, Р. Павловского, Ч. Якимовского, А. Вангелова и др. и их перевод на русский и французский языки.

География литературных контактов македонской поэзии в 1950-60-е гг. существенно расширилась, а их содержание принципи-

ально изменилось. Переводческая практика идет не только «вширь», но и «вглубь», раскрывая и развивая выразительные возможности молодого литературного языка путем перевода как современных произведений, так и классического фонда мировой литературы. В поле зрения переводчиков попала лирика Б. Пастернака, А. Ахматовой, М. Цветаевой, а затем поколения поэтических бунтарей тех лет Е. Евтушенко, А. Вознесенского, Р. Рождественского. Осваивая жанры, рифму, строфику, их взаимосвязь и т. д., переводчики находили пути, органичные для духа и строя родного языка. Поэтические переводы Б. Конеского, Г. Тодоровского, Г. Сталева, М. Матевского, В. Урошевича способствовали практически одновременному формированию в македонской поэзии акцентного стиха, силлабо-тоники и верлибра.

Переводческая активность, интенсивная на протяжении всей второй половины XX в., служила эффективному обогащению национальной литературы: развитию выразительных возможностей молодого литературного языка, эстетических основ литературы, становлению ее жанров. Выбор произведений для художественного перевода в эти годы определялся не только меняющимися идеологическими приоритетами, сменой эстетических ориентиров, но и ростом потенциальных возможностей македонского языка, его лексики, стиля, образности.

Сознание македонским искусством слова своего своеобразия и одновременно его взаимодействие с другими литературами, постоянная связь литературы с фольклором, отражение природы родного края, его обычаев, исторических испытаний, современных особенностей жизни народа, запечатленные постоянно обогащающим выразительные возможности языком – все это превратило молодую славянскую литературу в яркое и самобытное явление.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Брюсов В.Я. Сочинения в двух томах. Т. 2 М., 1987. С. 98.

² Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979. С. 129.

³ См. Шешкен А.Г. Переводы советской литературы в Югославии (1945-1980-е гг.) // Шешкен А.Г. Русская и югославянские литературы в свете компаративистики. М., 2003. С. 114–120.

⁴ Илија Милчин. Приред. Ј. Лужина. Прилеп, 2003. С. 78–79.

⁵ Ср.: Фрейденберг О.М. Миф и литературы древности М., 1978. Теоретическое значение древнегреческой литературы и ее роль в развитии

мировой культуры ученый видит в первую очередь в том, что именно в ней впервые стала слагаться художественная система, «готовые формы» образного мышления, приобретающие эстетические качества. С. 180–181.

- ⁶ *Якобсон Р.* Основа славянского сравнительного литературоведения // *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 27. Ученый выделяет «три области речитативной поэзии: балкано-славянский район, включающий большую часть сербохорватской (особенно сербской), македонской и болгарской области; северно-русский район вокруг Онежского озера и у Белого моря; украинский район» (С. 39). В македонском языке, в отличие от русского, нет свободного ударения, и, в отличие от сербского, нет длинных и коротких слогов. Эти расхождения между ударением и длиной слогов представляют проблему для переводчика.
- ⁷ См.: Книжевно-културни врски помеѓу Македонците и Црногорците од најстари времиња до денес. Скопје, 1987. С. 32; *Ѓурчинов М.* Дело то на Петар II Петровиќ Његош во македонскиот книжевен и културен простор // *Ѓурчинов М.* Компаративни студии. Скопје, 1998. С. 250–260. Сам П. Његош стихом и в стиле народного героического эпоса перевел отрывки из «Слова о полку Игореве».
- ⁸ *Конески Б.* Његош – поет на слободата // Нова Македонија. 1947, 7 јуни. С. 1.
- ⁹ См.: *Трубецкой Н.С.* К вопросу о стихе «Песен западных славян» Пушкина // Белградский Пушкинский сборник. Белград, 1937. С. 32–38.
- ¹⁰ См. соответствующие статьи: А.С. Пушкин и мир славянской культуры (К 200-летию со дня рождения поэта). М., 2000.
- ¹¹ См.: *Костић В.* Сергеј Јесењин у српској књижевности. Ниш, 1993; *Јунак В.В.* Сербская и хорватская литературная критика о С.А.Есенине (1920-е – 1980-е годы). Автореф. дис. канд филол. наук. М., 1996.
- ¹² См. подробнее: *Шешкен А.Г.* Восприятие творчества А.С. Пушкина в Македонии // А.С. Пушкин и мир славянской культуры. М., 2000. С. 73–79.
- ¹³ *Кравцов Н.И.* Проблемы сравнительного изучения славянских литератур. М., 1973. С. 201.
- ¹⁴ *Скерлић Ј.* Огледи и критике. Београд, 1975. С. 208.
- ¹⁵ Цит по: *Тодоровски Г.* Пушкин на македонском языке // Пушкин. Исследования и материалы. Т. II. М.,-Л., 1958. С. 447.
- ¹⁶ *Тодоровски Г.* Прикосновения. Русско-македонские темы. Скопје, 2005. С. 13.

- ¹⁷ *Кравцов Н.И.* Проблемы сравнительного изучения славянских литератур. С. 66.
- ¹⁸ Цит. по: *Ѓурчинов М.* Блаже Конески, стожерна личност – белег на епохата // Делото на Блаже Конески. Остварувања и перспективи. Скопје, 2002. С. 46.
- ¹⁹ *Ѓурчинов М.* Странските влијанија како компаративен книжевен проблем // *Он же.* Компаративни студии. Скопје, 1998. С. 121.
- ²⁰ Конескиот владеел со неколку инострански јазици. При издавање на преводите одделно соопштил дека: «Всестихотворенијата преведени со јазик оригинал». См.: *Конески Б.* Избрани дела во седум книги. Скопје, 1967. Книга втора: Препевы. С. 205.
- ²¹ *Ѓурчинов М.* «Вториот бран» на руското влијаније во современата македонска литература // *Ѓурчинов М.* Македонски јазик, литература и култура во славјанскиот и балканскиот контекст. М., 1999. С. 187–188.
- ²² *Александар Блок.* Поезија. Препев и избор на Блаже Конески. Пог. А. Ежов. Скопје, 1966.
- ²³ *Тодоровски Г.* Кон стогодишнината од раѓањето на Есенин // *Есенин С.* Русија, откриле се. Кон стогодишнината наод раѓањето на Сергеј Есенин (1895–1995) Скопје, 1995. С. 7.
- ²⁴ Там же. С. 15.
- ²⁵ *Блок А.* Дваесетмината. Скопје, 1957; *Пастернак Б.* Гаволски валцер. Одбрани песни. Избор, препев и белешки на Гане Тодоровски. Скопје, 1965; *Есенин С.* Русија, откриле се. Кон стогодишнината наод раѓањето на Сергеј Есенин (1895–1995). Помакедончил Гане Тодоровски. Скопје, 1995. *Цветаева М.И.* Плачот на Јарославна. Одбрани песни. Помакедончил, избор и белешки Г. Тодоровски. Скопје, 1997.

С.А. Шерлаимова
(Москва)

О СОВРЕМЕННЫХ ЧЕШСКИХ КОНЦЕПЦИЯХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

В области художественного перевода чешское литературоведение по праву может претендовать на достойное место в мировой гуманитарной науке. Оно располагает богатыми традициями, у него есть интересные новые разработки.

В истории литератур малых наций художественный перевод вообще играет совершенно особую роль как с точки зрения формирования и развития, так и с точки зрения проникновения этих литератур за рамки родного «малого языка», завоевания ими международной известности. История чешской литературы, как и история Чехии, драматична, периоды подъема чередовались с периодами упадка, периоды отставания от «больших» европейских литератур с неожиданными выходами в их авангард: достаточно назвать, может быть, самую популярную книгу о Первой мировой войне – «Похождения бравого солдата Швейка» Ярослава Гашека. Проблемы перевода, проблемы языка с давних пор занимали чешских ученых, чехов часто называют «филологической нацией», а Адам Мицкевич в своих парижских лекциях 1840 г. говорил о них как о народе «исследователей и филологов».

Первым славянским письменным языком в Чехии был старославянский язык, который в тогдашнюю Великую Моравию принесли приглашенные из Византии князем Ростиславом «первоучители» Кирилл и Мефодий. Этот язык предназначался для церковных нужд, так как в чешских землях уже за полвека до этого утвердилось христианство, но служение велось на непонятной народу латыни. Старославянский язык вступил в борьбу с латинским, однако тогда на чешской почве вытеснить из церкви латынь не удалось. Языковая ситуация осложнялась здесь еще и усиливающимся немецким наступлением, распространением на чешской территории немецкого языка. В средние века в Чехии существовало своего рода языковое разделение: латынь утвердилась как язык богослужения и начинавшей развиваться гуманитарной науки, немецкий язык, в основном, использовался в среде богатых горожан, чешский, количественно преобладавший, был языком сель-

ского и большинства небогатого городского населения, языком народного творчества, но уже примерно к 1300 г. можно с уверенностью говорить о существовании литературы на чешском языке, и при этом целый ряд составлявших её произведений представляли собой переводы из более развитых европейских литератур.

Своего рода лингвистический переворот датируется в Чехии концом XIV - началом XV вв. и связан с гуситским движением. Чешский язык постепенно отвоевывает все большее пространство в разных областях жизни, в том числе и в церкви. Старший современник Яна Гуса, выдающийся религиозный мыслитель Фома Штитный заявлял: «Святой Павел обращался к евреям на еврейском языке, к грекам на греческом, писал для каждого народа на языке, ему понятном. Почему же я должен стыдиться писать для своих земляков чехов по-чешски? Я буду писать по-чешски, потому что я чех, а господь Бог равно любит чеха и латинянина»¹. Ян Гус в своих богословских трудах и религиозных дискуссиях использовал латынь, но обращенные к народу проповеди произносил на чешском языке. По-чешски написаны рассчитанные на широкий круг чешских читателей сочинения Гуса, в том числе знаменитая «Постилла». Ему принадлежат (во всяком случае – приписываются) теоретические рассуждения о переводе библейских реалий. В XV в. на чешском языке было создано такое значительное как в содержательном, так и в художественном отношении произведение, как «Сеть веры» Петра Хельчицкого.

Вторую половину XVI в. зачастую называют «золотым веком» чешской литературы. Йозеф Юнгманн в своей книге «Краткая история народа, просвещения и языка» (1825) писал: «Литература того века, называемого *золотым*, превосходит век предыдущий как количеством книг, так их содержанием и – что самое главное – чистотой и правильностью речи»². Он специально подчеркивал увеличение количества и улучшение качества переводной литературы: «Чехи, желая пользоваться плодами и чужого искусства, усердно заботились о переводе на свой язык книг латинских и немецких, которых было очень много, так что вскоре переводных сочинений стало даже больше, чем отечественных»³. Переводческому делу способствовало развертывание словарной работы, где особо выделяется пятитомный чешско-немецкий словарь того же Й. Юнгманна.

В эпоху национального возрождения начинают активно развиваться чешско-русские связи в области филологии, на чешский язык

переводятся русские научные труды, завязываются личные связи между русскими и чешскими филологами. Большая заслуга здесь принадлежит Йозефу Добровскому. В частности, как мы читаем в исследовании Г.И. Моисеевой и М.М. Крбца: «В 1810 г. ученики Добровского Й. Юнгманн, С. Рожнай, Й. Миллер и позднее В. Ганка приступили под его руководством к работе над переводом “Слова о полку Игореве”»⁴. Перевод не был издан, тем не менее, сам этот факт очень показателен.

Из переводов русской художественной литературы в середине XIX в. надо отметить перевод выдающимся сатириком и публицистом К. Гавличек-Боровским новелл и «Мертвых душ» Н.В. Гоголя. В переводах из немецкой, французской, английской, русской литературы чешский язык наглядно демонстрирует способность достаточно адекватно передавать художественное многообразие разных европейских литератур. Что же касается науки, то здесь еще долго продолжал господствовать немецкий язык. Труды по истории, литературе, по чешскому языку писали по-немецки такие ревностные защитники родного языка как Добровский, Шафарик, «отец нации» Палацкий, написавший по-немецки I том своей истории Чехии. По-немецки писал свои работы Т.Г. Масарик даже в XX в. Здесь снова нельзя не вспомнить Й. Юнгманна, который свою уже упоминавшуюся выше «Краткую историю...», пусть и не очень оригинальную по материалу, написал по-чешски. Авторитетный чешский ученый Ф. Водичка специально отмечал это в послесловии к послевоенному изданию этой книги: «[...] значение “Истории” нельзя оценивать на основании того, превзошел ли Юнгманн Добровского и его “Историю чешского языка и литературы”, или по тому, насколько оригинально он подал материал, или – представил ли он материал новый (мы знаем, что Юнгманн использовал материал, собранный Добровским, Пельцлем и другими); значение “Истории” определяется тем простым фактом, что это произведение, безусловно рассчитанное на образованных читателей, Юнгманн написал на чешском языке»⁵.

Немецкий язык как язык чешской научной литературы удерживался столь продолжительное время по крайней мере по двум причинам: медленно выработывалась чешская научная терминология и, что было главным, написанные на «большом европейском языке», эти труды получали доступ в широкий мир, тогда как мало кто за границами Чехии владел ее «малым», «экзотическим» языком. Известно, например, что первый перевод на русский язык «Похождений бравого солда-

та Швейка» был сделан с немецкого. Вместе с тем, в самой Чехии переводческое дело развивалось успешно, что оказывало плодотворное воздействие на развитие чешской литературы.

В XIX в. чехи уже очень много переводили с западных европейских языков, а из славянских – с польского и русского. Еще больший размах переводческое дело получило в XX в., особенно в межвоенный период, когда возникла независимая Чехословакия. После Второй мировой войны очень широко стали переводить советскую литературу – не только русскую, но и других народов СССР, зачастую через русские переводы-посредники. Новое развитие получает и «переводоведение», научное осмысление законов и правил переводов. В настоящей статье я хочу подробнее остановиться на концепциях перевода художественной литературы ученого-филолога Иржи Левы (1926-1967) и писателя Милана Кундеры (род. 1929).

Иржи Левы посвятил проблемам художественного перевода всю свою, по сегодняшним представлениям, короткую жизнь, успев сделать очень много. Человек широкого образования, владевший несколькими языками, он детально изучил историю переводческой деятельности в Чехии (диссертационная работа «Развитие переводческих методов в чешской литературе», 1957), составил и тщательно прокомментировал антологию «Чешские истории перевода». Разрабатывая теоретическую концепцию методики переводов, Левы опробовал ее и на практике: в журналах публиковались его переводы из французской, английской и испанской поэзии. Он также серьезно занимался проблемами стиха, ему принадлежат работы по сравнительному стихосложению, многочисленные разборы отдельных поэтических переводов, сделанных другими авторами, статьи о просодических особенностях поэзии разных народов. Его работы получили известность и признание за рубежом, они переводились и у нас – помещены в сборнике «Актуальные проблемы теории художественного перевода» (1967). Сам Левы внимательно следил не только за чешскими, но и за иностранными работами по теории художественного перевода и вообще за новыми предложениями в области эстетической теории, писал о них, выступал в Чехии как популяризатор новых западных (но и некоторых советских тоже) концепций литературоведческой науки.

В наиболее обобщенном виде наблюдения, предложения и выводы Левы в области художественного перевода изложены в его монографии «Искусство перевода» (первое издание – 1963). Свою концеп-

цию он назвал «Теорией реалистического перевода». Весьма возможно, что такая формулировка возникла в значительной степени благодаря характерному для того периода в Чехии, в том числе и прежде всего под влиянием советского опыта, упору на реализм как самый прогрессивный художественный метод – в противовес модернистским модам. Представляется, однако, что по отношению к переводу определение «реалистический» несколько искусственно, ибо оно означает не что иное, как просто предъявляемое к нему требование верности, точности, возможно большей адекватности. Не случайно, что понятие «реалистический перевод» практически не вошло в обиход литературоведческой науки, и ценность концепции Левы отнюдь не в этой очень приблизительной формуле, а в самой сути его тщательно разработанной системы.

Левы опирается на старые и новейшие чешские и заграничные работы о художественном переводе. Из советских это «Высокое искусство» (1941) К. Чуковского, работы М. Морозова о переводе русской художественной прозы на английский язык, Б. Пастернака о переводе шекспировских трагедий, «Художественный перевод с одного славянского языка на другой» (1958) М. Рьльского и другие. Талантливый чешский литературовед Владимир Мацура, сам переводивший романы с эстонского языка, в I томе «Энциклопедического словаря чешских писателей после 1945 г.» (1995) в статье о Левы подчеркивал, что он учитывал и использовал структуралистские методологические подходы чешского межвоенного литературоведения и лингвистики. Не забудем и о собственной переводческой практике Левы. Можно по праву утверждать, что он создал обстоятельный и в большинстве случаев очень убедительный труд о принципах перевода художественных произведений разных жанров и сегодня не утративший своего большого теоретического и чисто практического значения.

О Милане Кундере некоторые чешские критики говорят, что он «одержим» проблемами перевода. Но эта «одержимость» обусловлена исключительно серьезным, ответственным отношением писателя к своим сочинениям и к читателю. Кундере не слишком радует сам по себе факт перевода того или иного его романа на иностранные языки, хотя от этого, конечно же, зависит его известность в других странах, но главное – его в высшей степени заботит верность передачи смысла, вложенного им в свое детище. Обостренное отношение к проблемам художественного перевода возникло из-за шока, который писатель испытал, познакомившись с переводами некоторых своих произведений.

В послесловии к вышедшему уже после «бархатной революции» чешскому изданию своего первого романа «Шутка» Кундера рассказывает, что он пережил, когда впервые начал проверять изданный в 1968 г. французский перевод этого романа «предложение за предложением»: «Это был удар. “Шутка” была не переведена, а переписана. Переведена на то, что французы называют “un beau style”. Ни одного предложения не осталось в том виде, как я его написал, все были приукрашены, часто расширены, дополнены метафорами, сотнями метафор, банальных метафор-клише, трезвость языка была драматизирована, дополнена кокетливыми архаизмами и жаргонными выражениями. Меня охватил ужас»⁶. С тех пор писатель, хорошо владеющий несколькими европейскими языками, не жалея времени и сил, внимательно следит за качеством переводов своих книг, делает замечания и дает советы переводчикам, в том числе Н.М. Шульгиной, который он доверил переводы своих романов на русский язык. В книге эссе «Искусство романа» в помощь переводчикам Кундера опубликовал словарь из семидесяти трех употребляемых им слов и выражений с подробным объяснением, что он в каждом случае имеет в виду. В послесловии к «Шутке» он признается: «Тогда на основе собственного опыта, я, как никто из писателей (может быть, за исключением Набокова), понял, что значит мучение с переводом и вообще что такое перевод»⁷.

Левы насчитывал три фазы переводческой работы: 1) понимание оригинала; 2) его интерпретация; 3) передача на другом языке. Ученый различал идейную и эстетическую ценности произведения, с одной стороны и его языковую форму – с другой: «Переводчик должен переводить идейно-эстетическое содержание; текст это всего лишь его носитель. Дело в том, что текст зависит от языка, на котором произведение написано, поэтому многие ценности по-чешски надо передавать другими средствами»⁸. По его словам, «каждый перевод есть более или менее ясная интерпретация. Но чтобы интерпретация была правильной, она должна исходить из наиболее характерных черт произведения, и ее цель заключается в передаче его объективных ценностей»⁹.

Основные споры по поводу любого перевода возникают вокруг понимания его точности. Кундера, приведя известную шутку о том, что «перевод – как женщина: он или верный, или красивый», высказывает свое резкое суждение: «Я не знаю более глупой фразы. Перевод красив только тогда, когда он верен». И далее: «Вы мне возразите, что это недостижимо: ни одно слово не имеет абсолютно точного соответствия в

другом языке. К примеру: *Sehnsucht*, это прославленное слово немецкой поэзии, буквально не означает ни желание, ни тоску, и переводчик должен изобрести наиболее подходящий способ, как перевести это слово на свой язык: описанием? добавлением прилагательного? каким-нибудь новым словом? Верность перевода – не механическое дело, это требует изобретательности и творческого подхода. Точность перевода это *искусство*»¹⁰.

Левы считал главной задачей переводчика передачу идейных и эстетических ценностей оригинала, что включает в себя и форму, хотя в общих формулировках он специально это не оговаривает. Кундера – писатель, художник, он настаивает, в первую очередь, на передаче оригинальных особенностей стиля переводимого автора, его эстетического замысла, на передаче особенностей формы, которая в искусстве, конечно же, всегда, «больше, чем форма».

В одной из статей Кундера подкрепляет свое представление о точности перевода детальным анализом трех переводов на французский язык одного предложения из романа Кафки «Замок», которое описывает любовную сцену между землемером и Фридой. Все три перевода сделаны мастерами и красиво звучат по-французски, но, по мнению Кундера, ни один из маститых переводчиков не передал индивидуальное своеобразие стиля Кафки, а значит и смысл данной важной фразы. Кундера решительно отвергает стремление переводчика «улучшить» или «украсить» стиль переводимого автора устранением повторов слов, подбором синонимов и т.п. Он убежден, что это искажает эстетический замысел произведения. Красоту текста одного автора создает богатство языковых средств, другого, напротив, – их лаконизм и простота. Так, словарь Карлоса Фуэнтеса обширен и разнообразен, он делает ставку на «эстетическую революцию». А красота стиля Хемингуэя основывается на нарочитой ограниченности его словаря, на повторяемости слов. Но таков его эстетический замысел. Лишен лингвистических изысков и язык Кафки, он использует простые, обыденные слова, но таков его эстетический замысел, который должен передать переводчик, такова основа красоты текстов Кафки и ее нельзя менять. Кундера считает недопустимым поправлять стиль автора в соответствии со вкусом переводчика. В книге эссе «Нарушенные завещания» он формулирует правило: «Высшей властью для каждого переводчика должен быть индивидуальный стиль автора»¹¹.

Левы также ставил во главу угла переводческого успеха верность замыслу автора. Он, как и Кундера, возражал против того, чтобы противопоставлять красоту и точность перевода, будто одно исключает другое, он писал, что так произойти может только в том случае, «если под красотой понимать приукрашивание, а под верностью буквальность. Стилистический и эмоциональный эксгибиционизм, стремление продемонстрировать свое языковое искусство и сентиментальное усиление эмоциональных эффектов нельзя считать эстетическими ценностями, это признаки переводческого китча. Но, с другой стороны, сама по себе близость к оригиналу не может служить критерием качества перевода»¹². Он писал: «Причиной плохих переводов может быть не только поверхностность. Иногда прямо наоборот: вдумчивый филолог в стремлении найти как можно более точные словесные эквиваленты и расположить их в наибольшем соответствии с оригиналом, разрушает художественное целое, ибо от него ускользает общая глобальная ценность пассажа, которая имеет для читателя решающее значение»¹³. В качестве отрицательного примера Левы приводит известный ему, внимательно изучавшему историю чешских переводов, эпизод, когда Ф. Челаковский упрекал В. Ганку за перевод, слишком близкий к тексту оригинала, и советовал ему сделать исправления: «там, где речь низменна – ее приподнять и смягчить». Для Левы: «Это совет очень опасный, потому что вкус переводчика часто субъективен, к тому же он, как правило, бывает менее сильным художником, чем автор оригинала, и кажущееся недостатки переведенного произведения часто являются следствием нашего несовершенного понимания замысла автора, а не его непоследовательности». И добавляет, обращаясь уже к критикам: «Критикующий переводы, со своей стороны, должен быть очень осторожен в суждениях, чтобы не упрекнуть переводчика за намеренную имитацию примитивного стиля или, наоборот, не переоценить его заслуги в тех случаях, когда они принадлежат автору оригинала»¹⁴. Здесь мне хотелось бы напомнить высказывание на ту же тему В. Набокова в письме Э. Уилсону: «Между прочим, долг переводчика, как я его понимаю, не в том, чтобы упростить или модернизировать неясное или устаревшее слово оригинала, а в том, чтобы передать его неясность и странность»¹⁵.

Кундера категорически возражает против замены повторяющихся в оригинале слов подбором синонимов, об этом писал и Левы, но был при этом менее категоричен и, как мне кажется, его позиция

предпочтительнее. Дело в том, что в языке перевода обильные повторы слов, которые могут иметь другие коннотации или просто иное звучание, чем в языке оригинала, полный отказ от синонимов может и не способствовать семантической точности в передаче смысла и стиля оригинала.

Понимая все сложности и трудности перевода, Кундера, тем не менее, считает возможным адекватный перевод прозаического произведения на любой другой язык. Иное дело – перевод поэзии. Адекватный перевод поэзии он считает практически недостижимым.

В романе «Бессмертие» рассказывается, как его главная героиня Аньес вслед за своим любимым отцом повторяет его любимое стихотворение Гёте:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh...

Кундера убеждает читателя, что понять, насколько прекрасно это, по его мнению, лучшее стихотворение во всей немецкой поэзии, может только тот, кто прочитает его по-немецки. Но ведь у нас есть навеянные этим стихотворением Гёте «Горные вершины» Лермонтова – одно из лучших стихотворений в русской поэзии, есть навеянное стихотворением Гейне его же прекрасное стихотворение «Сосна». Однако это не собственно переводы, тем более не «точные», это самостоятельные русские стихи, хотя и, конечно же, они «исходят» из немецких стихотворений великих немецких поэтов. Они так и воспринимаются русскими читателями.

Принципиальная непереводаемость поэзии в смысле полной семантической точности еще не означает, что поэзию вообще переводить нельзя и не стоит. Поэзия переводилась издавна, еще даже раньше, чем проза, переводилась по-разному. Попытки поэтических переводов по-прежнему продолжают – с большим или меньшим успехом. Заметим, что Кундера, настойчиво утверждая свой тезис об адекватной переводаемости романов и принципиальной непереводаемости поэзии, в молодости сам отдал дань поэтическим переводам весьма «трудных» авторов: В. Маяковского, Г. Аполлинера. Блестящим переводчиком поэзии с немецкого на чешский и с чешского на немецкий был двоюродный брат Милана Людвик Кундера (1920-2010).

Вообще же тезис о невозможности точно перевести поэзию в большей степени относится к поэзии лирической, тогда как поэзия эпичес-

кая, поэзия «сюжетная» переводу вполне поддается. С лирикой все гораздо сложнее, как и с переводами метафор – даже в прозе. Но без переводов поэзии не могла бы существовать «мировая литература», о которой в свое время говорил Гёте и понятие которой так дорого Кундере.

Разницу подхода к переводам прозы и поэзии отчетливо видел и И. Левы. Он скрупулезно изучал проблемы стихосложения, как чешского, так и английского и других, занимался сравнительным стиховедением. В «Искусстве перевода» поэзии посвящена вся вторая часть книги. Отметив различие переводов поэзии и прозы, исследователь сосредотачивается на особенностях стиха в разных языках, на возникающих в этой связи трудностях поэтического перевода и способах их преодоления. В центре внимания автора – особенности чешского стиха, но они рассматриваются непременно в сопоставлении с системой стихосложения в других языках. Левы считает, что «привычное разделение европейских просодий на силлабические, силлабо-тонические и тонические – очень грубая абстракция»¹⁶. Он уточняет: «В действительности европейский стих различной национальной принадлежности делится на несколько четко очерченных групп, но каждый национальный стих несколько отличается от всех остальных, разница между ними может постепенно меняться, также как и переход от одной просодической группы к другой. Главные ритмические принципы в современном европейском стихе – силлабичность и ударение»¹⁷. О чешском стихе его мнение таково: «По своим ритмическим особенностям чешский стих приближается к стиху силлабическому, но имеются существенные различия между силлабо-тоническим стихом чешским, с одной стороны, и тоническо-силлабическим стихом английским, русским и немецким – с другой». Он уверен, что нельзя преувеличивать значение ударения для чешского стиха: «Мне кажется, настало время реабилитации также и силлабического принципа»¹⁸.

Левы подробно анализирует значение и характер рифмы, непременно сопоставляя при этом разные европейские просодические системы, высказывает свои соображения по поводу перевода разных поэтических размеров и форм, белого стиха, стиха александрийского, свободного и т. п. Вместе с тем он подчеркивает, что важна передача не только формальных моментов, но и – главное – соединение в переводе стиля автора оригинала и идеи, смысла переводимого произведения. Он приводит примеры удачных поэтических переводов на чешский язык, среди которых особо выделяет антологию Карела Чапека «Французская

поэзия» (1921). Сам Чапек не выступал как поэт, но его переводы произведений французских поэтов Левы считает конгениальными оригиналам. Значение чапековских переводов он очень высоко оценивает еще и потому, что их появление отвечало потребностям развития чешской поэзии того времени и оказало на него большое плодотворное влияние. По его словам, эта антология показывает, что для того, чтобы перевод стал вехой в развитии чешской литературы, были необходимы не только высокое мастерство переводчика в отношении владения стихотворной техникой, но и соответствующая философская позиция и, не в последнюю очередь, «счастливое совпадение литературно-исторических обстоятельств». И заключительная фраза книги: «Теоретик может лишь *ex post* анализировать и объяснять такое деяние»¹⁹.

В художественных и эссеистских произведениях Кундеры, в научных работах Левы содержится множество важных, пусть и не всегда бесспорных, общих и совсем конкретных суждений о переводе, интересных для специалистов-филологов, полезных для переводчиков-практиков. Но трудности перевода невозможно окончательно разрешить, снять раз и навсегда. Они вновь встают и требуют обсуждения с появлением переводов новых произведений и разных переводов одного и того же произведения, с необходимостью с течением времени вновь и вновь переводить прежде уже переведенные книги, приводя их в соответствие с меняющимися нормами языка и развитием общества. Но при этом всегда остается и необходимость учитывать предшествующий опыт исследований и раздумий в этой области, в том числе ценных трудов Левы и высказываний Кундеры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: *Jungmann J. Krátká historie národu, osvícení a jazyka. Praha, 1947. S. 48.*

² *Ibid. S. 100.*

³ *Ibid. S. 100.*

⁴ *Мусеева Г.И., Крбец М.М. Йозеф Добровский и Россия. Ленинград, 1990. С. 183.*

⁵ *Jungmann J. Krátká historie... S. 183.*

⁶ *Kundera M. Žert. Brno, 1996. S. 324.*

⁷ *Ibid. S. 325.*

⁸ *Levý J. Umění překladu. Praha, 1963. S. 19.*

⁹ *Ibid. S. 31.*

¹⁰ *Kundera M.* Kastrující stín svatého Garty. Brno, 2006. S. 62.

¹¹ *Кундера М.* Нарушенные завещания. СПб, 2004. С. 114.

¹² *Levý J.* Umění překladu. S. 56.

¹³ Ibid. S. 47.

¹⁴ Ibid. S. 56

¹⁵ Цит. по: «Хороший писатель – это в первую очередь волшебник». Из переписки Владимира Набокова и Эдмунда Уилсона // Иностранная литература, 2010, № 1. С. 203. Перевод А. Ливерганта.

¹⁶ *Levý J.* Umění překladu. S. 191.

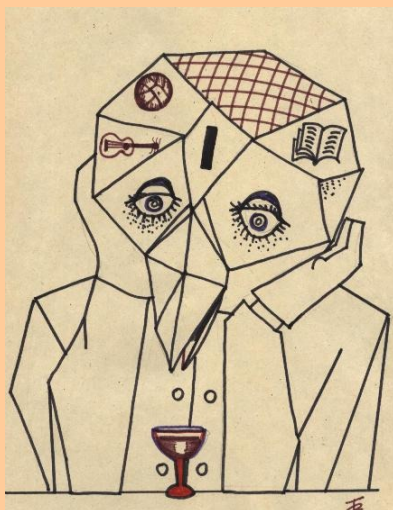
¹⁷ Ibid. S. 192.

¹⁸ Ibid. S. 192.

¹⁹ Ibid. S. 264.

Современный художественный перевод:

культурная политика
или рынок?



Н.А. Лунькова

Русская проза на болгарском книжном рынке в XXI в.

89–97

Е.В. Шатько

Переводы русскоязычной литературы в Сербии

в 2000–2010-е гг.

98–112

Л.Ф. Широкова

Перевод со словацкого в XXI в.

113–124



Н.А. Лунькова
(Москва)

РУССКАЯ ПРОЗА

НА БОЛГАРСКОМ КНИЖНОМ РЫНКЕ В XXI В.

Во второй половине XX в. в болгарском культурном пространстве сильно ощущалось влияние советской культуры, подкрепляемое тесными политическими связями между СССР и Болгарией. Преподавание русского языка как иностранного занимало лидирующие позиции в существовавшей тогда в Болгарии системе образования. В рамках последовательной государственной политики появлялось большое количество переводов русской литературы: публиковались произведения разных временных периодов, разных стилей и разного качества.

Снижение интереса к русской литературе, которое произошло после 1989 г., можно отчасти объяснить желанием избавиться от какого бы то ни было давления СССР. Однако наряду с тенденцией неприятия русской литературы существовала и другая: происходило знакомство болгарского читателя с ранее не изданными, запрещенными в социалистический период произведениями. Так, например, после 1989 г. «наступает “оттепель” для прозы и публицистики А.И. Солженицына»¹: в 1990 г. в переводе Ивана Дойчинова выходит «Архипелаг ГУЛАГ» с подзаголовком «Опыт художественного исследования», в 1993 г. – сразу два перевода «Ракового корпуса» (Антоанеты Бежанской и Георги Миланова), в 1995 г. роман «В круге первом» (пер. Георги Миланова). В этот же период были изданы «Доктор Живаго» Б. Пастернака, «Москва-Петушки» (пер. Бориса Мисиркова), «Моя маленькая лениниана» (пер. Желы Георгиевой) В. Ерофеева, «Жизнь и судьба» В. Гроссмана и ряд других произведений. Своим появлением на болгарском языке эти книги обязаны журналу «Факел».

Журнал «Факел» как «двухмесячник советской литературы» был основан Союзом болгарских писателей и Союзом переводчиков в Болгарии в 1981 г. В конце 1980-х гг., на волне Перестройки, когда в СССР уже стали выходить ранее не печатавшиеся книги, в Болгарии стараниями «Факела» были изданы болгарские переводы такие произведения, как «Колымские рассказы» В. Шаламова, «Машенька» В. Набокова, «Собачье сердце» и «Роковые яйца» М. Булгакова, «Мы» Е. Замятина и др. В 1989 г. журнал оказался на грани закрытия из-за

намерения опубликовать «Архипелаг ГУЛАГ», но благодаря вмешательству видных болгарских и русских писателей издание удалось отстоять. В 1996 г. при журнале «Факел» стало функционировать специализированное издательство русской литературы в Болгарии – «Факел экспресс» («Факел экспрес»). Именно в нем были изданы романы В. Сорокина «Сердца четырех» (1995), «Голубое сало» (2000), «Тридцатая любовь Марины» (2003). Там же впервые появляются и болгарские переводы В. Пелевина: «Откровение Крегера», «Зомбификация» (в сокращении) (1997), «День бульдозериста» (1998) и «Generation “П”» (1999, пер. Ивана Тотоманова). Критики отмечают, что, несмотря на большой объем данных произведений, они выходили в журнальной версии по понятным экономическим причинам: такой вид публикации был и остается самым бюджетным при издании переводной литературы.

С 2005 г. «Факел экспресс» совместно и с издательским домом «Жанет-45» выпускает серию «Новая проза» («Нова проза»), в которую входят переводы только русской литературы. По мнению болгарского литературоведа М. Кировой, «Новая проза» – это русская литература, «которая неизвестна широкому кругу читателей; это новое лицо русской диссидентской культуры»². В этой серии в переводе Ивана Тотоманова вышли «Энциклопедия русской души» В. Ерофеева (2005), «Монументальная пропаганда» В. Войновича (2005), «Хороший Сталин» Виктора Ерофеева (2005), «Венерин волос» М. Шишкина (2007), «Николай Николаевич», «Кенгуру» (2006, пер. совместно с Божидаром Томовым) и «Свет в конце ствола» (2007) Ю. Алешковского; в переводе Здравки Петровой – «Остров Крым» В. Аксенова (2005), «Это я – Эдичка» и «У нас была великая эпоха» Э. Лимонова (2005), «Голова Гоголя» и «Игры гения, или жизнь Леонардо» А. Королева (2006), «Искренне ваш Шурик» Л. Улицкой (2007), «Школа для дураков» Саши Соколова (2007), «Жизнь и судьба» В. Гроссмана (2009); в переводе Симеона Владимирова – «Убийца из Ничто» Ю. Мамлеева (2008); в переводе Любви Кроневой – «Заповедник» и «Иностранка» С. Довлатова (2005, пер. совместно с Борисом Мисирковым), а также «Веселие Руси» Е. Попова (2006). По словам Божаны Апостоловой, директора ИД «Жанет-45», всего в серии планируется издание пятидесяти русских книг, однако сложности, с которыми сталкиваются болгарские издатели, связаны как с отсутствием большого количества переводчиков, так и с многочисленными экономическими проблемами. В беседе с корреспондентами российской «Литературной газеты» Георги Борисов, глав-

ный редактор журнала «Факел», и Божана Апостолова заявили о своей заинтересованности в помощи со стороны России в восстановлении некогда тесных и прочных русско-болгарских контактов: «Но и Россия должна помочь [...]. Отношения когда-то братских русской и болгарской литератур расстроились. Старые связи прервались, а новые завязываются с большим трудом или не завязываются вообще»³. Что касается вопроса о существовании школы русского перевода в Болгарии, то она, по словам Г. Борисова, разрушена, и нет «никакой поддержки ни со стороны русской литературы, ни со стороны Российского государства. Видимо, оно полагает, что великая русская литература не нуждается в переводе на “маленькие” языки»⁴.

Однако думается, что основная причина, по которой русская литература не представлена в Болгарии так обширно, как это было до 1989 г., все же не столько в отсутствии поддержки со стороны России, сколько в изменении читательских интересов и динамике развития книжного рынка в целом, что подтверждают и сами переводчики. Так, Здравка Петрова подчеркивает, что если «раньше давление было идеологическое, то сейчас – финансовое, и второе даже страшнее первого»⁵. Если спрос на переведенную книгу окажется невелик или вовсе отсутствует, резонно предположить, что переводчик не согласится на заведомо невыгодную работу. Подобной участи пока удается избежать переводчикам русских криминальных романов и «фэнтези», пользующихся в Болгарии популярностью.

Русские детективы в основном печатаются в издательствах «Гермес» («Хермес») и «Труд» («Труд»). В числе авторов, наиболее известных болгарскому любителю криминальных историй: А. Маринина, А. Воронин, Д. Донцова, П. Дашкова, М. Юденич, В. Платова и др. Популярно и творчество Бориса Акунина: в издательстве «Единорог» («Еднорог») опубликованы его романы из серии «Приключения Эраста Фандорина», «Приключения магистра» и «Приключения сестры Пелагии». Спрос на книги этих писателей связан скорее не с национальной принадлежностью их авторов, а с общими тенденциями развития болгарской массовой культуры и книжной индустрии. Подобную ситуацию можно наблюдать и в сегменте научной фантастики. Так, книги С. Лукьяненко, который знаком болгарскому читателю по серии «Дозоров», переведенной Василом Велчевым, опубликованы в издательстве «Инфодар»; там же представлено и подарочное издание «Дозоров», что для русских книг, вышедших на болгарском языке, вообще ред-

кость. В «Инфодаре» изданы также свежие переводы пользующихся неизменным спросом классиков русской фантастики – Аркадия и Бориса Стругацких, произведения которых вынесены даже в отдельную серию «Братья Стругацкие» (например, «Хромая судьба», 2006, в пер. Василя Валчева, «Бессильные мира сего», 2008, в пер. Максима Стоева). В 2008 г. издательство «Сиэла» («Сиела») публикует роман Д. Глуховского «Сумерки», а в свою новую серию «Фантастика» включает его романы «Метро 2033» (2008), «Метро 2034» (2012). Несмотря на то, что до 2008 г. имя Глуховского было известно в Болгарии благодаря компьютерной игре «Metro: 2033» и ее сиквелу «Metro – LastLight», он быстро становится «одним из самых популярных современных русских писателей»⁶. Однако Глуховский интересен болгарскому читателю не только литературным талантом, но и своей журналистской деятельностью, о чем свидетельствуют многочисленные интервью с ним, размещенные, в частности, в Интернете. Так, на портале издательства «Новинар медиа» (www.novinar.bg) первым вопросом журналистки в интервью с Глуховским от 12.05.2008 был следующий: «Перед тем как перейти к литературе о постъядерном апокалипсисе, я спрошу Вас о том, какие новости Вы привезли нам из Москвы? У вас новый президент, новый премьер»⁷. И это только один из многочисленных примеров вопросов, заданных писателю, приехавшему в Софию на презентацию своего романа «Метро 2033» на болгарском языке. Интерес к российской политике, возросший весной 2008 г. в связи с президентскими выборами в РФ, всегда существовал у болгарской аудитории, и перевод книги Глуховского о жизни в московской подземке после ядерной катастрофы оказался как нельзя кстати. Болгарские журналисты, проводящие параллели между политической ситуацией в Германии 1930-х гг. и в современной России, безусловно, подогревают интерес к писателю-фантасту, стремясь по-своему интерпретировать метафору власти в его произведениях.

Еще одним весьма популярным современным русским автором в Болгарии является Сергей Минаев. В 2007 г. болгарское издательство «Персей» опубликовало его дебютное произведение «Духless. Повесть о ненастоящем человеке», оказавшееся, по итогам года, самым продаваемым в России, затем вышли две части «Media Sapiens»: «Media Sapiens. Повесть о третьем сроке» (2007) и «Media Sapiens 2. Дневник информационного террориста» (2008). Видимо, полная черного пиара жизнь в «ультраматериальном мире новой элиты»⁸ оказалась настоль-

ко интересна болгарскому читателю, что в 2008 г. даже появились слухи о том, что Первый инвестиционный банк в Болгарии может обанкротиться по модели, описанной в «Media Sapiens». «The телки», вышедшие в Болгарии в 2009 г., можно считать бестселлером, поскольку тираж книги составил 5000 экземпляров. Наконец, в 2012 г. вышел роман «Москва, я не люблю тебя». В болгарском переводе книга называется «Мразя тази столица» (досл. «Ненавижу эту столицу»): возможно, Ива Николова – переводчик всех изданных в «Персее» книг Минаева – хотела подчеркнуть, что столица, будь то Москва или София, всегда будет мечтой для провинциалов, жаждущих настоящего «luxury style»: денег, дорогих машин, модных клубов и других атрибутов жизни богатых людей столицы. Как уже говорилось ранее, для произведений массовой литературы национальный вопрос – не главный, и проблемы, затрагиваемые в творчестве Минаева, связаны с жизнью современного космополита. Сергея Минаева, по мнению Милены Кировой, можно считать самым успешным русским автором начала XXI в.⁹

Однако иметь широкий круг поклонников могут себе позволить не только авторы массовой литературы. Литературный критик, поэт и переводчик Эмил Николов отмечает: «Болгарские издатели наряду с массовой литературой и нашумевшими книгами все-таки представляют болгарскому читателю лучшее из современной российской литературы, регулярно выпускают книги, получившие одну из трех престижных литературных премий – “Большая книга”, “Русский букер” и “Национальный бестселлер”»¹⁰. Так, Виктор Пелевин, обладатель многочисленных российских литературных премий, в числе которых «Национальный бестселлер», «Малый букер», «Большая книга», ставший известным в Болгарии в конце 1990-х гг., продолжает переводиться и сейчас. В 2002 г. в издательстве «Калиопа» роман «Generation “П”» вышел отдельным изданием, и в этом же году в переводе Тани Баловой издан «Чапаев и Пустота», где автор представляет свое видение красноармейского начдива – новый симулякр, разрушающий сложившееся в советское время представление о Чапаеве. В этом же издательстве в переводе И. Тотоманова опубликованы «Диалектика переходного периода (из ниоткуда в никуда)» (2005) и «Священная книга оборотня» (2008), а в 2007 г. в издательстве «INK» вышел еще один роман Пелевина – «Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре» (пер. Марина Николова). Не осталось не замеченным болгарами и творчество Захара Прилепина, являющегося, как Виктор Пелевин и уже упоминавшаяся

Людмила Улицкая, лауреатом престижных литературных премий. В его романе «Патологии» (издательство «Кама», 2011) обнаруживается «художественное мастерство, внимание к деталям, изображение психологии уникальных персонажей и стремление построить свою собственную философию существования на ужасах войны»¹¹. Роман в рассказах «Грех», вышедший в 2011 г. в издательстве «Окно» («Прозорец») (пер. Любви Кроневои и Аси Григоровой), также оказался интересен читателям и критикам. Так, Эмил Тонев, болгарский писатель, журналист, в настоящее время ответственный редактор газеты «Труд», высоко оценивает творчество Прилепина: «По моему скромному мнению, давно на болгарском языке не выходило такой мощной, плотной и вкусной прозы»¹².

Помимо публикации новых, впервые появляющихся на болгарском книжном рынке произведений русских авторов, существует тенденция переиздания русской классики. Например, издательство «Захарий Стоянов» создало серию «Библиотека “Шедевры”» (Библиотека «Шедьовры»), где собраны произведения мировой классической литературы. Из русских авторов в нее вошли А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, А.П. Чехов и некоторые другие. Однако кроме переизданий выходят и новые переводы уже знакомых болгарам русских произведений. Речь идет, в частности, о новых переводах Здравкой Петровой романов «Анна Каренина» Л.Н. Толстого (2006), «Герой нашего времени» М.Ю. Лермонтова (2014), а также о последних переводах «Мастера и Маргариты» М.А. Булгакова (2006 г., пер. Миляны Милковой; 2012, пер. Татьяны Балловой). По словам переводчицы Здравки Петровой, «в отличие от оригинала, переводы устаревают [...], язык не прекращает развиваться» и, чтобы адекватно воспринимать ушедшую эпоху, необходимо делать новые переводы каждые тридцать-сорок лет¹³.

К значимым для русской литературы в Болгарии стоит отнести публикации ранее не переводившихся произведений или существовавших в сокращенном виде переводов русской прозы. Например, в 2014 г. в издательстве «Факел экспресс» впервые в Болгарии вышли в свет «Избранные произведения» Д.И. Хармса. В это издание включены как новые переводы, так и уже опубликованные на страницах журнала «Факел». Благодаря коллективу переводчиков (Георги Борисов, Иван Тотоманов, Бойко Ламбовский, Виктор Самуилов, Миряна Башева, Юлиан Попов) болгарский читатель познакомился не только с прозой,

стихотворным наследием Хармса, но и с его пьесой «Цирк Шардам», письмами, заметками и даже рисунками знаменитого писателя.

В феврале 2015 г. в Софии состоялась презентация издания первого полного перевода романа «Архипелаг ГУЛАГ» А.И. Солженицына на болгарский язык. Фонд «Комунитас» представил роман в трех томах в переводе Татьяны Ваксберг (1 т.) и Зои Котовой (2-3 тт.), редактором стал Эдвин Сугарев, известный болгарский поэт и политический деятель. В эфире телепрограммы «День начинается с культуры» («Денят започва с култура») на канале БНТ ведущие проекта беседовали с Татьяной Ваксберг и Эдвином Сугаревым. Оба подчеркнули актуальность и важность появления на болгарском языке этой «энциклопедии сталинских репрессий». Ваксберг отметила, что это значительно более полное издание – объем увеличился почти в полтора раза (более 2100 страниц). Переводчица обратила внимание участников дискуссии на то, что дополнение уже существовавшего перевода было практически невозможно, поскольку Солженицын расширил текст за счет добавления новых слов в предложения, изменил финал у нескольких историй, включенных в пространство романа, появились и настоящие имена тех, кто их ему рассказал. Значение книги, по мнению Ваксберг, не может быть переоценено: уникальность темы в сочетании с удивительной легкостью языка, вопреки обилию тюремных жаргонизмов и диалектизмов, позволяет болгарскому читателю увидеть то историческое прошлое, которое не должно повториться. Сугарев тоже подчеркнул актуальность выхода нового перевода романа и, проведя несколько исторических параллелей, пришел к неутешительному выводу: «Ужасы этой книги могут воскреснуть»¹⁴.

Попытка проследить основные тенденции проникновения русской прозы на болгарский книжный рынок осложняется весьма скудным количеством обобщающих работ по данной теме, а также невозможностью анализа каких-либо статистических данных ввиду их почти полного отсутствия¹, поскольку в Болгарии «нет традиции собирать

¹ Речь идет об отсутствии возможности обращения к статистическим данным болгарских библиотек. Так, в системе COBISS (Объединенная интерактивная система библиографической информации и услуг), весьма популярной в других южнославянских странах, Болгария представлена только двумя библиотеками: Национальная библиотека святых Кирилла и Мефодия (София) и Региональная библиотека

“чистые” факты и данные, с помощью которых в какой-нибудь другой эпохе о них получили бы представление»¹⁵. Однако и имеющийся материал позволяет сделать некоторые выводы.

Общее число переводов русской прозы в XXI в. заметно сократилось, даже если сравнивать с периодом 1990-х гг. Такое положение дел связано со стремлением избавиться от «искусственно поддерживавшейся сверхтрадиции»¹⁶ влияния русской литературы на болгарскую общественность, а также с общими законами книжного рынка и широко представленными на нем другими литературами, являющимися «конкурентами» русской. Большинство современных русских авторов, переводимых на болгарский язык, становятся известными благодаря интенсивной рекламе в средствах массовой информации, и нередко публикуются согласно личным вкусам издателей. Переводы массовой литературы с русского языка функционируют на болгарском книжном рынке так же, как и подобные переводы с других языков, поскольку читателя скорее привлекает не национальность автора, а рекламные ярлыки-клише вроде «авантюрный сюжет», «поразительная история», «такого Вы еще не читали», преследующие читателя на полках книжных магазинов и мелькающие на Интернет-баннерах. Наряду с этим стоит отметить и некоторые другие особенности функционирования русской прозы на болгарском книжном рынке: публикуются переводы произведений, получивших престижные литературные премии в России, осуществляются новые переводы русской классической прозы, а также появляются новые, ранее не представленные на болгарском языке произведения русской литературы, что весьма важно для популяризации русской культуры в Болгарии в целом.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Наков М.* Каквочетем от Ал. Солженицин на български // *Болгарская русистика.* 2003. № 3–4. С. 54.

² [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kultura.bg/bg/article/view/14943>.

им. Доры Габе (Добрич). Для сравнения: в Словении к этой системе подключено 440 библиотек, в Сербии – 167, в Македонии – 42 и т. д. Данные взяты с портала <http://www.cobiss.net/>.

- ³ Болгарскую словесность спасают энтузиасты (Интервью с Г. Борисовым и Б. Апостоловой). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://hghltd.yandex.net/archives/html_arch/lg302006/Polosy/6_1.htm.
- ⁴ Там же.
- ⁵ Русия, изречение по изречение (Интервью с З. Петровой). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kultura.bg/bg/article/view/22691>.
- ⁶ Авторът на «Метро 2033» Дмитрий Глуховски: И след ядрен апокалипсис си оставаме същите (Интервью с Д. Глуховским). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://novinar.bg/news/avtorat-na-metro-2033-dmitrij-gluhovski-i-sled-iadren-apokalipsis-si-ostavame-sashtite_Mjk0Njs0Mw==.html.
- ⁷ Там же.
- ⁸ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.perseus-books.com/catalogue/2minaev.html>.
- ⁹ *Кирова М.* Руската литература в България след 1989. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.kultura.bg/bg/print_article/view/16285.
- ¹⁰ *Импости Г., Зейферт Е., Морильас Ж., Николов Э.* Расширение взгляда: кого из современных русских писателей переводят в мире. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/7/ga20.html>.
- ¹¹ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://literaturesviat.com/?p=44481>.
- ¹² *Тонев Э.* От Русия с любов. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://m.trud.bg/Article.aspx?Id=1149297>.
- ¹³ Русия, изречение по изречение (Интервью со З. Петровой). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kultura.bg/bg/article/view/22691>.
- ¹⁴ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.bnt.bg/part-of-show/novo-izdanie-na-arhipelag-gulag.
- ¹⁵ *Кирова М.* Руската литература в България след 1989.
- ¹⁶ Там же.

Е.В. Шатъко
(Москва)

ПЕРЕВОДЫ РУССКОЯЗЫЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В СЕРБИИ В 2000–2010-Е ГГ.

«Многовековые связи сербской и русской культуры обусловлены рядом этнических и исторических обстоятельств. Сербский и русский народы, принадлежащие единой славянской общности, несмотря на географическую разъединенность, сближает не только сходство языков, но и некоторые повороты истории», – пишет Милослав Шутич, белградский теоретик литературы¹. Можно с уверенностью сказать, что традиция культурного обмена между Россией и Сербией не прерывалась на протяжении долгих веков: связи поддерживали церковь, правящие династии, а в XX в. – сначала эмигранты, бежавшие от ужасов революции, а затем и коммунисты. В XXI в. новому витку интереса к русской культуре способствовали события 2007 г., когда Россия поддержала Сербию и не признала независимость Косова².

В Сербии прилагательное «русский» имеет определенно положительное значение. Сербские мыслители исторически ориентировались на Россию, называя ее «старшим братом», как, впрочем, и представители ряда других славянских народов в период формирования национального самосознания. Этническая, религиозная, языковая и культурная общность с Россией сыграла свою роль в том, что на протяжении двух последних веков в Сербии сохраняются русофильские настроения, что в определенной степени влияет и на переводы современной русской литературы. В книжных магазинах на обложках можно увидеть наклейку с надписью «перевод с русского языка», «русский бестселлер» или «роман русского автора» (тогда как на обложке нового романа Ф. Бегбедера до сих пор стоит «от автора “99 франков”»). В данном случае бренд «русский» – это знак качества.

При этом сейчас в Сербии, как и во многих других странах, большими тиражами издаются успешные зарубежные авторы, например, П. Коэльо, Д. Браун или Ч. Буковски, их романы появляются в списке хитов продаж по нескольку раз в год. Наиболее востребован формат романа, предпочтение отдается писателям-романистам или романной серией. Выбор издателей падает на бестселлеры (книги

Д. Стил, Кастанеды), экранизированные произведения («Голодные игры» С. Коллинз, «Игра престолов» Дж.Р.Р. Мартина, «Гарри Поттер» Дж. Роулинг) и на художественные тексты, получившие национальные и международные литературные награды или попавшие в шорт-листы престижных премий.

Например, награждение российской национальной литературной премией «Большая книга» стало одним из важных факторов для издателей: переводы романов М. Шишкина «Письмовник» (первое место, 2011) и М. Степановой «Женщины Лазаря» (третье место, 2012) вышли в Сербии соответственно в 2011 и 2014 гг. «Эвакуатор» Д. Быкова (литературная премия за лучшие фантастические произведения «Бронзовая улитка», 2006) – в 2011 г. Роман Ю. Вознесенской «Путь Кассандры, или Приключения с макаронами» (2002), в 2007 г. получивший на родине премию конкурса произведений для детей и юношества «Алые паруса», через два года был опубликован в сербском переводе. Изданию в православной Сербии в 2014 г. романа А. Сегеня «Поп» (2006) способствовал не только фильм А. Хотиненко, но и премия Издательского Совета Московской Патриархии «Просвещение через книгу». В случае с романом О. Робски «Casual» сам факт его попадания в 2005 г. в шорт-лист премии «Национальный бестселлер» оказал влияние на публикацию произведения в Сербии.

Все чаще сербские издательства отдают предпочтение зарубежным обладателям не одной, а нескольких престижных премий. К таковым с полным правом можно отнести З. Прилепина. В 2010-е гг. на сербский язык были переведены его романы «Санькя» (2010, переиздание – 2012), «Грех» (2011, переиздание – 2013), «Патологии» (2012), «Черная обезьяна» (2013) и сборник повестей «Восьмерка» (2013). После того как роман Е. Водолазкина «Лавр» в 2013 г. был несколько раз награжден («Большая книга», «Ясная Поляна», украинская премия международной ассамблеи фантастики «Портал», Киев), он в том же году был издан в Сербии, в 2014 г. вышла книга «Соловьев и Ларионов».

Однако не всегда именно литературные премии влияют на выбор сербских издательств, бывает, что внимание к произведениям привлекает тот резонанс, который их публикация вызвала на родине. Например, весьма оперативно, в тот же год, что и в России, был переведен и издан роман И. Стогова «1000000 евро, или Тысяча вторая ночь 2003 г.» (2003, переиздание – 2011), приуроченный к 300-летию Санкт-Петербурга. В 2010 г. в Сербии выходит его роман «mASIAfucker»

(2002) о путешествии героя по враждебно настроенной постсоветской Азии, который в России остался в тени романа «Мачо не плачут» (1999), представляющего собой автобиографические зарисовки о жизни петербургского журналиста.

Интерес вызывают и художественные тексты, отношение к которым в России неоднозначно. Так, скандальная слава романа С. Минаева «Духless», получившего в 2007 г. антипремию «Абзац» газеты «Книжное обозрение» в номинации «Полный абзац», также привлекла внимание сербов, перевод вышел в 2011 г. В 2007 г., вскоре после нашумевшей театральной постановки «Современника», гротескный роман М. Кононова «Голая пионерка» появился на сербском языке; после успешной экранизации произведения А. Козловой «Люди с чистой совестью» (2008) (телесериал «Краткий курс счастливой жизни», 2011, режиссер В. Гай Германика) оно в 2012 г. вышло по-сербски. В 2011 г. появилось переиздание романа М. Агеева «Роман с кокаином» (1934). Авторство романа смогли установить только в 1997 г. (лингвист Д. Суперфин доказал, что за псевдонимом М. Агеев скрывается М. Леви, до этого роман приписывали В. Набокову), а в 2011 г. была завершена экранизация, что, вероятно, и повлияло на переиздание сербского перевода романа. Книгу оценила сербская критика – статьи Й. Радоевича «Проблема пола в “Романе с кокаином” М. Агеева» (2010) и «Катагогический и анагогический эрос в “Романе с кокаином” М. Агеева» (2011).

В начале 2000-х гг. активно переводились произведения Ю. Полякова, писателя, поэта, драматурга, редактора «Литературной газеты». С 2002 по 2010 гг. вышли его романы 1990-х гг. «Козленок в молоке», «Небо павших», «Парижская любовь Кости Гуманкова», «Апофегей». Вероятно, здесь сыграл роль и тот факт, что многие из них экранизированы, а также то, что сценарий Полякова к фильму «Ворошиловский стрелок» переведен на сербский язык.

По-настоящему большим успехом в читательской среде Сербии пользуются романы В. Пелевина, переводы которых весьма оперативно осуществляют переводчицы Н. Ненезич и М. Грбич. Еще в 1996 г. в журнале «Часопис за книжевност и културу» вышел его рассказ «Бубен Нижнего мира», в 2002 г. был переведен «Чапаев и пустота», в 2003 г. – «Омон Ра», в 2004 г. – «Generation “П”» (переиздавался в 2004, 2010 и 2011), в 2006 г. вышли «Жизнь насекомых» (переиздание – 2010), «Священная книга оборотня» (переиздан в 2009 и дважды

в 2010), «Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре» опубликован в 2007 г. Затем в печати появились романы «Empire V» (2009), «Числа» и «f» (2013), «S.N.U.F.F.» (2014). Интерес к творчеству Пелевина поддерживается издателями и критикой, каждый новый перевод сопровождается рядом положительных рецензий и анонсов в новостных газетах, его книги в магазинах занимают лучшие места. Из литературоведческих статей стоит выделить две, целиком посвященные анализу романов Пелевина: статья М.М. Шарович «Восточное время в западном мире: “Чапаев и пустота” Виктора Пелевина» (сборник «Аспекты времени в литературе», 2012) и статья И. Башич и Т. Тасовца «Фантастика, аллегория и поиски аутентичности в “Священной книге оборотня” В. Пелевина» (сборник Матицы Сербской, 2014). Авторы последней убеждены в том, что Пелевин создает в романе особый вид фантастики, который характеризуется размытостью границ между нереальным и обыденным в том числе и на уровне самого текста: нет четкого разделения между прямым и переносным значением, практически невозможно определить, где автор иронизирует, а где серьезен³.

Бесспорным лидером по количеству переведенных на сербский язык книг среди современных русских писателей, а часто и лидером продаж является Б. Акунин, по-сербски опубликовано свыше полутора десятков его романов. В 2004 г. вышли «Азазель», «Смерть Ахиллеса», «Левиафан», «Турецкий гамбит»; в 2005 г. – «Статский советник», «Коронация», «Особые поручения»; в 2006 г. – «Любовник смерти», «Любовница смерти», а также эссе «Писатель и самоубийство», опубликованное под творческим псевдонимом автора (в России этот текст был подписан настоящей фамилией писателя); в 2007 г. увидели свет «Алмазная колесница», «Пелагия и белый бульдог», «Пелагия и красный петух», «Пелагия и черный монах»; в 2010 г. – «Весь мир – театр»; в 2011 г. – «Алтын-толобас» и «Внеклассное чтение»; в 2012 г. – «Ф.М.»; в 2013 г. – «Шпионский роман». Роман «Азазель» переиздавался в общей сложности семь раз, «Левиафан» и «Смерть Ахиллеса» – дважды. Над переводами прозы Акунина работали С. Боич, П. Буньяк, О. Кириллова, Д. Михаилович, С. Джукич, И. Джукич, М. Иванович, Б. Вичентич, М. Грбич, З. Коич. Около пяти лет романы Акунина занимали верхние строчки в сербских литературных «хит-парадах», однако после 2013 г. на полках белградских книжных магазинов пока не появилось ни одного его нового произведения. Несмотря на столь выраженный читательский спрос, творчество Акунина еще не стало пред-

метом всестороннего научного изучения, небольшие статьи о нем носят скорее рекламный характер. В 2014 г. в Белградском университете была защищена первая дипломная работа, посвященная в том числе Акунину, «Федор Михайлович Достоевский и Борис Акунин», выполненная В. Шливар под руководством профессора К. Ичин.

Бренд «русский бестселлер» у Акунина почти отобрал Д. Глуховский. В 2009 г. в Сербии вышел его нашумевший роман «Метро 2033» (перевод С. Кондича) с последующим переизданием в 2014 г., а в 2011 г. – «Метро 2034» (перевод С. Кондича) и «Сумерки» (перевод А. Миличевич). Роман «Метро 2033» особенно интересен тем, что первоначально публиковался в России в открытом доступе в Интернете и лишь спустя несколько лет был издан в книжном формате, тогда как его перевод на сербский язык существует только в бумажном виде. При этом компьютерная игра, созданная на основе сюжета Глуховского, стала для многих сербских геймеров стимулом к знакомству с оригинальным произведением (в России наблюдалась обратная ситуация – часть российских читателей погрузились в мир компьютерной графики после прочтения текста). Данная романная серия стала настоящим хитом для определенной категории читателей (компьютерщики, геймеры, молодые люди с техническим образованием), которые большую часть своего свободного времени проводят он-лайн, поэтому в сербскоязычном сегменте мировой паутины можно найти огромное количество отзывов читателей, чаще восторженных, тогда как литературоведы и критики пока к творчеству Глуховского абсолютно равнодушны.

Если для массового сербского читателя сюжетная серия «Метро» – это книги и игра, то «Дозоры» С. Лукьяненко, появившиеся примерно в то же время, – это тексты и их экранизации. «Ночной дозор» вышел в 2008 г. в переводе Н. Николич, «Дневной дозор» – в 2009 г. (переиздание – 2013) в переводе В. Стояновича, «Сумеречный дозор» – в 2010 г. в переводе А. Миличевич, «Последний дозор» был опубликован в 2011 г. в переводе В. Кецман, «Новый дозор» – в 2012 г. (переиздание – 2013) в переводе М. Андрич. Однако цикл произведений Лукьяненко не смог составить достойной конкуренции романам Глуховского, возможно, это связано с тем, что при переводе теряется интертекстуальная составляющая «Дозоров», в которых много цитат, аллюзий и примет времени, для русского читателя очевидных. Поэтому пользовательских отзывов на фильмы, киноязык которых во многом универсальнее и нагляднее, в десятки раз больше, чем на книги. И снова ника-

кой реакции литературной критики, в отличие от кинокритиков, в целом благосклонных к экранизациям Т. Бекмамбетова.

Еще одним примером русской романной серии на сербском языке являются тексты М. Семенович: «Волкодав» (2004), «Волкодав. Право на поединок» (2006), «Волкодав. Знамение пути» (2007), «Волкодав. Самоцветные горы» (2009), изданные в переводе Р. Росич-Талман и представляющие часть всего цикла под общим названием «Волкодав» (два романа цикла – «Волкодав. Истовик-камень» и «Волкодав. Мир по дороге» – не переведены). Не став бестселлером в полном смысле слова, эта серия все же не осталась лежать на полках – сегодня книги Семенович можно найти только в лавках букиниста или в библиотеках. Фантастический мир, населенный квазиславянскими, квазикельтскими и квазигерманскими мифами⁴, нашел своих поклонников и в Сербии. В 2009 г. был опубликован внесерийный роман Семенович «Валькирия» в переводе С. Росича. Наибольший отклик книги Семенович имели в узких кругах поклонников т. н. «славянского фэнтези», где популярностью пользуются также произведения польского мэтра данного жанра А. Сапковского.

Русская фантастическая литература XXI в., конечно, не смогла затмить произведений А. и Б. Стругацких, известных в Югославии с 1960-х гг. (переведены повести «Стажеры», «Отель “У погибшего альпиниста”», «Далекая радуга», «Трудно быть богом», «Обитаемый остров», «Волны гасят ветер», «За миллиард лет до конца света», романы «Таинственный гость», «Улитка на склоне», «Жук в муравейнике»). Роман «Пикник на обочине» был переведен дважды, в 1996 и 2011 гг. В 2011 г. была написана дипломная работа на тему «Фантастика братьев Стругацких в слове и в изображении: на материале повести “Пикник на обочине” и фильма “Сталкер”» (Н. Благоевич).

Детективный жанр вряд ли когда-нибудь выйдет из моды, при этом в сербских книжных магазинах практически нет отечественных детективов, поэтому романная серия о следователе Каменской А. Марининой, признанной в 1998 г. в России «Писателем года», заинтересовала сербских издателей. В 2004 г. вышли романы «Игра на чужом поле», «Я умер вчера» в переводе М. Алексича и М. Кляича и «Стилист» в переводе Г. Алексича, в 2006 г. – «Иллюзия греха» в его же переводе. Несмотря на то, что газета «Дневник» назвала писательницу «русской Агатой Кристи»⁵, другие романы этой серии не были переведены.

Хорошо известна в Сербии Л. Улицкая. Повесть «Сонечка» вышла на сербском языке еще в 1998 г., на сегодняшний день переведены «Гуля» (1999), «Казус Кукоцкого» (2003), «Истории про зверей и людей» (2005), «Бедные родственники», «Бронька» (обе книги 2005), «Искренне ваш Шурик» (2006), «Даниэль Штайн, переводчик» (2007), «Великий учитель» и «Дорожный ангел» (2010), «Девочки» (2012).

В 2010-х гг. в мире вновь оказалась популярна тема вампиров и оборотней, особую роль в этом сыграла серия книг С. Майер «Сумерки», которая сначала стала бестселлером в Америке и большинстве стран Европы, а затем была экранизирована. Это повлекло за собой целую волну новых, в основном англоязычных, романов и романтических серий. Во многих странах общий ажиотаж спровоцировал интерес к генеалогии жанра, к его первоначальным образцам: в Сербии в 2014 г. впервые издана повесть А.К. Толстого «Упырь» (1841), переведенная Н. Николаевичем. Этот перевод и первая в мире новелла о вампире Дж.У. Полидори вышли под одной обложкой и общим названием «Вампир» – интересное решение, которое одновременно следует тенденциям книжного рынка и поощряет переводы классической литературы в XXI в. Русская и советская классика представлена в Сербии рядом имен, более и менее известных: так, в 2003 г. опубликованы переводы повестей «Павлин» (1874) и «На краю света» (1875) Н. Лескова, в 2010 г. – «Одиссеей Полихрониадес» К. Леонтьева, в 2011 г. – «Огненный ангел» В. Брюсова, а в 2012 г. – «Козлиная песнь» К. Вагинова и «Второй брак» К. Леонтьева. В 2008 г. выходят произведения Ч. Айтматова: «Когда падают горы», «Плаха», в 2009 г. – «Белое облако Чингизхана».

Проза С. Довлатова, также уже в определенном смысле ставшая классикой, переводится на сербский язык с 1993 г. Это «Филиал» (1993, переиздание – 2010), «Иностранка» и «Чемодан» (1996, переиздания – 2004, 2005 и 2013), «Наши» (2000), «Зона» (2002, переиздание – 2012), «Заповедник» (2004, переиздание – 2013), «Записные книжки» (2010), «Компромисс» (2012). В 2004 г. в журнале «Борба» вышла статья А. Ерделянина «Веселое рабство: литературное творчество и герои Сергея Довлатова», которая на данный момент является единственным примером собственно литературоведческого анализа довлатовского творчества в Сербии. В ряде других статей Довлатов рассматривается как одна из ключевых фигур литературного процесса.

Во второй половине 2000-х гг. в Сербии наблюдается «бум» детской литературы, на первом месте среди русских авторов оказыва-

ется В. Сутеев, на сегодняшний день переведены «Кто сказал мяу?», «Сказки и картинки», «Кораблик», «Цыпленок и утенок», «Капризная кошка», «Петух и краски» и др. Интересно, что с 2007 г. выходят новые переводы, выполненные В. Кусицки и П. Антоновичем, тогда как в 1980-е гг. Сутеева переводил в основном Ю. Ройс. В 2008 г. издается «Дядя Федор, пес и кот» Э. Успенского.

В целом можно констатировать, что в 2000-10-х гг. русская литература в Сербии достаточно активно переводится, в первую очередь, романы, получившие престижные литературные премии. Общественный резонанс, вызванный публикацией произведения на родине, также может стать аргументом в пользу его издания по-сербски. Однако выбор произведений диктует все-таки рынок: проверенный кассой «бестселлер» раскрученного автора скорее найдет дорогу к читателю, чем новаторское произведение менее известного писателя. Кроме того, в Сербии не только регулярно переиздают, но и продолжают переводить русскую классическую литературу.

БИБЛИОГРАФИЯ ПЕРЕВОДОВ (СЕРБИЯ, 2000–2014):

- Agejev M. Roman sa kokainom; preveo sa ruskog M. Jovanović, Beograd: Плато, (Beograd : Intranet Communication), 2014;
- Ajmatov Č. Pegavi pas; Rani ždralovi; prevela sa ruskog Lj.Krešić, Beograd: BMG, 2001;
- Berberova N. Čajkovski; prevod sa ruskog M. Grbić, Beograd: Paideia, 2001;
- Berberova N. Klavirska pratnja i druge novele; preveo sa ruskog D.Paunković, Beograd: Paideia, 2001;
- Berberova N. Knjiga o sreći; prevod sa ruskog D. Paunković, Beograd: Paideia, 2001, 2008;
- Berberova N. Romani; preveli sa ruskog [prvo i drugo delo] Z. Paunković, [treće delo] D. Paunković, [četvrto delo] S. Draškoci, Beograd: Paideia, 2002;
- Gluhovski D. Metro 2033; prevela sa ruskog S. Kondić, Beograd: Dereta, 2009, 2012, 2014;
- Gluhovski D. Metro 2034; prevela sa ruskog S. Kondić, Beograd: Dereta, 2011;
- Gluhovski D. Sumrak; prevela sa ruskog A. Milićević, Beograd: Dereta, 2011;
- Dovlatov S. Beležnice; izabrao i sa ruskog jezika preveo D. Patić, Novi Sad: Rubikon, 2010;

- Dovlatov S. Filijala: sećanja voditelja radio-emisija; sa ruskog preveo D. Patić, Novi Sad: Rubikon, 2010;
- Dovlatov S. Kofer; sa ruskog prevela R. Mećanin, Novi Sad: Stylos, 2005, 2013;
- Dovlatov S. Kompromis; sa ruskog prevela R. Mećanin, Novi Sad : Stylos art, 2012;
- Dovlatov S. Naši; prevela sa ruskog R. Mećanin, Novi Sad: Stylos art, 2012;
- Dovlatov S. Robijaľka zona: nadzornikovi zapisi; sa ruskog prevela R. Mećanin, Novi Sad: Stylos, 2002, 2012;
- Dovlatov S. Spomen-muzej; sa ruskog prevela R. Mećanin, Novi Sad: Stylos, 2004, 2013;
- Dovlatov S. Strankinja; sa ruskog prevela R. Mećanin, Novi Sad: Stylos, 2003, 2014;
- Ključarjova N. Selo ludaka; preveli sa ruskog M. Dobrić, Milica Dobrić; Beograd: Плато Books : B&S, 2012;
- Kononov M. Gola pionirka; prevela sa ruskog A. Jakovljević, Beograd: Laguna, 2007;
- Leontjev K. Drugi brak; preveo sa ruskog D. Paunković, Beograd: Paideia, 2012;
- Leontjev K. Iz života hrišćana u Turskoj; preveo sa ruskog D. Paunković, Beograd: Paideia, 2013;
- Leontjev K. Odisej Polihronijades: uspomene zagorskog Grka; preveo sa ruskog D Paunković, Beograd: Paideia, 2010;
- Ljeskov N. Paun; sa ruskog prevela N. Uzelac, Beograd: Rad, 2003;
- Lotman J. Civjan J. Dijalog sa ekranom; preveo sa ruskog Z. Paunković, Beograd: Filmski centar Srbije, 2014;
- Lukjanjenko S. Dnevna straža; preveo V. Stojanović, Beograd: Alnari, 2009;
- Lukjanjenko S. Dnevna straža; preveo V. Stojanović, Vulkan izdavaštvo, 2013;
- Lukjanjenko S. Noćna straža; sa ruskog prevela N. Nikolić, Beograd: Alnari, 2008;
- Lukjanjenko S. Nova straža; prevela M. Andrić, Beograd: Alnari, 2012;
- Lukjanjenko S. Nova straža; prevela M. Andrić, Beograd: Vulkan izdavaštvo, 2013;
- Lukjanjenko S. Poslednja straža; prevela V. Kecman, Beograd: Alnari, 2011;
- Lukjanjenko S. Straža sumraka; prevela sa ruskog A. Milićević, Beograd: Alnari, 2010;
- Marinjinina A. Igra na tupem terenu; preveli sa ruskog M. Aleksić i M. Kljajić, Zrenjanin: Agora, 2004;

- Marinjina A. Ime žrtve niko; prevod sa ruskog G. Aleksić, Beograd: Paideia, 2006;
- Marinjina A. Umro sam juče; preveli sa ruskog M. Aleksić i M. Kljajić; Zrenjanin: Agora, 2004;
- Moskvina M. Romansa sa Mesecom; sa ruskog prevela M. Mićunović, Beograd: Dereta, 2011;
- Peljevin V. Bujanj za gornji svet; sa ruskog prevela L. Subotin / Časopis za književnost i kulturu, 3, 27, st. 42–47, 1996;
- Peljevin V. Čapajev i praznina; sa ruskog prevela N. Nenezić; predgovor Urgan Džambon Tulku, Beograd: Плато, 2002;
- Peljevin V. Empire "V"; prevela sa ruskog N. Nenezić; Beograd: Plato, 2007;
- Peljevin V. Generation 'P'; prevela sa ruskog N. Nenezić, Beograd: Плато, 2004, 2010, 2011;
- Peljevin V. Omon Ra; prevela sa ruskog N. Nenezić, Beograd: LOM, 2003;
- Peljevin V. Sveta knjiga vukodlaka; prevela sa ruskog M. Grbić, Beograd: Plato: Zepster Book World, 2006;
- Peljevin V. Šlem užasa: kreativ o Tezeju i Minotauru; prevela sa ruskog N. Nenezić, Beograd : Geopetika, 2006;
- Peljevin V. T; prevela s ruskog N. Nenezić, Beograd: Plato Books: B&S, 2013;
- Poljakov J. Pariska ljubav Koste Humankova; sa ruskog prevela R. Mečanin, Novi Sad: Stylos, 2005;
- Robski O. Ca\$ual; prevela N. Nenezić, Beograd: Laguna, 2007;
- Semjonova M. Vukodav; prevela sa ruskog R. Rosić; pesme za svoju sestru prepevala Sava Rosić, Beograd: Laguna, 2004;
- Semjonova M. Vukodav. Dijamantske gore; prevela sa ruskog R. Rosić-Thalman, Beograd: Laguna, 2009;
- Semjonova M. Vukodav. Pravo na dvoboj; prevela sa ruskog R. Rosić; pesme prepevala Sava Rosić, Beograd: Laguna, 2006;
- Semjonova M. Vukodav. Znamenje puta; prevela sa ruskog R. Rosić-Thalman; pesme prepevala Sava Rosić, Beograd: Laguna, 2007;
- Stogoff I. 1 000 000 evra ili Hiljadu druga noć 2003. godine; prevod N. Nenezić, Beograd: Mono i Manjana, 2010;
- Šiškin M. Pismovnik; prevela sa ruskog Lj. Milinić, Beograd: Paideia, 2011;
- Tolstoj A.K. Vampir; preveo sa ruskog N. Nikolajević, Beograd: Otvorena knjiga, 2014;
- Ulicka Lj. Danijel Štajn, prevodilac; prevod sa ruskog jezika Lj. Milinić, Beograd: Paideia, 2007;

- Ulicka Lj. Iskreno vaš Šurik; prevela sa ruskog Lj. Milinčić, Beograd: Paideia, 2006;
- Ulicka Lj. Providne priče; prevela sa ruskog N. Nikolić Bobić, Beograd: Paideia, 2005, 2008;
- Ulicka Lj. Siromašni ropaci; prevela sa ruskog N. Nikolić Bobić, Beograd: Paideia, 2005;
- Ulicka Lj. Sonječka; prevod sa ruskog Lj. Milinčić, Beograd: Paideia, 2006;
- Vaginov K. Jarčeva pesma; preveo sa ruskog D. Paunković, Beograd: Paideia, 2012;
- Ајтматов Ч. Бели облак Цингис-Кана и друге приповетке; превели са руског М. Грбић ... [и др.], Београд: Логос, 2009;
- Ајтматов Ч. Губилиште; превеле са руског Д. Јакшић, Љ. Јоксимовић, Београд: Логос, 2008;
- Ајтматов Ч. И дуже од века траје дан; превела са руског Д. Јакшић, Београд: Логос: Алгоритам, 2007;
- Ајтматов Ч. Када падају горе: (вечна невеста); превела са руског М. Грбић, Београд: Логос, 2008;
- Ајтматов Ч. Касандрин белег: (из јереси XX века); превела са руског М. Грбић, Београд: Логос, 2007;
- Ајтматов Ч. Први учитељ; Збогом, Гуљсари!; превела са руског З. Аџемовић, Београд: Алгоритам: Логос, 2008;
- Акуњин Б. Алтин-толобас; са руског превео П. Буњак, Београд: Informatika, 2011;
- Акуњин Б. Азazel; са руског превела С. Бојић, Београд: Informatika, 2004, 2005, 2007, 2008, 2011;
- Акуњин Б. Ахилејева смрт; са руског превео П. Буњак, Београд: Informatika, 2004, 2011;
- Акуњин Б. Дијамантска кочија. [Књ. 1], Ловац вилиних коњица: Русија. Година 1905; са руског превео П. Буњак, Београд: Информатика, 2007;
- Акуњин Б. Дијамантска кочија. [Књ. 2], Између редова: Јапан, година 1878; са руског превео П. Буњак, Београд: Информатика, 2007;
- Акуњин Б. Додатна лектира; са руског превели С. Ђукић, И. Ђукић, Београд: Informatika, 2011;
- Акуњин Б. Државни саветник; са руског превели О. Кирилова и Д. Михаиловић, Београд: Информатика, 2005;

- Акуњин Б. Левијатан; са руског превела С. Бојић, Београд: Informatika, 2004, 2008;
- Акуњин Б. Крунисање : последњи од Роман(ов)а; са руског превео П. Буњак, Београд: Информатика, 2005;
- Акуњин Б. Љубавник смрти: дикенсовски детективски роман; са руског превели М. Ивановић и П. Буњак, Београд: Informatika, 2006;
- Акуњин Б. Љубавница смрти; са руског превела Б. Вићентић; стихове препевала Злата Коцић, Београд: Informatika, 2006;
- Акуњин Б. Пелагија и бели булдог; са руског превела Б. Вићентић, Београд: Информатика, 2007;
- Акуњин Б. Пелагија и црвени петао; са руског превела М. Ивановић, Београд: Информатика, 2007;
- Акуњин Б. Пелагија и црни монах; са руског превела С. Бојић, Београд: Информатика, 2007;
- Акуњин Б. Писац и самоубиство; са руског превеле М. Грбић и С. Бојић, Београд: Informatika, 2006;
- Акуњин Б. Посебни задаци. Део 1, Жандар пик; са руског превела С. Ђукић, Београд: Информатика, 2005;
- Акуњин Б. Посебни задаци. Део 2, Декоратер; са руског превела С. Ђукић, Београд: Информатика, 2005;
- Акуњин Б. Турски гамбит; са руског превела З. Коцић, Београд: Informatika, 2004, 2005;
- Акуњин Б. Ф. М.; са руског превео П. Буњак, Београд: Informatika, 2012;
- Биков Д. Евакуатор; превод са руског Љ.Милинчић; поговор Г.Божовић, Београд: Архипелаг, 2011;
- Брјусов В. Огњени анђео; превео са руског П. Вујичић, Београд: Службени гласник, 2011;
- Водолазкин Ј. Лавр: животопис; са руског превела Р. Мечанин, Београд: Драслар Партнер, 2013;
- Водолазкин Ј. Отимање Европе: исповест Кристијана Шмита; превод Ј. Миљковић-Катић; лектор и уредник В. Милићевић, Ниш: Ј. Миљковић-Катић, 2010;
- Водолазкин Ј. Соловјов и Ларионов: роман-студија; са руског језика превела Ј. Миљковић Катић, Зрењанин; Нови Сад: Агора, 2014;
- Вознесенска . Касандрин пут или Пустоловине с макаронама; са руског превела С. Росић, Београд: Српски сабор Двери: Преводилачка радионица Росић, 2009;

- Довлатов С. Наши; превела са руског Р. Мечанин, Београд: "Филип Вишњић", 2000;
- Козлова А. Људи чисте савести; превела са руског Р. Мечанин, Нови Сад: Академска књига, 2012;
- Љесков Н. Гора; превео са руског П. Вујичић, Београд: Логос, 2008;
- Љесков Н. Левак: предање о тулском разроком леваку и о челичној буви; књига је илустрована цртежима И. Годин, И. В. Овешков, Н. Кузмин, Београд: Интерпрес, 2005;
- Љесков Н. На крају света: приповетке; избор, превод и поговор В. Јагличић, Београд: Источник, 2002, 2012;
- Љесков Н. На крају света; са руског превео Д. Лучић, Врњачка Бања: Пролог, 2003;
- Љесков Н. Некрштени поп; превео В. Јагличић, Стари Бановци; Београд: Бернар, 2014;
- Љесков Н. Три приче; са руског превео Г. Дабетић, Крагујевац: Каленић, 2013;
- Љесков Н. Црквењаци; превео М. Бижић; Стари Бановци; Београд: Бернар, 2015;
- Минајев С. Духless; превела са руског Н. Ненезић, Београд: Plato Books: В&S, 2011;
- Пељевин В. Живот инсеката; превела са руског Ј. Широка; Београд: ЛОМ, 2006, 2010;
- Пељевин В. Омон Ра; превела са руског Н. Ненезић, Београд: ЛОМ, 2007;
- Пељевин В. П [на] 5: последње песме политичких пигмеја Пиндостана; превела са руског Н. Ненезић, Београд: Plato Books: Б&С, 2009;
- Пељевин В. Света књига вукодлака; превела са руског М. Грбић, Београд: Плато Боокс: Б&С, 2010;
- Пељевин В. S.N.U.F.F.: утопија; са руског превела Н. Ненезић, Београд: Booka, 2014;
- Пољаков Ј. Апотегеј или Вртоглавица од успеха; превод са руског и предговор Р. Мечанин, Београд: Српска књижевна задруга, 2010;
- Пољаков Ј. Замислио сам бекство; превела Р. Мечанин, Београд: Zepher Book World, 2003;
- Пољаков Ј. Јаре у млеку: роман-епиграм у три чина с епилогом; са руског превела Р. Мечанин, Пожаревац: Центар за културу, Едиција Браничево, 2005;
- Пољаков Ј. Небо палих; са руског превела Р. Мечанин, Пожаревац: Едиција Браничево, Центар за културу, 2005;

- Прилепин З. Грех; са руског превела Р. Мечанин, Београд: Драслар партнер, 2011, 2013;
- Прилепин З. Осмица; са руског превела Р. Мечанин, Београд: Драслар партнер, 2013;
- Прилепин З. Патологије; са руског превела Р. Мечанин, Београд: Драслар партнер, 2012;
- Прилепин З. Сањка; са руског превела Р. Мечанин, Београд: Draslar partner, 2010, 2012;
- Прилепин З. Црни мајмун; са руског превела Р. Мечанин, Београд: Драслар партнер, 2013;
- Сегењ А. Поп; са руског превели И. и Ј. Недић, Крагујевац: Каленић, 2014;
- Семјонова М. Валкира: (онај кога увек чекам); са руског превела С. Росић, Београд: Српски сабор Двери: Преводилачка радионица Росић, 2009;
- Степнова М. Лазарове жене; превела са руског М. Панаотовић, Зрењанин; Нови Сад: Агора, 2014;
- Стогофф И. mASIAfucker; превод са руског Н. Ненезић; поговор Т. Спасић, Београд: Архипелаг, 2010;
- Стругацки А. и Б. Пикник поред пута; превео са руског А. Лавирик, Београд: Наш дом, 2011;
- Сутејев В. Бајке и сличице. Испод печурке; превели са руског В. Кусицки, П. Антоновић, Београд: Просвета, 2007;
- Сутејев В. Бајке и сличице. Јелка; превели В. Кусицки, П. Антоновић, Београд: Просвета, 2007;
- Сутејев В. Бајке и сличице. Мишић и оловка; превели са руског В. Кусицки, П. Антоновић, Београд: Просвета, 2007;
- Сутејев В. Бродић; превели са руског В. Кусицки, П. Антоновић, Београд: Просвета, 2007;
- Сутејев В. Јабука; превели са руског В. Кусицки, П. Антоновић, Београд: Просвета, 2007;
- Сутејев В. Ко је рекао "Мјаы"?; превели са руског В. Кусицки, П. Антоновић, Београд: Просвета, 2008;
- Сутејев В. Петао и бојице; превели са руског В. Кусицки, П. Антоновић, Београд: Просвета, 2007;
- Сутејев, В. Пиле и паче; превели са руског В. Кусицки, П. Антоновић, Београд: Просвета, 2007;
- Сутејев, В. Различити точкови; превели са руског В. Кусицки, П. Антоновић, Београд: Просвета, 2007;

- Сутејев, В. Три мачета; превели са руског В. Кусицки, П. Антоновић, Београд: Просвета, 2007;
- Сутејев, В. Тудљива мачка; превели са руског В. Кусицки, П. Антоновић, Београд: Просвета, 2007;
- Сутејев, В. Чаробни штапић; превели са руског В. Кусицки, П. Антоновић, Београд: Просвета, 2007;
- Улица, Ј. Случај Кукоцки; превела са руског Н. Николић Бобић, Београд: Филип Вишњић, 2003, 2007;
- Улица, Ј. Случај Кукоцки; превод са руског Н. Николић Бобић; поговор С.В. Тешин, Београд: Архипелаг, 2014;
- Успенски, Э. Чика Фјодор пас и мачак; превела са руског Е. Успенски; Београд: Креативни центар, 2008.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Шутич М.* К истории русско-сербских культурных связей; Новый журнал. 2010. № 259. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nj/2010/259/sh19.html>.
- ² *Petrović Ž.N.* Odnosi Rusije i Srbije na početku XXI veka / Odnosi Rusije i Srbije na početku XXI veka, zbornik radova. Bеоград, 2010. S. 5.
- ³ *Башић И., Тасовац Т.* Фантастика, алегорија и аутентизација у «Светој књизи вукодлака Виктора Пельвина» / Зборник Матице српске за славистику 85, 2014. С. 103–117.
- ⁴ Из материјалов интервјуу с М. Семеновој. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.semenova.ru/int-s3.php>.
- ⁵ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vbs.rs/scripts/cobiss?command=DISPLAY&base=99999&rid=198859015&fmt=11&lani=sc>.

Л.Ф. Широкова
(Москва)

ПЕРЕВОД СО СЛОВАЦКОГО В XXI В.

Словацкая литература – одна из группы или, используя термин Д. Дюришина, общности славянских литератур, интерес к которой был традиционным для русской культуры. Знакомство российского читателя со словацким фольклором, с произведениями словацких писателей, начавшееся с публикации в XIX в. русских переводов стихов и трактатов Яна Коллара (фрагменты из поэмы «Дочь Славы», «О литературной взаимности между племенами и наречиями славянскими») и Людовита Штура («Славянство и мир будущего») продолжается и по сей день, приобретая, в зависимости от исторического момента, эстетических запросов и идеологической конъюнктуры, разные векторы и масштабы.

Во времена существования социалистического лагеря и, особенно, в 1970-80-е гг. книги словацких авторов печатались регулярно и большими тиражами в таких крупных издательствах, как «Художественная литература», «Прогресс», «Молодая гвардия», «Искусство». Так, эти издательства выпустили тогда, помимо отдельных изданий, целую серию книг под общим названием «Библиотека литературы ЧССР». В редколлегию серии входили такие известные литературоведы, специалисты по чешской и словацкой литературе, как С.В. Никольский, С.А. Шерлаимова, Ю.В. Богданов. В томах серии были представлены произведения чешских и словацких писателей XX в.; в числе словацких титулов – роман Франтишека Гечко «Красное вино» (1972), трилогия Владимира Минача «Поколение» (1974), «Избранное» (1974) Рудольфа Яшика, «Словацкие повести и рассказы» (1975), «Избранное» (1985) Винцента Шикеры и др. Вне данной серии издавались и наиболее значительные книги авторов, ставших классиками словацкой литературы, – произведения Янко Есенского, Йозефа Цигера-Гронского, Ладислава Надаши-Еге, Ивана Стодолы, прозаиков-натуралистов Франтишека Швантнера, Маргиты Фигули, Доброслава Хробака, писателей, включенных в круг соцреализма, – Петера Илемницкого, Лацо Новомеского, Владимира Минача и др. Переводчики и издательства знакомили читателя и с новыми тогда именами писателей молодого и среднего поколения; так, в сборнике «27 визитных карточек» (1979) представлены рассказы Петера Яроша, Йозефа Пушкаша, Ладислава Баллека, Душана Митаны, Веры Швенковой и др., в сборнике «Из современ-

ной чешской и словацкой поэзии» (1975) – стихи Мирослава Валека, Милана Руфуса и др.

В годы существования единой Чехословацкой республики составители вообще нередко объединяли в одной книге произведения чешских и словацких авторов. В числе таких изданий – «Чехословацкая повесть. 70-80-е годы» (1984), где собраны две чешские и две словацкие крупные по объему повести. Словацкую литературу представили здесь известный поэт, но новичок в прозе Любомир Фелдек («Ван Стипхоут») и Владо Беднар («Коза»), писатель с острым сатирическим пером, безвременно скончавшийся в год издания книги. «Различен стиль авторов, – отмечала в предисловии С.А. Шерлаимова, – но для всех них характерно стремление приблизить к читателю еще не слишком хорошо знакомые ему области современной жизни, а о повседневном, привычном сказать по-новому»¹. При этом перед составителями и переводчиками стояли еще и идеологические рогадки: существовали списки авторов, которых нельзя было не только переводить, но даже и упоминать.

В постперестроечные 1990-е гг. во главу угла и в этой сфере встала рентабельность: переводили и издавали не столько художественную литературу (причем и здесь предпочтение отдавалось авантурным романам вроде «Кровавой графини» Йожо Нижнанского), сколько коммерческие, популярные, иллюстрированные издания, детские книги, литературу «по интересам» и пр. Примечательно, что даже многостраничная немецкая энциклопедия «Хроника человечества» тоже переводилась со словацкого – из соображений финансовой экономии.

В деле перевода со словацкого в наши дни одним из важных аспектов остается материальный, финансовый, касающийся возможностей издания, а для издательств – и последующей дистрибуции и реализации книг.

С начала 2000-х гг. наметилось некоторое оживление в этой сфере, основанное на взаимном интересе словацкой стороны и российских словакистов, литературоведов и переводчиков. В количественном отношении переводов со словацкого выходило немного, но при этом книги были, как правило, весьма репрезентативными, представляющими лучшие произведения современной словацкой литературы разных родов и жанров.

Среди таких изданий – вышедшая в серии «Из века в век» антология «Словацкая поэзия» (2006, сост. С. Гловюк и Ю. Калницкий).

Наряду со словацкой в серии была представлена современная поэзия других славянских стран; в 2000-е гг. вышли тома македонской, сербской, хорватской, словенской, болгарской, чешской, украинской и белорусской поэзии XX – начала XXI вв. Словацкая антология – двуязычная, как и остальные; она готовилась силами как опытных переводчиков (О. Малевич, Н. Шведова, М. Письменный), так и молодого поколения (Д. Анисимова и др.). Столь же широкой с поколенческой точки зрения была и представленная в книге шкала поэтических имен – от ушедших уже из жизни классиков словацкой литературы XX в. М. Валека и М. Руфуса до двадцатитрехлетних (на тот момент) начинающих поэтов. Своего рода поэтическим эпиграфом к антологии стало размещенное на первых страницах стихотворение одного из патриархов словацкой поэзии XX в. Яна Костры: «Каждый день человека встречать – / Вот и хватит. / Пусть меняется всё, пусть ломается века / печать, / Пусть рассыплется старое в прах / И расплавится в гулких котлах»² (пер. Н. Шведовой). В предисловии к изданию Павол Яник, поэт и тогдашний председатель Общества словацких писателей, говоря о вошедших в антологию стихах, подчеркивал: «Золотой список современной словацкой поэзии и полифонию ее высокого звучания постепенно и каждый по-своему расширяли представители многих поколений, сторонники разнообразных взглядов и течений»³. И если с творчеством (или его образцами) поэтов старшего поколения российский читатель уже имел возможность познакомиться ранее, то поэзия многих молодых переводилась для этой публикации впервые.

Говоря о возможностях издания переводов, нужно еще раз отметить финансовый момент, поскольку интерес наших издательств к выпуску произведений словацкой художественной литературы в последние годы был во многом поддержан дотациями и грантами, которые предоставляло словацкое литературное агентство – Литературно-информационный центр (Братислава) – посредством действующей в его рамках комиссии по пропаганде и распространению словацкой литературы за рубежом (SLOLIA). При финансовой поддержке словацкого Литературно-информационного центра в нашей стране был издан целый ряд книг, большую часть которых представляют переводы художественных произведений.

Одной из первых в ряду этих публикаций стала вышедшая в 2002 г. в издательстве Московского университета книга «Голоса столетий. Антология словацкой поэзии от истоков до конца XX в.» (состави-

тели А. Машкова и Н. Шведова), куда вошли переводы избранной лирики почти ста авторов. Предисловие к антологии написал Я. Замбор, словацкий литературовед, поэт и переводчик (в 2011 г. вышла «Книга русской поэзии» – антология русской лирики XIX - начала XXI вв. в его переводе на словацкий язык). Предисловие представляет собой краткий историко-литературный очерк развития словацкой поэзии, начиная от ее истоков, с которыми традиционно связывают «Проглас» Константина Философа, и до 1990-х гг. с их «тематической детабуизацией» и «радикальными экспериментами»⁴. Я. Замбор охарактеризовал сменявшие друг друга на протяжении столетий периоды и литературные направления, называя при этом имена самых заметных их представителей, чьи произведения вошли в книгу. Это Ренессанс с его лирикой гуманистического содержания на латыни и словакизированном чешском языке (Якуб Якобеус), религиозная и светская поэзия барокко (Ян Сильван, Элиаш Лани, Гуголин Гавлович), просветительский классицизм (Йозеф Игнац Байза, Ян Коллар, Ян Голлый), словацкий романтизм, тесно связанный с народной песенной традицией (Янко Краль, Ян Ботто, Андрей Сладкович), реализм конца XIX - начала XX вв. (Павол Орсак-Гвездослав, Светозар Гурбан-Ваянский), словацкий модерн и символизм (Янко Есенский, Иван Краско), возникавшие в XX в. новые поэтические концепции и направления – надреализм (Рудольф Фабри, Штефан Жари и др.), католический модерн (Янко Силан, Рудольф Дилонг и др.), «конкретисты» рубежа 1950-60-х гг. (Ян Ондруш, Ян Стахо и др.) и целый ряд других явлений и творческих индивидуальностей словацкой поэзии второй половины XX в. Построение антологии в целом следует за намеченной в предисловии канвой исторического развития: в трех разделах в хронологическом порядке (I часть «От истоков до конца XVIII в.», II часть «XIX в.» и III часть – «XX в.») представлены избранные произведения наиболее самобытных и ярких поэтов Словакии.

В отличие от антологии «Из века в век», для которой публикуемые произведения переводились впервые, в «Голосах столетий» собраны переводческие работы разных лет. Так, в антологию вошли известные стихотворения словацкой классики, которые появлялись в переводах русских поэтов, начиная с XIX в. Это, например, героико-патриотическое стихотворение поэта-романтика Само Халупки «Убей его!» («Мог ho!») в переводе А. Майкова («Снялся с Татры, полетел выводок орлиный...») или навеянное южно-славянским фольклором

стихотворение С. Гурбана-Ваянского «На костыль рукою опираясь...» («Starucha sa o palici kniše...») в переводе Н. Аксакова. Украшением антологии являются два стихотворения И. Краско в переводе А. Ахматовой – «Лишь к одной-единой...» («Pre teba len...») и «Мои песни» («Moje piesne...»). В русском звучании второго стихотворения сохранены не только дух и настроение оригинала, но и поэтический строй, даже созвучие некоторых рифм:

Ach, všednosť v dušu, jako mlha šedá
v dolinu, mlkvo, jednotvárne sedá
Tú všednosť-mlhu niekedy vyhnat' chce sa,
by vidiet' bolo horu, šíru zeleň lesa...

Обыденность мне на душу легла,
как на безмолвный дол седая мгла.
Мне хочется, чтоб схлынула завеса,
чтоб видеть гребень гор, и зелень леса...⁵

Несомненно удачным является и включение в книгу опубликованных еще в советское время работ известных поэтов-переводчиков; в их числе – Д. Самойлов (стихи Я. Есенского «Мне дорого любви моей мученье...», «Старый тополь», «На братиславских кладбищах»), В. Британишский (стихи М. Руфуса «Хризантема», «Женщина», «Осенняя баллада»), Ю. Левитанский (стихи М. Валека «Грустный осенний трамвай», «Ода богу животных»), Б. Слуцкий (стихи Я. Костры «Сумерки поэзии», «Братиславская весна»), В. Корчагин (стихи Ш. Жари «Все повторится», «Птица пиги») и др. Среди современных переводчиков нужно выделить филологов-славистов и одновременно – поэтов Н. Шведову и С. Скорvida, благодаря которым читатель впервые смог познакомиться со словацкой поэзией ранних периодов – от истоков до классицизма (С. Скорвид) и с целым рядом не переведившихся ранее произведений поэтов-романтиков, модернистов, «надреалистов», а также поэтов конца XX в. (Н. Шведова).

«Жанровую линию» репрезентативных изданий избранных произведений словацкой литературы продолжила вышедшая в издательстве «МИК» двухтомная антология словацкой новеллы «Дунайская мозаика» (I книга – 2008, II книга – 2009). Составителю антологии А. Машковой на примере небольших по объему, но ярких, характерных для того или иного автора и литературного направления произведений

(а это 32 рассказа в первой и 66 рассказов во второй книге) удалось показать особенности словацкой прозы на разных этапах – с начала XX до начала XXI вв. Авторы двух предисловий обрисовали картину литературного развития в Словакии, тесно связанного с ее драматической историей, и указали на особую роль в нем рассказа и новеллы. Так, А. Машкова подчеркнула, что «традиция малых жанров – одна из самых ярких и устойчивых в словацкой прозе»⁶, а В. Петрик с полным основанием охарактеризовал новеллу как авангардный жанр словацкой литературы, который «всегда был носителем актуальных перемен в тематике и поэтике»⁷.

Практические вопросы, которые должен был решать переводчик (в данном случае автор статьи использует собственный опыт), напрямую связаны с пестротой и разноплановостью содержания и стилистики рассказов и новелл. Это и сохранение авторского стиля при точности и живом звучании перевода, и подбор адекватной лексики русского языка (диалектные выражения, архаизмы, молодежный сленг, вульгаризмы), и проч. Не говоря уже о том, что необходимо было изучить сами реалии, о которых идет речь. Так, в переводе рассказа Леопольда Лаголы «Божья улочка», где описывается драматический эпизод погрома в еврейском квартале Братиславы времен войны, нужен был подбор адекватных слов для описания сцены в синагоге во время чтения молитвы «Восемнадцать благословений» и др. В речи словацких евреев пришлось применить «одесские» обороты: «Это же вам не просто так», «У гардистов такая мода на униформы. Вы бы сидели дома, Мarmor? Вам бы тоже захотелось...»⁸. Для передачи речи персонажей рассказа Ярославы Блажковой «Семья» нужно было вспомнить лексику «стиляг» начала 1960-х гг., а во внутреннем монологе героя Владимира Баллы («Терпение») депрессивной, монотонной стилистикой обозначить его погружение в паранойю: «[...] я лежу в постели, прикрытый живым одеялом, и наблюдаю, как разваливается мебель под тяжестью миллионов тел, целыми днями, целыми ночами, не смыкая глаз, без снов о красоте, о молодости, которая ушла неизвестно куда, о старости, которая приходит неизвестно откуда, но все же приходит, через двери, окна, стены, приходит с тараканами [...]»⁹.

Язык Яна Йоганидеса («Воспоминание о Дон-Жуане»), точный и изящный, приобретает особую изысканность, когда он передает речь одного из героев – врача, меломана и завсегда́тая кулис, который пародирует «высокий штиль» театральной речи, перемежая ее с обыденны-

ми медицинскими замечаниями: «Отравление мясом. Ботулизм ... At-gora belladonna, конечно, звучит более театрально, я понимаю. “Сталь точит острую убийца дерзновенный, алкая крови агнца”, как говорил поэт. Сестра, сделайте мне кубик... “Златыми лаврами предерзкий тщится умножить пышных одеяний блеск”, так, кажется?»¹⁰. Речь доктора (в оригинале) продолжается стилизованным речитативом, который представлялся весьма функциональным, и его необходимо было сохранить: «Хотели вы кого-то уничтожить! Клялись кому-то отомстить! И яд за это получили! Вы, как змея, вползли в опочивальни прекрасных жenuшек! И ваша шпага разила ниже пояса. Да как! ... “С несущою своей прощается петух веселый наш...” – но будьте осторожны: последний стих заканчиваем рифмою “гуляш”. Какая жалость для патологоанатома!»¹¹.

Интересно сравнить этот перевод рассказа Йоганидеса с другим, который был сделан для журнала «Меценат и мир» примерно в то же самое время. Там речь доктора передана более дословно и вместе с тем несколько прозаичнее, исчезла ее ритмичность: «Вы, несомненно, хотели уничтожить кого-то! Вы дали клятву отомстить ему! И за это вам подсунули отраву! По прекрасным телам чужих жен вы карабкались вверх! Вы наносили удары ниже пояса... и какие удары! ... “Петушок прощался с курочкой!”... обратите внимание: последняя строфа кончается словом “паприкаш” – ужасное невезенье для патолога»¹².

Увлекательным занятием был перевод рассказа Томаша Горвата «Тенета» – литературного постмодернистского отклика-пародии на словацкий натурализм 1930-1940-х гг. с его романтическим пафосом, мифологизацией природы, изображением сильных характеров и страстей. Особой просторечно-размытой стилизации требовала речевая характеристика таких типажей, как лукавый старичок *dedko* Ткачик (не вполне удачная замена оригинальному «рифмованному» *bačik* Tkáčik), роковая деревенская красавица Анна, жалкая и одновременно зловещая калека Иля (здесь еще одна аллюзия – на рассказ классика начала XX в. Тимравы «Тяпаки»), почти не отличимые друг от друга brutальные мужские персонажи – Грьяпель, Чернак, Пачурга, Кешьяк и некий загадочный «этот». До гротеска доведено описание мрачных горных круч, на фоне которых происходят кровавые события: «С правой стороны под конем и седоком зияет глубокая пропасть, прорубившая горный массив [...] Земля с гулом разверзается, и в расщелине между утесами Грьяпель видит кипящую магму, слышит стоны хтонических существ...»¹³ и пр.

В том же издательстве «МИК» в 2011 и 2012 гг. были опубликованы избранные произведения двух словацких писателей – представителей уже упомянутого течения – натуразма 1930-1940 гг. (составитель и автор предисловий А. Машкова). В книгу М. Фигули «Искушение» (2011) вошли роман «Тройка гнедых» в его полной, ранее не переводившейся нецензурированной версии, а также психологические новеллы писательницы.

Избранное Д. Хробака под названием «Дракон возвращается» (2012) включает в себя самые известные его произведения – одноименную повесть, новеллы «Приятель Яшек», «Возвращение Ондreja Балажа», а также «городские» рассказы писателя, отдававшего в целом предпочтение деревенской тематике с неоромантической стилистикой, свойственной словацкому натуразму.

При переводе рассказов Хробака переводчику важно было не сбиться на просторечный стиль, хотя автор описывает жизнь простых девушек из народа («Смекалистая Марта и заботливая Мария»), но при этом пользуется скорее возвышенно-романтическим арсеналом, свойственным натурастам: «Ветер вычесывает последние остатки солнечных лучей из крон шумящих деревьев. А его тезка-дружок на другом конце небесной околицы выгоняет из кошары стадо белых облаков. И оба тихонько посвистывают сквозь зубы, и высоко взмахивают руками в широких рукавах»¹⁴. А в рассказе «Голые стены» нужно было адекватно переложить сумбурные, временами переходящие в бред мысли чахоточного больного, неудавшегося писателя, которого преследуют персонажи его так и не написанных произведений: «Мой герой, некий пан Юлиус Марко Орфанидес, вышел настолько живым, что теперь стал заниматься живописью, правда, скорее так, по привычке, да к тому же немного растолстел с тех пор, как я с ним расстался. Эва счастлива с ним, забросила учительство и ведет домашнее хозяйство. Пани Мэри живет где-то в уединении, о ней у меня нет сколько-нибудь подробных вестей, [...] пан декан стал уже паном епископом, а пан Острамок добился-таки депутатского мандата [...] Я жил с ними, разорвав свою личность на десять кусков, спотыкался, следуя за ними, спал и разговаривал с ними, но не мог ни приказывать им, ни связать им руки»¹⁵ и т. д.

Следующей по времени стала вышедшая в 2014 г. в издательстве «НЛЮ» «Антология современной словацкой драматургии» (составители А. Машкова и Д. Подмакова, предисловие Л. Широковой). По содержанию «Антологии» можно проследить этапы и особенности раз-

вития драмы в Словакии последних десятилетий. В книгу вошли яркие и – как принято для изданий такого рода – репрезентативные произведения последних десятилетий, принадлежащих перу пятнадцати авторов. Здесь можно найти и «образцы психологической драмы (в их числе – “Соло для часов с боем” О. Заградника), и пьесы, в которых отражены новые тенденции драматургии XXI века, то есть увидеть общую стиливую палитру словацкой драматургии»¹⁶.

Наряду с оригинальными пьесами в «Антологии» представлены две инсценировки прозаических литературных произведений (роман Л. Баллека «Помощник» и повесть В. Шикеры «Иволга») в переложении Ондreja Шулая на язык драматургии. Стиль и писательскую манеру В. Шикеры весьма точно передает пьеса «Фила ловит иволгу». Центральные персонажи – деревенские фантазеры Фила и ее муж Яно – мечтательны и непрактичны, они живут сегодняшним днем; напротив, пара отрицательных персонажей по ходу действия (и словацкой истории) меняет личины и оказывается то алчными деревенскими родственниками Филы, то жестокими гардистами в эпизодах военных лет, то, позднее, лицемерными «товарищами» из местного парткомитета. При этом «отрицательные» роли предназначены для одних и тех же исполнителей, поэтому в разных по идеологическому наполнению вариантах однотипных характеров важно было сохранить при переводе некую общую стилистику, нотку грубости и бесцеремонности по отношению к простодушным Филе и Яно.

Библейские мотивы, в целом характерные для словацкой литературы, являются, правда, в весьма переосмысленном виде, важными конструктивными и идейными элементами пьесы Рудольфа Слободы «Мачеха». Это своего рода ироническая мелодрама, одно из действующих лиц которой – Люцифер – предпринимает неудачную попытку заполучить душу набожной женщины, матери трех приемных дочерей-инвалидов. Его посылный, чёрт, расставляет ей сети, создает череду фантазмагорических ситуаций, однако в финале пасует перед красотой и благородством «мачехи» и сам становится человеком под напутственные слова еще одного квази-библейского персонажа, резонера и моралиста Архангела Гавриила, разоблачившего козни Люцифера, который

«Насмехался над Богом за его спиной после каждого своего беззакония,

Искушал даже Иисуса в пустыне,
Предлагал ему все царства мира со славой их,
если Иисус выскажет в адрес Бога критику.
Забыл Сатана, что Бог – отец Иисуса,
И может дать ему все царства безо всякой критики»¹⁷.

В антологию включена и одна из пьес Вильяма Климачека, драматурга и режиссера братиславского театра «GUnaGU» – «Гипермаркет» с подзаголовком-девизом «День, когда вы не занимались шопингом, потерян для вас навсегда». Характеры действующих лиц при всей их заданной типичности (педантичный менеджер, капризная актриса, взбалмошная девица, суровый охранник, любящая мать) по ходу действия раскрываются драматургом своими неожиданными сторонами. Так, пожилой охранник Петер, вначале приниженный и услужливый («Вы будете мной довольны», «Работа мне нужна») оказывается бывшим сотрудником спецслужб, «охранявшим устои» и меняет тон в отношении проштрафившегося начальника: «Бивал я и больших шишек, чем ты. Они ползали на брюхе и выплевывали зубы. А тебя я нисколько не боюсь, потому что ты – пустое место! Ноль! Это ты в фирме играл в господ бога, а сейчас ты – никто!»¹⁸.

Основные действующие лица в драме Додо Гомбара «Третья эра» (в центре которой проблемы разобщенности, распада семей, взаимного непонимания близких людей, формализации отношений) сгруппированы по парам, схожим до двойничества: это пожилые супруги, их сын с партнершей, его друг с молодой женой, двое старых богемных пенсионеров. Автор использует в пьесе как традиционные формы высказывания – диалоги и развернутые монологи, так и своего рода исповеди от третьего лица в сценах, когда у героев, по словам одного из них, открывается «нижний уровень подсознания», для чего автором часто используются вульгаризмы, лексика наркоманов. Особую трудность для перевода представляли реплики Арношта, «забытого композитора 60 лет», «голубого, да еще и еврея», чья речь являет собой чешско-словацкую смесь («Не делайте с того никаких проблем. Я привык к много худшим вещам. Он не хотел сделать плохого. Он слишком чувствительный», «Очень мило ты смеешься. Напоминаешь мне какой-то зверок»¹⁹ и т. д.).

В «Антологии» представлена монодрама – сатирическая пьеса Карола Горака «Бабло, гулянка и вечный свет», в которой все роли предназначены для одного актера. Перевоплощаясь или «мимикрируя»,

он произносит монологи пяти закадычных приятелей. Это однозначно отрицательные типажи, чей род занятий и характер выражены в их кличках – Гробовщик, Грабитель, Игрок, Нищий, Киношник. Действие в пьесе сведено к минимуму, зато монологи содержат развернутые рассказы о случаях из жизни героев; автор использует в их речевых характеристиках язык, избилующий просторечными и сленговыми выражениями, причем каждая из «масок» имеет свою лексическую нишу, на которую нужно было ориентироваться при переводе.

Иными средствами драматургии пользуется Душан Вицен в соавторстве с артистами театра «SkRAT», затрагивая в своей пьесе «Хищники и слизняки» проблему бездуховности, формализованности и регламентированности отношений между людьми. Здесь нет последовательного действия с завязкой, кульминацией и развязкой; сюжет построен на чередовании отдельных картин из жизни «офисного планктона» некоего абстрактного предприятия. Действующие лица названы условно (на самом деле это имена актеров), они меняются ролями, представляя модели коммуникации двух типов характеров – активно-агрессивных и слабых, лабильных, произвольно их перемешивая. Актер по имени Любо, например, в одной сцене выступает в роли коуча, занимающегося тренингом коллектива фирмы, с соответствующей этой профессии лексикой: «Окей, значит, в первую очередь в коллективе нужно укрепить позитивную энергетику. Давайте поднимем руки вот так и сделаем все вместе: “Гив ми файф!”»²⁰. В следующей картине он уже – мелкий клерк, замкнувшийся в тоскливом одиночестве и депрессии: «И что, всем вам обязательно нужно общаться, любой ценой? Не можете найти себе никого другого? Не знаю, кого-нибудь, кто страдает от того, что он один. А мне хорошо, когда я один»²¹. В третьей сцене тот же Любо – уже инженер предпенсионного возраста, взбунтовавшийся против молодой начальницы и новомодных терминов: «Декодировать я не умею? Декодировать?! Откуда вы это взяли – декодировать?! Кто вас этому научил – декодировать?! Да я и не должен декодировать! [...] Форвардните, вы сказали? Что это еще такое – форвардните?!»²². Точно так же переводчику приходилось подбирать слова и стилистику, соответствующую той или иной роли Романы, Вито, Халмо, Луции и др., да и подбор метафоры для перевода самого названия пьесы (по-словацки – «Narichováči a lízači», то есть дословно «Натыкальщики и лизуны») потребовал некоторого обдумывания, изучения рецензий и проч.

В целом же нужно отметить, что издание в последние годы ряда произведений словацкой литературы и, что представляется особенно важным, трех «Антологий», посвященных трем родам литературы – современной поэзии, прозе и драматургии – стало делом весьма сложным, с точки зрения как перевода, так и организации и реализации их выпуска в свет. Однако очевидна и его польза для всех, кто интересуется литературным процессом в европейском контексте, и в первую очередь – для славистов, особенно для студентов, изучающих словацкую литературу.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Чехословацкая повесть. 70-е - 80-е годы. М., 1984. С. 16.

² Из века в век. Словацкая поэзия: Стихотворения. М., 2006. С. 19.

³ Там же. С. 16.

⁴ Голоса столетий. Антология словацкой поэзии от истоков до конца XX в. М., 2002. С. 14.

⁵ Голоса столетий. С. 150.

⁶ Дунайская мозаика. Антология словацкой новеллы XX века (в 2 книгах). Кн. первая. М., 2008. С. 10.

⁷ Дунайская мозаика. Антология словацкой новеллы XX века (в 2 книгах). Кн. вторая. М., 2009. С. 12.

⁸ Дунайская мозаика. Кн. первая. С. 281.

⁹ Там же. С. 416.

¹⁰ Там же. С. 49.

¹¹ Там же. С. 50.

¹² [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.mecenat-and-world.ru/45-48/ioganides.htm>.

¹³ Дунайская мозаика. Кн. вторая. С. 473.

¹⁴ *Хробак Д.* Дракон возвращается. М., 2012. С. 178.

¹⁵ Там же. С. 203.

¹⁶ Антология современной словацкой драматургии. М., 2014. С. 6.

¹⁷ Там же. С. 297.

¹⁸ Там же. С. 401.

¹⁹ Там же. С. 479.

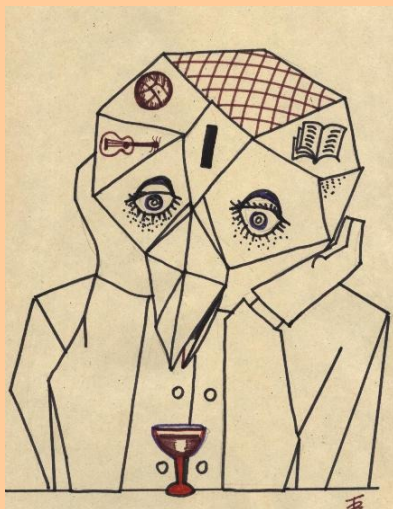
²⁰ Там же. С. 633.

²¹ Там же. С. 640.

²² Там же. С. 646.

Практика художественного перевода:

стратегия,
методы и
ПОДХОДЫ



А.В. Усачева

«Мне кажется, я вас где-то видел»:
к проблеме перевода пьесы Э. Ионеско «Лысяя певица»
на русский и румынский язык
127–135

А. Ибришимович-Шабич

Анализ перевода на русский язык
стихотворения Мака Диздара «Сколько боли»
136–141

А.Н. Красовец

Стратегия и проблемы перевода на русский язык
романа Горана Войновича «Чефуры вон!»,
сравнение с переводами на другие языки
142–153

Е.В. Байдалова

«Спротивление другого языка»:
поэзия Сергея Жадана в русских переводах
154–180

Л.А. Мальцев, М.В. Аросланова
Поэтическая философия Э. Стахуры
в русской переводческой рецепции
181–189

О.О. Лихачева

«Его душа моей теперь сродни...»
(Опыт перевода поэзии чешского поэта
и мыслителя XX века Отокара Бржезины)
190–198

И. Надь

Марина Цветаева – на венгерском языке (проблемы перевода)
199–207

Н.Н. Пономарева

Трудности перевода болгарских литературных текстов на русский
208–214



А.В. Усачева
(Москва)

«МНЕ КАЖЕТСЯ, Я ВАС ГДЕ-ТО ВИДЕЛ» *:
К ПРОБЛЕМЕ ПЕРЕВОДА ПЬЕСЫ Э. ИОНЕСКО
«ЛЫСАЯ ПЕВИЦА» НА РУССКИЙ И РУМЫНСКИЙ ЯЗЫКИ

Пьесу Э. Ионеско «Лысая певичка», изданную в 1949 г., можно назвать манифестом театра абсурда. По мнению драматурга, театр – это игра слов, явлений, образов; это материализация символов. Действие пьесы не должно приковывать к себе внимание, потому что, если вовлечься в интригу, не заметишь сути. Поэтому в театре абсурда мы видим не действие, а ситуацию¹. М. Эсслин писал: «Театр абсурда не дает информации, не ставит проблем, [...] не комментирует тезисы или спорные идеологические положения [...]. Все это заменяется воссозданием основной ситуации личности. Это театр ситуаций, [...] поэтому он использует конкретные образы, избегая аргументов и дискурсивной речи»². Литературный абсурд в пьесе находит два пути выражения: 1) смысловой абсурд, приводящий к ускорению ритма, в результате чего «что-то вдруг нарушается, беседа сходит с рельсов, и все съезжает куда-то не туда»³, и 2) языковые бессмыслицы, призванные передать, а в определенных случаях и усилить эффект от смысловой абсурдности. В одной реплике могут переплетаться оба вида абсурда, затрудняя работу переводчику, которому зачастую приходится жертвовать одной из составляющих, чтобы как можно точнее передать вторую. Интересно сравнить, как с такими ситуациями справлялись авторы переводов на румынский и русский языки и в пользу какой из составляющих делался выбор. Кроме того, перевод пьес осложняется тем, что текст нужно не только читать, он должен быть доступным для запоминания и удобным для произнесения на сцене.

По определению Т.А. Казаковой, «художественный перевод – это творческое преобразование подлинника с использованием всех необходимых выразительных возможностей переводящего языка», с «возможно более полной передачей литературных особенностей оригинала»⁴. Очевидно, что разные переводы одного произведения, явля-

* Сокращенная цитата из начала Сцены IV пьесы, в переводе Е. Суриц.

ясь, по сути, разновидностью интерпретации исходного текста, дополняют друг друга и дают более полное представление об оригинале.

Среди русскоязычных читателей широкую известность «Лысая певица» обрела лишь на рубеже 80-90-х гг. прошлого века, когда были изданы ставшие сегодня классическими художественные переводы Людмилы Новиковой⁵ и Елены Суриц⁶. Помимо них существует «очень вольный перевод»⁷ Сергея Юрского, который он использовал в своих спектаклях. Особенность его в том, что режиссер сократил число сцен (вместо одиннадцати их стало пять), диалоги и монологи и даже количество персонажей: в этой версии отсутствует служанка Мэри, являющаяся в оригинале пародией на слугу-резонера и добавляющая абсурда своими репликами (например, она сообщает, что «Элизабет – вовсе не Элизабет, а Дональд – вовсе не Дональд. [...] А мое настоящее имя – Шерлок Холмс!»). Юрский упрощает авторские ремарки, иногда опуская их совсем, что, по нашему мнению, лишает пьесу части очарования и снижает градус абсурдности, а также не дает читателю увидеть за текстом самого Ионеско, который придавал ремаркам большое значение, трепетно относясь к точности воспроизведения своей задумки и не оставляя постановщикам пространства для маневра (например, мистер Мартин «целует или не целует миссис Смит»). В начале этой вольной версии Капитан (Пожарный) произносит небольшое вступление, рассказывая немного об авторе и поясняя, что такое абсурд. Такое решение Юрский обосновал следующим образом: «Я хотел, чтобы зрители обязательно понимали текст и догадывались, что абсурд – это печальные и смешные несовпадения, столь нам знакомые, а не “не пойми что”»⁸. С той же целью он кое-где «подставлял русские несовпадения вместо далеких от нас западных»⁹ и адаптировал некоторые реалии, например, заменив фигурирующий в пьесе румынский йогурт на болгарскую мечниковскую простоквашу¹⁰ (нужно учитывать, что перевод Юрского пролежал «в столе» двадцать пять лет¹¹, то есть был сделан в 1970-х гг.).

Румынский перевод, о котором идет речь в данной статье, вышел в 2003 г. и осуществлен Владом Руссо и Владом Зографи¹² при содействии дочери Э. Ионеско Мари-Франс Ионеско¹³. Существуют и более ранние версии, появившиеся в 1960-1970-е гг., когда тоталитарная власть еще не запретила произведения Ионеско в Румынии, но решено было взять вышеуказанный, так как он ближе по времени к рус-

ским и все переиздания теперь появляются именно в этом переводе. Кроме того, кое-где в статье для сравнения приводится первоначальный, румынский вариант пьесы («Английский самостоятельно»¹⁴ или «Английский без труда»¹⁵, как перевел на французский язык название сам автор), который был написан в 1948 г. и лег в основу «Лысой певички». Анализируя пьесу, можно прийти к выводу, что она является сатирой на английское буржуазное общество, поэтому Ионеско решил объяснить: «Если бы я хотел, но не смог выучить итальянский, русский или турецкий язык, с таким же успехом можно было бы говорить, что пьеса [...] – сатира на итальянское, русское или турецкое общество»¹⁶. По словам драматурга, он взялся писать эту пьесу для того, чтобы донести до зрителей те фундаментальные истины, составляющие основу бытия, которые открылись ему при чтении самоучителя английского языка по методике Assimil (например, что в неделе семь дней или что пол находится внизу, а потолок вверх). Там же ему встретились супружеские пары Смитов и Мартинов, сообщающие эти истины друг другу¹⁷. Однако в процессе работы автор обнаружил, что его пьеса сама собой трансформируется в нечто более серьезное: слово освободилось от своего значения, оно стало набором звуков, лишенным какого-либо смысла, а персонажи превратились в карикатурные фигуры без особых психологических характеристик¹⁸.

Французский исследователь Ж.-Э. Доннар высказал предположение, что вся «Лысая певичка» написана ради последней, одиннадцатой сцены, разыгравшейся после ухода Пожарного¹⁹, а предшествующий текст постепенно ускоряет ритм произведения, готовя зрителя или читателя к развязке. Поэтому для анализа переводческих решений выбрана именно она. Сцена приводится не полностью – только те реплики, перевод которых представляет интерес. Там, где текст совпадает, также дается вариант Юрского.

Третья реплика Сцены XI в оригинале выглядит следующим образом: «M. MARTIN: Celui qui vend aujourd'hui un bœuf, demain aura un œuf» («Кто сегодня продаст быка, завтра окажется с яйцом»^{*}). Руссо и Зографи не стали отступать от него, так как единое происхождение слов позволило даже сохранить внутреннюю подрифмовку (bœuf – œuf

^{*} Там, где это представляется необходимым, в скобках приводится дословный перевод.

/ bou – ou): «Cine vinde azi un bou, mîine va avea un ou», основное отличие в том, что в переводе эта подрифмовка проявилась четче, чем в исходном тексте, за счет совпадения количества слогов в обеих частях предложения. Переводчицы на русский для сохранения звукометрики пожертвовали внешней формой, также более четко выделив внутреннюю рифму: «Продашь корону – получишь ворону» (Новикова) и «Кто взял меч, тот и забил мяч» (Суриц). Как видно, вариант с вороной лучше отражает смысл исходной реплики, речь в которой идет о потере ценного (быка/короны) ради того, чтобы остаться с чем-то не имеющим ценности (яйцом/вороной). Кроме того, русскоязычный читатель сразу ассоциирует эту реплику с глаголом «проворонить», который полно отражает суть реплики. Вариант Суриц же, напротив, создает новый смысл: кто завладел мечом, тот и победит.

В ответ на эту фразу мистера Мартина следует реплика миссис Смит: «Dans la vie, il faut regarder par la fenêtre» («В жизни следует смотреть в окно»). И здесь интересен перевод Суриц – «Жизнь следует наблюдать из окна вагона» – поскольку она, в отличие от остальных переводчиков, которые с небольшими поправками остались верны оригиналу, добавила дополнительную коннотацию предложению с помощью слова «вагон», вызывая в воображении ассоциацию с движением, переменой мест, путешествиями, тогда как в оригинале, по всей видимости, миссис Смит имела в виду, что нужно быть внимательнее, чтобы не упустить важное.

Чуть позже мистер Мартин выдает трюизм: «Le plafond est en haut, le plancher est en bas» («Потолок вверх, пол вниз»). Любопытно, что снова только Суриц отступает от исходного текста («Тише едешь, где-то будешь»), заменив одно клише другим, а также добавив внутреннюю рифму, которой нет в оригинале. Юрский усиливает банальность фразы: «Потолок *всегда* * сверху, а пол снизу».

Далее следует обмен абсурдными репликами. Миссис Мартин говорит: «J'aime mieux un oiseau dans un champ qu'une chaussette dans une brouette». Новикова переводит практически дословно: «Лучше птичка в чистом поле, чем чулочки в тачке». Румыны решают повысить градус абсурда, поместив исходный носок в дерево («Prefer o pasăre pe cîmp decît un ciorap într-un sorac»). Суриц тоже усиливает абсурдность,

* Курсив мой – А.У.

а также добавляет патетики: «Лучше журавль в небе, чем комок в горле». Любопытен тот факт, что в оригинале и в румынском переводе использован активный глагол: «j'aime mieux» (фр.), «prefer» (рум.) – «я предпочитаю» – а русские переводчицы решили заменить его безличным «лучше». Мистер Мартин и мистер Смит развивают предыдущую мысль: «Plutôt un filet dans un chalet, que du lait dans un palais. – La maison d'un Anglais est son vrai palais» («Лучше филе в шале, чем молоко во дворце. – Дом англичанина – его настоящий дворец»). Руссо и Зографы перевели смысл фразы, использовав другие слова, что позволило сохранить внутреннюю рифму обеих реплик: «Mai bine cîrnat într-un sat decît rahat într-un palat. – Englezul și-n casă goală e ca la curtea regală» («Лучше колбаска в селе, чем рахат-лукум во дворце. – Англичанин и в пустом доме чувствует себя, словно при королевском дворе»). Однако, как мы видим, пришлось немного поступиться смыслом второй реплики, в которой Ионеско обыгрывает стереотип о том, что англичане замкнуты и предпочитают уют собственного дома, а также – не выносить сор из избы. Сам Ионеско в «Английском самостоятельно» артикулировал этот стереотип еще более внятно: «Casa unui englez este adevăratul său castel» («Для англичанина дом – это его крепость»). Новиковой удалось найти такой вариант перевода первой фразы, который позволял передать и смысл, и ритм, но при этом не отступить от оригинала. Правда, для этого она пожертвовала звукометрической формой второй: «Лучше бифштекс в скромных хатах, чем молоко в больших палатах! – Дом англичанина – его палаты». Суриц для сохранения формы изменила смысл первой реплики, которая неминуемо потянула за собой и следующую, тоже с утерей первоначального смысла: «Лучше рай в шалаше, чем сарай в гараже. – Дом англичанина – его истинный гараж». В версии Юрского мы видим полную бессмыслицу в первой реплике, подчеркнутую внутренней рифмой, и проявленную для русскоязычной аудитории коннотацию во второй: «Раз носок упал в песок, затяну я поясок. – Дом англичанина – его крепость».

Супружеские пары обмениваются еще несколькими абсурдными фразами, голоса их становятся все громче, а слова произносятся все быстрее. Взрыв наступает после восклицания мистера Смита: «Долой сапожную ваку!» Этот выкрик нужен для того, чтобы у конфликта персонажей, как и у любой ссоры, была причина. Предыдущая реплика, принадлежащая мистеру Мартину («Можно сказать, что социальный

прогресс лучше с сахаром»), наталкивает на мысль, что разговор перешел к политике. Если заменить слово «сiгaге» – «сапожная вакса» (которое является нейтральным и выбрано автором, по-видимому, случайно), любым существительным на -isme, эта причина сразу станет очевидной (например, «Долой фашизм!»). Однако в этом случае конфликт действительно возникнет на почве политики, а для Ионеско важна универсальность. Именно поэтому, чтобы не конкретизировать, писатель выбирает нейтральное слово. После нескольких реплик, выражающих отношение героев к восклицанию мистера Смита («Непрактично драить очки черной ваксой. – Да, но за деньги можно купить все»), мистер Мартин высказывает свою позицию: «J'aime mieux tuer un lapin que de chanter dans le jardin» («Я лучше убью кролика вместо того, чтобы петь в саду»). Суриц предпочла в своем переводе опустить эту фразу (вероятно, не найдя удачного эквивалента?), а Новиковой и Руссо с Зографи удалось сохранить и лексическое, и ритмическое соответствие: «Уж лучше кролика убить, чем песни в роще заводить», «Mai bine omor un iepuraş decât să cânt la oraş» («Лучше убить кролика, чем петь в городе»). Юрский сократил последнюю сцену и поэтому усиливает конфликт персонажей, используя фразы с таким синтаксисом, в котором русскоязычный зритель/читатель безошибочно угадает перебранку: «Не надо очками-то сверкать! – Деньги есть, так чего хочешь купишь! – Да по мне лучше кроликов стрелять, чем по садам серенады распевать».

После этого персонажи начинают обмениваться явно оскорбительными репликами. Миссис Смит обращается Мартинам: «Encaqueur, tu nous encagues» («Укладчик, ты нас укладываешь, как селедку в бочки»), на что мистер Мартин отвечает: «J'aime mieux pondre un œuf que voler un bœuf» («Я лучше снесу яйцо, чем украду быка»). Кроме того, что здесь переиначивается французская пословица: «Qui vole un œuf vole un bœuf», которая соответствует русской «Положишь ему палец в рот, а он всю руку откусит», можно также уловить нелицеприятный намек на мистера Смита. Реплику миссис Смит перевели на румынский, используя другой глагол, но употребив, как и в оригинале, однокоренные слова для обозначения действия и того, кто его производит: «Coţosule, ne-ai încolţit» («Зубастый, ты вонзил в нас клыки»). Примечательно, что у глагола «a încolţi» есть также второе значение – «загнать в угол», поэтому Руссо и Зографи удалось передать и коннотацию с замкнутым пространством. Ответную реплику мистера Мартина они

решили перевести буквально. Новиковой удалось передать оскорбительный подтекст первой фразы миссис Смит и употребить однокоренные слова, отойдя от оригинала: «Ты, кукушка, не кукуй!» Так же она поступила и с ответом: «Посеешь быка – пожнешь дурака». Суриц же этот подтекст сохранить не смогла: «Чем больше рыжиков, тем меньше кочерыжек! – Лучше снести яйцо, чем потерять лицо!» В ее варианте едва угадывающаяся в исходном тексте мелодика первой реплики приобрела отчетливую рифму и размер, но совершенно утратила смысл, превратившись в бессмыслицу. В ответной реплике сохранились рифма и ритм, но вместе с тем утерян намек на «быка» – мистера Смита.

За этими фразами следуют слова со звуко сочетаниями «ou» («у») и «ouche» («уш»). Французское междометие «hou!» (произносится тоже как «у») выражает страх либо неловкость. В румынском варианте это передано сочетаниями «șс» («шк»), «sc» («ск»), а в версии Новиковой – обилием слов со свистящими и шипящими звуками («Мушка душка!», «Мышкин муж в мышеловке!», «Чушка сгрызла сушку!»), что тоже сразу вызывает ассоциации с шепотом, междометием «тссс!» и т. п. Суриц же пошла по пути игры слов: «У рыб нет зуб!», «У рыбков нет зубов! – У рабов нет забав!», «Сутану сатане! – Сонату сатане!» Вероятно, такое решение принято из-за того, что переводчица рассматривала «Лысую певицу» в первую очередь как пьесу, которую будут играть на сцене, и потому она облегчила участь актеров, запоминающих реплики. Вообще надо сказать, что, несмотря на существование более удачного с точки зрения соответствия исходному тексту перевода Новиковой, режиссеры предпочитают использовать в постановках именно вариант Суриц, потому что он получился более музыкальным, легче произносится и проще выучивается. Юрский тоже идет по пути упрощения запоминания текста, разбив известную скороговорку «на мели мы лениво налима ловили» на короткие реплики, которые персонажи говорят, перебивая друг друга.

Заканчивается пьеса многочисленным повторением хором фразы «C'est pas par la, c'est par ici», которую румыны перевели дословно, но с потерей ритма («Nu e pe-acolo, e pe-aici»), а из русских вариантов лучший получился у Суриц: «Э-то-не-там-э-то-ту-да!» (ср. перевод Новиковой: «Иди туда! Не ходи сюда», – в котором читатель спотыкается о перебивку ритма во втором предложении, и Юрского, в чьем вариан-

те чеканность фразы почти исчезла: «Это не здесь, это там! Это не там, это здесь!»).

Т.А. Казакова называет общие слова, повторяющиеся во всех переводах того или иного произведения, ключевыми фреймами. Именно они обеспечивают узнаваемость, дают нам понять, что исходный текст был один и тот же. Но поскольку текст – это комплекс знаков, обладающий цельностью и способный определенным образом «активизировать в восприятии когнитивные и эмоциональные процессы, необходимые для реконструкции смысла»²⁰, поскольку эти знаки подвергаются в процессе перевода переработке, поскольку каждый переводчик выделяет разные признаки упорядоченности, переводные тексты отличаются не только от исходного, но и между собой, создавая разные «картины мира». Из-за того, что румынский и французский языки относятся к одной группе и имеют множество слов общего происхождения и похожего звучания, задача, стоявшая перед Руссо и Зографу оказалась проще той, с которой столкнулись Новикова, Суриц и Юрский, вынужденные искать эквиваленты, жертвуя то формой, то смыслом исходного произведения. И если румынские переводчики идут по пути перевода языковых каламбуров Ионеско, то русским зачастую приходится создавать собственные. Так как перевод относится к разряду расплывчатых задач, переводчик каждый раз выбирает новую стратегию, решая, чем он будет жертвовать в процессе. Вот почему для читателя, желающего, не зная языка, получить наиболее полное представление об исходном тексте, существенно, что имеется несколько разных версий, сравнив которые, можно понять, как художественное произведение воспринимается в родной культуре, какое эмоциональное воздействие оказывает, как оно встроено в национальный литературный процесс.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Ionesco E.* În legătură cu Cântăreța cheală // Note și contranote. București: Humanitas, 2002. P. 231.

² *Эссли М.* Театр абсурда. СПб., 2010. С. 413.

³ *Ионеско Э.* Между жизнью и сновидением. Беседы с Клодом Бонфуа // Эжен Ионеско. Собрание сочинений. Между жизнью и сновидением: Пьесы. Роман. Эссе. СПб., 1999. С. 433.

⁴ *Казакова Т.А.* Художественный перевод. СПб., 2002. С. 6.

⁵ «Театр», 1989, № 7; Театр парадокса. Ред. Дюшен И. М., 1991.

- ⁶ *Ионеско Э.* Лысая певица: Пьесы. М., 1990.
- ⁷ Эжен Ионеско в русской версии Сергея Юрского. Лысая певица. Ступля. СПб., 2001. С. 3.
- ⁸ Там же. С. 5.
- ⁹ Там же.
- ¹⁰ Там же. С. 11.
- ¹¹ Там же. С. 5.
- ¹² *Ionesco E.* Cântăreața cheală // *Ionesco E.* Teatru I. București, 2003.
- ¹³ *Ionesco E.* Teatru I. P. 34.
- ¹⁴ *Ionesco E.* Englezește fără profesor // *Ionesco E.* Teatru I.
- ¹⁵ *Hamdan A.* Ionescu înainte de Ionesco. București, 1998. P. 121.
- ¹⁶ *Ionesco E.* Tragedia limbajului // Note și contranote. P. 225.
- ¹⁷ Ibidem.
- ¹⁸ Ibid. P. 229.
- ¹⁹ *Donnard J.-H.* Ionesco dramaturge ou L'artisan et le démon. Paris, Minard, Lettres modernes, 1966. P. 22.
- ²⁰ *Казакова Т.А.* Художественный перевод. С. 9.

АНАЛИЗ ПЕРЕВОДА НА РУССКИЙ ЯЗЫК СТИХОТВОРЕНИЯ МАКА ДИЗДАРА «СКОЛЬКО БОЛИ»

Всем, кто занимается переводом, особенно художественным, известно, что перевод как объект анализа требует мультидисциплинарного подхода. Современное междисциплинарно ориентированное переводоведение, которое подразумевает не только изучение чисто лингвистических факторов в процессе перевода, но включает в себя также применение знаний из других областей, в том числе социологии, культурологии, истории, теории литературы и пр., сталкивается с различными ответами на вопрос о том, что же такое художественный перевод. Учитывая невозможность дать однозначное определение, в целях достижения научной объективности при оценке отдельных переводов, в последние десятилетия в рамках теории и практики перевода начала развиваться область *критики перевода*. Особое место в этом контексте занимает поэтический перевод. На самом деле, перевод поэзии всегда стоял особняком. Одна из возможных причин, вероятно, заключается в том, что переводчик поэзии чаще, нежели переводчик прозаических текстов, рассматривается как соавтор текста, поскольку поэзия считается в принципе непереводаемой и в этом «пространстве непереводаемого» обеспечивает будто бы большую свободу со-творчества, что является одной из тех парадоксальных ситуаций, с которыми мы сталкиваемся в попытке определения качества и роли художественных переводов в современном контексте.

Осознавая тот факт, что для подробного анализа и изучения качества перевода поэзии Мака Диздара на русский язык необходим корпус значительно больше одного или двух вариантов, и что необходимо было бы исследовать обстоятельства, которые повлияли на выбор переводчика, а также зависимость переводческих принципов и стратегий от исторических условий и т. д., я, тем не менее, в данной статье предлагаю анализ перевода на русский язык¹ одного стихотворения: «Сколько боли»* («Коло бола»**) из сборника «Каменный спящий»

* **Сколько боли...** // Сколько горя от горы до моря / Сколько боли от речки до поля... // Сколько надсады от дома до сада / Сколько погостов от

(цикл «Слово о небе») ². Мне показалось, что выбранный пример может послужить иллюстрацией для исследования природы трансформаций в переводе – тех трансформаций, которые являются следствием, в первую очередь, недостаточного знания культурного кода, породившего оригинал ³.

В переводе на русский язык стихотворения Диздара, на основании графической организации стихотворения, его структуры, которая видна и ощутима также и в переводе (четыре двустушия, последний стих отделен), на основании сохраненных в переводе аллитераций и повторов, нетрудно «опознать» оригинал.

Но в обратном буквальном переводе того же стихотворения с русского на боснийский язык, тем не менее, возникла бы совершенно иная картина мира. Как такое возможно?

Конечно, смысл в любом стихотворении рождается, в том числе, и из особенностей графики, звуковых повторов, особенно зависит он и от специфического положения и соседства слов, от «соприкосновения» их значений, повторения ключевых слов и всего остального, что мы подразумеваем под понятием «форма». Это означает, что каждый сдвиг на этом языковом или формальном уровне также приводит к изменению смысла и значения самого стихотворения.

В таких случаях практически недопустимо изменение слов, т.е. их замена, когда разные (можно сказать, противоположные по значению) слова появляются там, где оригинал стихотворения требует повтора «означающего». Мак говорит – «од дола до дола», а в переводе мы читаем – «От горы до моря»; у Мака – «Од кола до кола», в переводе – «от речки до поля...», с дополнительным многоточием (что может означать: и так далее в географическую бесконечность, через реальное пространство или, хоть и иллюзорное, но горизонтальное, земное и водное...).

моста до моста // Ох сколько крови из ран наструится / Скольких не станет пока Суд свершится! // Сколько же горя от горы до моря / Сколько же боли от речки до поля...

** **Kolo bola** // Koliko kola od dola do dola / Koliko bola od kola do kola // Koliko jada od grada do grada / Koliko greba od brega do brega // Koliko krvi od usudnih rana / Koliko smrti do supenog dana // Koliko kola od dola do dola / Koliko bola od kola do kola.

Представляется, что стихотворение боснийско-герцеговинского поэта прочитано в «ином ключе», который навязывает свои правила.

Но здесь, как мне кажется, особенно важно подчеркнуть следующее: если мы осознаем тот факт (а осознать его следует), что это стихотворение, как и другие в сборнике «Каменный спящий», строится на определенном мотиве (в данном конкретном случае – мотиве «кола», высеченного на средневековых боснийско-герцеговинских надгробных памятниках), то в первую очередь следует задуматься над тем, что происходит с ключевым словом «коло», которое, опять же, не только в этом, но и в других стихотворениях сборника является «носителем образа», «носителем метафоры», центром, из которого рождается смысл?

Древнерусское слово «кóло» имело значение «круг, колесо», сохранившееся в современном украинском языке. В русском языке существуют слова «коловратный», «коловращение», «коловорот» со сходным семантическим полем (вихрь, воронка, непрерывное вращение), поэтому русскоговорящему читателю не составило бы труда проникнуть в семантику боснийского слова «коло» – ведь речь идет о славянском языке. Если мы сравним этот русский перевод с переводом того же стихотворения на английский язык⁴, то увидим, что переводчик Фрэнсис Джонс – после длительных поисков, после того, как стихотворение (о чем он пишет в своей книге) шесть лет пролежало незаконченным в ящике письменного стола – решает оставить ключевое слово «коло» в его оригинальном облике*, несмотря на то, что в сознании англоязычного читателя отсутствуют связанные с ним ассоциации. Однако их способен породить контекст.

Кроме того, я предполагаю, что русскому читателю известен народный танец круга – коло, одна из канонических форм боснийского, хорватского, сербского, черногорского, словенского, македонского фольклора (разумеется, имеющих свои особенности).

Наконец, очень важен тот факт, что вдохновляющей основой этого стихотворения, как и сборника «Каменный спящий» в целом, яв-

* **Kolo of sorrow** // How long the kolo from hollow to hollow / How long the sorrow from kolo to kolo // How long the dread from stead to stead / How long the tombs from coomb to comb // How long the blood we are judged to pay / How long the deaths till the judgement day // How long the kolo from hollow to hollow / How long the sorrow from kolo to kolo // Kolo to kolo from sorrow to sorrow.

ляются стечки (монументальные средневековые надгробия, встречающиеся в Боснии и Герцеговине) – как элемент традиции, изобразительного искусства. Следовательно, стихотворение необходимо читать как экфрасис, поэтический текст, дополняющий произведение изобразительного искусства. Читатель стихотворения, следуя за автором, должен знать, что источник стихотворения – искусственное, изобразительное отображение мотива «кола», и проникая в смысл стихотворения, обязан учитывать три его очень значимых уровня. Первый уровень – уровень реального, который воскрешает в сознании читателя боснийско-герцеговинскую народную культуру, народный танец. Здесь это, прежде всего, – значимое «глухое», немое «коло», без сопровождения музыкальных инструментов – только глухой топот ног⁵. «Глухота» этого народного танца переходит и связывается со вторым уровнем – высеченным в камне стечка мотивом «кола», который также глух и нем, остановленный в своем движении, стоит вечно, свидетельствуя об участии страны и боли выросшего в ней человека. Само стихотворение Диздара, на самом деле, является третьим уровнем – вербальной рефлексией об объекте, об источнике и, одновременно, ре-интерпретацией данного мотива.

«Чтобы раскрыть образы в “Коло бола”, – говорит Джонс в своей книге, – я закрыл глаза, стремясь понять, что же предлагает мне увидеть писатель. И увидел себя, летящего, будто птица, над бесконечной землей, увидел макушки холмов с грудями белых надгробных камней, долины с разбросанными тут и там деревнями, увидел убиваемых еретиков и их сжигаемые дома»⁶.

Все эти смыслы корреспондируют с современными философскими и поэтическими достижениями, с поэтикой самого автора, его более ранней поэзией, в том числе и с его более ранним сборником стихов «Жестокости круга...» (1960), поэтому символика круга – кола, с темой жизни и смерти, представляется практически неисчерпаемой⁷.

В подобных стихотворениях из сборника боснийско-герцеговинского поэта мотивы и символы со стечков, очевидно, нельзя понимать только лишь как отдельные референты, источники, напротив, их следует рассматривать как «генеративные узлы», содержащие целые «семиотические системы» с особой моделью мира и особым мировоззрением. Из такого слова рождается миф, – утверждали русские футуристы.

Как нам представляется, данное стихотворение Диздара в русском переводе оказалось прочитано в совершенно ином «ключе» – как леттристское, в котором внимание сосредоточено на игре слов и формальных, языковых элементах (если рассматривать перевод исключительно с этой точки зрения, его можно счесть успешным). Опыт русского авангарда, прежде всего русских футуристов с их требованиями к «освобожденному слову», «слову как таковому», – а их принципы ощутимы в тексте «Каменного спящего», – безусловно, влияют на русского читателя, чем и объясняется, очевидно, подобное восприятие некоторых стихотворений Диздара.

О некоторых трансформациях смысла говорит и подбор слов в русском переводе. Внесение слов, отсутствующих в оригинале («море», «река», «сад», «мост», «поле», т. е. «дол» – долина), ведет реципиента текста всего лишь к реальному (первому) уровню, причем к той реальности, которой нет в оригинале. Если мы все же предположим, что речь идет о географии, это должна быть география именно Боснии и Герцеговины, причем средневековой, богумильской, патаренской *, то есть еретической, той, которая породила эти единственные в своем роде монументы.

На основании всего вышеизложенного можно предположить, что переводчик на русский язык не был ознакомлен с фундаментальным референтом, т. е. предметами и реалиями, к которым относятся стихи Диздара, являющиеся таким способом своеобразной эстетической рефлексией.

С подобными стихотворениями Диздара, ассоциирующимися с принципами русского авангарда, следует быть осторожнее. Как я уже говорила, эти принципы присутствуют в тексте его знаменитого сборника, но они применялись и использовались несколько иначе, в ином контексте, на основании иного опыта и имеют иную функцию ⁸.

Тем не менее, каждый перевод является своего рода подвигом, даже если это перевод одного-единственного стихотворения, ибо перевод – всегда особая миссия, заслуживающая нашего внимания.

* От слова *патарены* – еретики, участники религиозного движения обедневших слоев городского населения Северной Италии, особенно Милана, в XI-XIII вв., одна из ветвей катаров, которые подверглись истреблению при папе Иннокентии III.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Речка да поле от боли до горя // Антология сербской поэзии. М., 2004. С. 260.
- ² Kolo do kola od bola do bola // *Dizdar S., Dizdar M.* Sarajevo, 2008. S. 206.
- ³ К размышлению на эту тему меня, прежде всего, подтолкнул текст академика Ханифы Капиджич-Османagic под названием «Незнание культурного кода в качестве предательства поэзии. Один пример перевода Диздара на французский язык» и книга «Путь переводчика» писателя Фрэнсиса Джонса, переводчика «Каменного Спящего» Мака Диздара на английский язык. См.: *Kapidžić-Osmanagić H.* Nepoznavanje kulturnog kôda kao izdaja poezije. Jedan primjer prevođenja Maka Dizdara na francuski // *Slovo Gorčina*, 2004, № 26. S. 197–198; *Kapidžić-Osmanagić H.* Moderna teorija i vrhunska praksa prevođenja. Francis R. Jones, Prevoditeljjev put. Sarajevo, 2004 // *Novi Izraz*, 2004, april-septembar. S. 127–132; *Jones Francis R.* Prevoditeljjev put. O jezicima i lojalnostima u bivšim Jugoslavijama. Sarajevo, 2004. *Dizdar M.* Kameni spavač. Sarajevo, 1999. S. 65.
- ⁴ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.youtube.com/watch?v=bAbNXEPn9Bk>.
- ⁵ *Jones Francis R.* Prevoditeljjev put. O jezicima i lojalnostima u bivšim Jugoslavijama. Sarajevo, 2004. С 61.
- ⁶ См.: *Dizdar S., Dizdar M.* Prijevodi sa njemačkog i engleskog. Sarajevo, 2008; *Duraković E.* Govor i šutnja tajanstva. Pjesničko djelo Maka Dizdara. Sarajevo, 1979.
- ⁷ См.: *Ibrišimović-Šabić A.* Kameni spavač Maka Dizdara i ruska književna avangarda. Sarajevo, 2010.

А.Н. Красовец
(Москва)

СТРАТЕГИЯ И ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА НА РУССКИЙ ЯЗЫК РОМАНА ГОРАНА ВОЙНОВИЧА «ЧЕФУРЫ ВОН!»

Роман Горана Войновича «Чефуры вон!» вышел в свет в Любляне в 2008 г., тут же став бестселлером, побившим рекорды популярности в Словении. Презентация русского перевода состоялась в ноябре 2014 г. в Москве (издательство Ивана Лимбаха), книга была отмечена серией положительных отзывов в авторитетных СМИ и попала, согласно их выбору, в число главных книг зимы¹. Роман затрагивает важную социально-политическую и этническую проблему словенского общества, поскольку «чефур» – это пейоративное обозначение приезжих из южных республик бывшей Югославии. Одна из заслуг книги Войновича заключается еще и в том, что отчасти благодаря ей это слово потеряло остро негативную коннотацию. «Чефур» – это также представитель молодежной субкультуры, сформировавшейся в уникальном словенском контексте. Второе поколение иммигрантов, родившееся и выросшее в Словении, обладающее двойной культурной и языковой идентичностью, стало создателем оригинальной городской субкультуры, которую отличает свой стиль в одежде, музыке и языке. К ней причисляет себя и часть словенской молодежи. Главный герой романа – семнадцатилетний подросток по имени Марко, сын иммигрантов из Боснии, раскрывает читателю мир люблянского спального района Фужины, где обитают переселенцы с юга. Мультикультурная среда рождает исключительное языковое богатство. Главная особенность романа – так называемый «чефурский язык» – выразительная смесь словенского, языков бывших югославских республик (преимущественного боснийского), а также уличного люблянского сленга. С изрядной долей юмора главный герой рассказывает о жизни обитателей Фужин, о проблемах в семье, в школе, с алкоголем и наркотиками, о баскетболе, о столкновении двух культур, о поиске собственной идентичности.

Главной отличительной чертой романа стало его двуязычие, построенное на постоянном переходе с одного славянского языка на другой, а также запечатленное в смешанных грамматических, синтаксических и лексических формах, что, несомненно, представляет собой

сложную задачу для переводчика. В русском переводе данный билингвизм вряд ли мог найти свой эквивалент в соотношении с каким-либо другим языком, который мог бы быть понятен русскому читателю. Для нас, однако, было важным найти средства для передачи или хотя бы намек на двуязычный характер текста. Одним из таких способов стали сербскохорватские и словенские слова, оставленные в русскоязычном переводе и выделенные курсивом.

Таким образом, в предложения вкраплены сербскохорватские слова, которые в силу своего славянского корня понятны русскому читателю, их смысл может уточняться контекстом фразы либо же повторением, следующим после этого на русском языке; в некоторых случаях перевод дается в сноске. Выбор лексики обусловлен ярким, запоминающимся звучанием, которое придает тексту живой балканский колорит, а также напоминает язык главного героя, вставляющего в свою словенскую речь боснийские слова, которые отражают его повседневную интимную действительность. Сюда можно отнести наименования родственных связей, в исходном тексте они фигурируют на сербскохорватском языке: «*матка, стрико, тата, бакица, тэтак, брача, отац и син*» («мама, дядя, папа, бабушка, муж тети, братья, отец и сын»). Другая сфера лексики на сербскохорватском языке представляет собой наименование национальных балканских блюд, пояснения даются в переводческих комментариях в виде сносок: «*чевапчичи, мусака, сата-раш, сарма, бурек*».

В данной работе мы хотели бы остановиться более подробно на проблеме индивидуализации языка героев в зависимости от их возраста и на особенностях выражения двуязычия. Первое и второе поколение иммигрантов говорят на разных языках. Родители, приехавшие во времена Югославии в экономически более развитую Республику Словению на работу (как правило, это был тяжелый физический труд на заводах и стройках), говорят на сербскохорватском языке и практически не знают словенского. Попытки говорить на словенском характеризуются аграмматизмами и неправильным произношением, что придает комичность их речи и одновременно является предметом насмешек со стороны словенцев, знаком социальной ущербности переселенцев. На сербскохорватском, а точнее боснийском языке проходит также общение в кругу семьи. Напротив, второе поколение «чефуров», которое родилось и выросло в Словении, в совершенстве владеет обоими языками, свободно переходит с одного на другой и не стесняется их сме-

шивать. Они используют широкий пласт молодежного люблянского сленга, с характерными для него вулгаризмами и неологизмами. Для переводчика все это составляет очень непростую задачу. На конкретных примерах проиллюстрируем, какие были найдены решения.

1. Язык первого поколения «чефуров»

Для того, чтобы отразить общение между представителями первого поколения иммигрантов и общение в семье, проходящее на сербскохорватском языке, внутри диалогов мы оставили короткие фразы на сербскохорватском языке, транскрибированные кириллицей. Приведем несколько примеров:

«Koji Damjanović?»

«Ma onaj iz Preglovog, sigurno ga znaš, on je od Niša dole negdje, dubre jedno, on je radio u Saturnusu ko šofer, žena mu radi na pošti kao tajnica, moraš ga znat, kako se ono on zove...».

«Pa šta je on zvaо policiju?»

«Ma ja, a ništa nisu ni razbili, ni ništa, samo se derali, mogo im je lijepo reć da siđu sa avtobusa. A ne, Marko?»².

«— Койи Дамьянович?

— Да, этот, с Прегловой, да ты его точно знаешь: он из-под Ниша откуда-то, то еще говно, в Сатурнуса шофером работал, жена у него на почте секретаршей. Ты-то его должен знать, как же его звать-то?..

— Па шта е он звао полицију?

— И я про то же, ничего они не разбили, *ништа*, только поорали, сказал бы им спокойно, чтобы они вышли из автобуса, и делов-то. А, Марко?»³.

Нижеследующий пример наглядно отражает сосуществование двух языков в семье иммигрантов: молодой герой ведет повествование по-словенски, воспроизводя же свое общение с отцом, переходит на сербскохорватский язык. В русском переводе мы постарались сохранить эту немаловажную деталь:

«...in potem se vedno spomnim sebe, ko sem kot mali klipан šel z Radovanom na njegovo rekreacijo, in potem sem šel z njim in njegovimi kolegi še na pivo in sem ga po prvi rundi, ko sem jaz spil svojo koka-kolo in mi je ratalo dolgčas, začel vleči za rokav pa prosit: «Idemo kući, tata, molim

te, hoću kući,» on pa je cel večer ponavljal: «Evo sad ćemo, samo da popijem do kraja» (S. 76).

«[...] я каждый раз вспоминаю: когда был маленьким, Радован брал меня с собой на спорт, и потом я плелся с ним и его корешами на пиво, и уже после их первого стакана, когда я уже допил свою колу, мне становилось скучно, и я начинал дергать его за рукав и канючить: “Идэмо кучи, тата, ну, пожалуйста, я хочу домой”, – а он весь вечер от меня отпихивался: “Эво, щас пойдем, вот только *попием до края*”» (С. 82).

На языке оригинала мы также оставили некоторые короткие диалоги, при необходимости давая перевод в сноске:

«Шта мэнэ тако гледаш?

Нэ гледам тэ.

Гледаш.

Зачепи» * (С. 64).

Намного более сложной задачей для перевода являются случаи грамматического и синтаксического смешения двух языков, которое происходит в социолекте первого поколения переселенцев, плохо владеющих словенским языком и говорящих на нем с ошибками, либо произносящих слова с сильным балканским акцентом:

«Mi smo hodili to gledat in smo se smejali najavam starcev. Najbolj smešno je bilo seveda poslušati tiste, ki so se naučili malo slovenščine, pozabili pa malo čefurščine in so zdaj govorili neko mešanico. Fužinščino. Potem so padale najave: «**Podaj mi žogu! Zvio sam si gležanj! Ščipa me v hrbtnicu!**» (S. 15).

«Мы ходили смотреть и пёрлись от того, как старики отжигают. Смешнее всего, конечно, было слушать тех, кто словенский чуток выучил, а чефурский малёк подзабыл, – на какой-то помеси балакали, по-

* *Зачепи* — заткнись (зацери; серб., хорв.).

фужински. Так и слышишь: “**Подай мне мяча! Я себя лядыжку вы-
выхнул! У меня поясиц прихватил!**”» (С. 14).

Одним из показательных примеров социолекта переселенцев является словенское слово «prosim» («пожалуйста»), произнесенное с балканским акцентом, как «prosam». Вариант перевода – «пажалста» – показался нам наиболее эквивалентным, так же мог бы произнести это слово неноситель русского языка:

«Čefurji se na Fužinama niso preveč asimilirali. Ne jebejo oni to asimilacijo sploh. Toliko je enih čefurjev tukaj, ki sploh ne znajo slovensko. Znajo reči «nasvidanje» pa «živijo» pa «malo točeno» pa «ene cigarete» pa «**prosam**» pa «hvala» pa «trgovina» pa še tri besede pa nič drugega. Enega slovenskega stavka ne znajo sestavit. Ni blizu» (S. 136).

«Чефуры на Фужинах не то чтобы сильно ассимилировались. Пофигу им эта ассимиляция. Здесь тьма чефуров, которые вообще не знают словенского. Они могут сказать только “до свидания” и “привет”, “ноль три разливного” и “пачку сигарет”, “**пажалста**” и “спасибо”, “магазин” и еще три слова – но это всё. Одной фразы по-словенски сказать не могут. Даже коротенькой» (С. 144).

Еще одним свойством социолекта первого поколения «чефуров» является употребление неправильных грамматических форм словенского языка, возникающих вследствие смешения двух различных грамматических или лексических форм. Укоренившийся и уже ставший стереотипным характер использования подобных выражений в речи создает дополнительный эффект комичности. Яркий образец данного языкового процесса – фразы соседа Сенада, которого время от времени цитирует главный герой. В нижеприведенном примере происходит смешение двух различных грамматических форм: «verjамет» – формы первого лица, единственного числа глагола «verjeti»/«верить» в настоящем времени и «verjeteti» – начальной формы глагола. Образовавшаяся в русском переводе гибридную аграмматическую форму мы были вынуждены поставить в кавычки:

«**To ne moreš verjамет**, kot bi rekel moj komšija Senad» (S. 16).

«В это невозможно «поверить», как бы мой комшия Сенад сказал» (С. 16).

Одна из особенностей языка первого поколения иммигрантов – его фразеологичность: так, «мудрые изречения» Радована, отца героя, отсылают читателя к народным пословицам и поговоркам, напоминающим о крестьянском происхождении переселенцев, по той же схеме Радован продолжает создавать индивидуализированные выражения:

«Njim je cilj čim več čefurjev ubiti u pojam, kot bi rekel Radovan» (s. 122).

«У них цель — взять как можно больше чефуров и зарубить на корню всю их *силу духа*, как Радован бы сказал» (С. 129).

«Seljaka iz sela lako, ali selo iz seljaka nikako, kot bi rekel Radovan». (S. 133).

«Можно вывезти крестьянина из деревни, но деревню из крестьянина – никогда, как сказал бы Радован» (С. 141-142).

2. Язык второго поколения «чефуров»

Важным отличием речи второго поколения переселенцев является молодежный сленг, который полностью отсутствует в языке родителей. В противовес мудрым изречениям и фразеологизмам Радована, главный герой широко использует авторские неологизмы, рифмованные выражения, игру слов, материал для которых черпается из современных разговорных пластов языка. Так, в некоторых случаях игра слов приобретает рифмованный характер:

«Trave jaz nočem. Jebiga, če sem športnik. Čikci mi sedejo včasih. Tako malo za foro, če pa bi Radovan zvedel, da duvam, bi me rasturio u paramparčad. Jaja bi mi zvezlo oko vratu. Ni tu zajebancije. **Droga ali žoga**» (S. 36).

«Не, траву я не хочу, не фиг: я спортсмен. Сигаретку могу иногда выкурить. Так, по приколу, но если бы Радован вдруг узнал, что я

дую, он бы мне такой пистон вставил, полный был бы трындец. В бараний рог меня свернул бы, без шуток. **Или ганч** * – или мяч» (С. 36).

При работе над переводом было важно сохранить оригинальность игры слов с передачей смысла. Например, в следующем отрывке важнее становится не столько грубость выражения, сколько его необычность и комичность, указание на абсолютную глупость, нечто бессмысленное:

«Kakšen šport je to, če ga igraš z rokami na hrbtu in ga lahko igraš, tudi če imaš sto let. **To sviranje kurcu**, ne pa šport. Ampak folk je res balinal». (S. 132).

«Что это за спорт за такой, если ты руки за спиной держишь и можешь играть, даже если тебе завтра сто лет стукнет? Это **мясные пирожки с яблоками**, а не спорт. Но народ, и правда, играл в эти шары» (С. 141).

Авторские неологизмы также требуют эквивалентного перевода. Для разграничения двух видов наркоманов и принимаемых ими наркотиков герой использует выражения «хвойные и лиственные растения», первые – это те, кто принимают тяжелые наркотики, вводимые внутривенно, вторые курят марихуану. В словенском языке название «хвойные» сохраняет в своем корне значение слова «игла», в русском языке очевидность этой семантики утрачивается:

«Šeprav Pero ni narkoman, ampak samo hašišar, samo kaj ve Radovan, da ni vsak hašišar avtomatsko **iglavец** in da je mogoče samo **listavec**. To je njemu vse isto. On bi vse njih na gradbišče, da fizično rintajo leto ali dve» (S. 20).

«А Перо и не наркоман вовсе – гашиш покуривает. Но откуда Радовану знать, что тот, кто на игле, – **растение игольчатое**, а Перо – всего-навсего **лиственное**. Для него это один хрен. Он бы всех таких на стройку послал, чтоб они там годик или два погорбатились» (С. 19).

* Ганч – марихуана (арг.).

В тексте романа автор наряду с разговорной речью использует словенский литературный язык, обыгрывание этих противоположных тональностей дает различные результаты: вносит более серьезные ноты или же, напротив, является дополнительным источником комичного. Так, Марко зачастую пародирует словенский литературный язык и его корректность:

«Sploh pa ko začnejo atati spuščati kakšne slovenske najave: «Primoož, ne dovoli, da te preigra z navzkrižnim vodenjem!» Ko bi mu najraje navzkrižno s kurcem preigral po tintari! In potem dobiš žogo in se zapodiš proti košu in jo vržeš nekam. Nekom u pičku materinu!» (S. 18).

«А тут еще папаши начинают выдавать свои заявы словенские: “Примо-о-о-ож, не давай ему комбинированно вести!”» А ты тут думаешь: дал бы я тебе комбинированно хреном по башке! Мяч получил, рвешь к корзине, а куда бросишь – хрен его знает! (С. 16-17).

Следующий отрывок представляет собой пример иронии по поводу словенских футбольных комментаторов и их пристрастии к литературному стилю:

«Itak mi najeda Dejan s temi svojimi srbskimi forami, ker noče dat na HTV pa da normalen komentar poslušamo. Vožo Sušec ali Drago Čosić. Ne pa da mi model prbija s temi okroglimi usnji pa kazenskimi prostori pa prepovedanimi položaji pa čuvaji mreže pa temi slovenskimi metaforami. Ko da gledam Prešerna, ne pa fuzbala» (S. 112).

«Достал меня Деян этими своими сербскими фишками: не хочет включить HTV, чтоб нормального комментатора послушать. Божа Сушеца или Драго Чосича. А вместо этого всякие *круглые кожи**, и *штрафные площадки*, и *запрещенные положения*, и *хранители сетки* –

* *Круглые кожи* — okroglo usnje (слов.), букв. «круглая кожа»; выражение, используемое словенскими футбольными комментаторами для обозначения мяча.

весь этот словенский выпендрёж. Будто Прешерна смотришь, а не футбол» (С. 119).

Перевод литературного словаря в тексте романа заставляет обратить на себя особое внимание еще и потому, что употребление подобной лексики в разговорном контексте часто приводит к появлению канцелярита, создающего впечатление штампованности и стилистической ошибки. В одном из примеров для сохранения разговорной интонации мы не только вынуждены облегчить фразу, сократив число однородных членов, но и обратиться к разговорной лексике там, где в словенском тексте присутствует более высокий языковой регистр:

«Ta čefurski primitivizem, prfuknjen, vulgaren, nagravljen, bolan, ta balkanski morbideni narcizem ti je na nek čuden način vedno kul, ko ti tako živalsko dogaja ali ko si pijan kot mamba» (С. 19).

«Вся эта чефурская быдлота дебильная, всё убожество, все эти нереальные балканские распальцовки – как бальзам на сердце, когда вот так, всей толпой, – или когда ты вусмерть пьяный» (С. 17).

Двуязычие второго поколения проявляется также в наиболее эмоционально напряженные моменты, когда молодые люди переходят на более близкий им язык родителей, что, к сожалению, было крайне сложно отразить в тексте перевода. Обширный словарь бранной лексики занимает одно из главных мест в языке городской молодежной субкультуры и отличает его от социолекта родителей. Присутствие нецензурных выражений призвано увеличить чувственную экспрессивность, это также способ дистанцироваться от доминирующего социального и, как следствие, языкового кода. Ругательства, которые использует герой, – не столько выражение вульгарности, высокомерия или агрессивности, сколько показатель неуверенности в себе, растерянности, желание найти себе место и самоутвердиться. Текст романа изобилует яркими и живыми фразами, главный герой становится особенно изобретателен, когда эмоциональный накал нарастает, бранные слова выражают, таким образом, силу его чувств и степень разочарования. Использование нецензурной лексики в переводе было исключено, при этом, как нам кажется, русский текст смог сохранить экспрессивность и непосредственность, присущие оригиналу, не переходя в излишнюю

языковую грубость. В тексте мы сохранили несколько типичных балканских ругательств, которые, повторяясь, начинают восприниматься читателем как устоявшиеся выражения:

«Tip nas je zajebo, ampak to nima veze, če je on čefur ali Slovenac. Isto ti se vata. Kreten je univerzalna osobina. Kretini svih zemalja, ujedinite se i idite u pizdu materinu!» (S. 89-90).

«Тип нас подставил, но только какая разница – чефур он или словенец? Один фиг. Кретин – он и есть кретин. Кретины всей земли, объединяйтесь и идите в *пичку матэрину!* * [...]. (С. 95).

Другим способом передать тон оригинала было сохранение типично балканского оборота, в котором к бранному выражению «мать их» систематически добавляется эпитет. Ввиду постоянного повторения читатель также привыкает к данной форме, не лишенной комичности. Приведем несколько примеров:

«Damjanović al kaj? Se bom mal pozanimu. Pička mu materina čefurska!» (S. 74).

«Дамьянович иль как его? Эт я еще наведу справки. Мать его чефурскую!» (С. 79).

«Pička mu materina blesava!» (S. 134).

«Мать его психопатскую!» (С. 143).

3. Переводы романа на другие языки

Роман Г. Войновича был переведен на семь языков, вскоре после выхода книги появились переводы на хорватский, боснийский и сербский языки⁴; «Чефуры вон!» опубликованы также по-польски, по-чешски, по-шведски и частично по-английски⁵.

Ни один из трех переводов на родственные южнославянские языки, которые также являются ключевой составляющей двуязычия

* Пичка – ругательство, означает или женский половой орган, или женщину (pička; слов., серб., хорв.).

оригинального текста, к сожалению, не смог этот феномен воспроизвести. Так, в хорватском переводе наряду с некоторыми лексемами боснийского языка полностью отсутствуют элементы словенского, вопреки стремлению сохранить разговорный характер диалогов количество сленговой лексики незначительно, текст романа больше приближен к литературному языку. Боснийский переводчик постарался сохранить отличительный характер социолекта первого поколения переселенцев, но никак не указал на двуязычие молодого поколения. Сербский переводчик также отказался от «чефурского» языка главного героя, столь принципиальная раздвоенность двух культур, таким образом, оказалась не выраженной языковыми средствами⁶. Автор польского перевода романа тоже обошел стороной его двуязычный аспект, больший акцент был сделан на бранной лексике, в результате чего язык произведения приобрел более грубую форму в ущерб комизму⁷. Единственным из всех текстов, где сделана попытка передать билингвизм романа, стало шведское издание. Переводчица оставила в шведском тексте сербско-хорватские слова, выделив их курсивом: некоторые ругательства, короткие диалоги (за сербско-хорватскими фразами следует перевод на шведский), цитаты из песен, названия балканских блюд, а также отдельные фразы и словечки («*Najlepša hvala*», «*Ništa to nije*», «*Ajde*», «*Gotovo*», «*To pa ne*» и т. д.). В заключение отметим, что, несмотря на языковую сложность, все переводы романа достойно функционируют в ином языковом пространстве и пользуются заслуженным читательским вниманием.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: Интернет-журналы «Воздух» («Афиша») <http://vozduh.afisha.ru/books/23-premery-nonfiction/>, «Коммерсант» <http://www.kommersant.ru/doc/2608937?isSearch=True>, «ReadRate» <http://readrate.com/rus/news/top-15-samykh-ozhidaemykh-knizhnykh-novinok-noyabrya/galleries/0/13>, «The Village» <http://www.the-village.ru/village/weekend/season-plans/170809-h-knig-na-non-fiction>, «Interview» <http://www.interviewrussia.ru/life/shchegol-donny-tartt-chefury-von-gorana-voynovicha-i-iskusstvo-pamyati-patrika-modiano>, посещение сайтов 17.01.2015.

² *Vojnović G. Čefurji raus! Ljubljana, 2008. S. 70.* В статье цитируется это издание, страницы указаны в тексте.

³ *Войнович Г. Чефуры вон! / Пер. со словен. А. Красовец. СПб, 2014.*

- C. 74. В статье цитируется это издание, страницы указаны в тексте.
- ⁴ *Vojnović G. Čefuri napolje! / Sa slovenskoga preveo Ahmed Burić. Sarajevo, 2009; Vojnović G. Čefuri raus! / Prevele sa slovenskoga Anita Peti-Stantić i Jagna Pogačnik. Zagreb, 2009; Vojnović G. Južnjaci marš! / Prevela sa slovenačkog Ana Ristović. Beograd, 2010.*
- ⁵ *Vojnović G. Czufurzy raus! / Przekład z języka słoweńskiego Tomasz Jukaszewicz. Gdańsk, 2010; Vojnović G. Proč na tebe každej sere aneb Čefurové, raus! / Pšeložil Aleš Kozár. Praha, 2011; Vojnović G. Blattejavlar! / Översättning Sophie Sköld. Malmö, 2012; Vojnović G. Southern scum go home! / Translated by Gregor Timothy Čeh. Ljubljana, 2012.*
- ⁶ *Silaj K. Čefur v Sloveniji, Janez v Bosni: analiza prevodov romana Čefurji raus! Gorana Vojnovića v hrvaščino, srbščino in bosanščino. Diplomaska naloga. Ljubljana, 2011. S. 101-106.*
- ⁷ *Gawlak M. Večjezičnost in identiteta v poljskem prevodu romana Gorana Vojnovića Čefurji raus! // Individualna in kolektivna dvojezičnost. Ljubljana, 2012. S. 398-407.*

Е.В. Байдалова
(Москва)

«СОПРОТИВЛЕНИЕ ДРУГОГО ЯЗЫКА»: ПОЭЗИЯ СЕРГЕЯ ЖАДАНА В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ

*после Вавилонской башни все нужно переводить
либо из пустого в порожнее
либо с другого языка на другой [...]
каждый кто переводит поэзию встречает сопротивление другого языка
им трудно вменить статью Уголовного Кодекса об убийстве
кто еще так детально обходится с телом стиха – сухие ребра строф –
всякий раз операция по омоложению
грозит завершиться неудачной попыткой
а красавица топ-модель
превратиться в дебелую девку...*

Василь Махно «Теория и практика перевода»
(Перевод с украинского Э. Хвилевского)

*Луна взошла на небосвод
И отразилась в луже,
Как стихотворный перевод:
Похоже, но похуже.*

Игнатий Ивановский

В настоящее время между Россией и Украиной как никогда важен диалог, создающий возможность взаимопонимания. Социальная, историческая, политическая, культурная действительность в России и Украине во многом похожи, но не тождественны. «Одного барьера – культурного – вполне достаточно, чтобы лишить людей возможности общаться друг с другом (и общаются, как враг с врагом)»¹. Существующие культурные и литературные различия, не осознаваемые вне сопоставления с иной культурой², как раз и может донести перевод художественных произведений, являющийся одним из наиболее важных факторов развития межкультурной коммуникации.

Сергея Викторовича Жадана (род. 1974) без преувеличения можно назвать самым читаемым современным украинским автором в России. Родился писатель в г. Старобельске Луганской области, в настоящее время живет и работает в Харькове. Сергей Жадан в 1996 г. закончил филологический факультет Харьковского педагогического государственного университета им. Г.С. Сковороды по специальности «германистика», защитил диссертацию на тему «Философско-эстетические взгляды Михайля Семенко»*. В творческой копилке автора поэтические сборники «Розовый дегенерат» (1993), «НЭП» (1994), «Цитатник» (1995), «Генерал Иуда» (1995), «Пепси» (1998, двуязычное украино-немецкое издание), «The very, very best poems, psychodelic stories of fighting and other bullshit (лучшие стихи 1992-2000)» (2000), «Баллады про войну и восстановление» (2000), «История культуры начала столетия» (2003), «Цитатник» – сборник избранного (2005), «Марадона» (2007), «Эфиопия» (2009), «Лили Марлен» (2009), «Огнестрельные и ножевые» (2011), «Динамо-Харьков» – сборник избранного (2014); в марте 2015 г. вышел поэтический сборник «Жизнь Марии», в нем шестьдесят произведений самого украинского поэта и двадцать его переводов стихотворений Чеслава Милоша, почти все они сделаны за 2014-2015 гг. Интересно, что один из первых серьезных критиков Жадана в России А.Н. Дмитриев считает, что поэзия Милоша не близка украинскому поэту, однако при этом сам говорит о созвучности поэзии этих двух авторов, которую он ощутил при первом знакомстве с творчеством Жадана**³.

* Михаил (Михайль) Семенко (1892-1937) – лидер украинского футуризма. Интересно отметить, что С. Жадан сыграл М. Семенко (эпизодическая роль) в художественном фильме «Поводырь» (2013) А.Г. Санина.

** «До тех пор разве что при чтении Чеслава Милоша мне приходилось ощущать что-то похожее и близкое: странная дальноркая сомасштабность видения поэта самым разным предметам его художественного мира. Самый дальний план оказывается одновременно и наиболее ясным и детально выверенным»; «Жадан упоминает Милоша в книге “Биг Мак”, но скорее как безусловную культурную величину, в уважительно-нейтральном смысле; ему лично явно близки иные польские авторы».

Проза в творчестве украинского писателя представлена сборниками рассказов «Биг Мак» (2003), «Биг Мак 2» (2006), романами «Депеш Мод» (2004), «Ворошиловоград» (2011). Его книги «Anarchy in the UKR» (2005), «Гимн демократической молодежи» (2006), сборник избранного «Капитал» (2006), «Красный Элвис» (2009) – это прозаические произведения, состоящие из связанных между собой общей темой рассказов и эссе. В 2014 г. было осуществлено переиздание «Anarchy in the UKR», в которое вошла новая часть – «Луганский дневник»; в нем автор описал свое путешествие по городам и селам Донбасса в 2014 г. Одна из последних работ писателя – «Месопотамия» (2014): девять прозаических историй, дополненных тридцатью стихотворениями-уточнениями. Жадан неоднократно публиковался в поэтических и прозаических сборниках совместно с другими украинскими и зарубежными писателями, выступал как публицист. Переводит с английского, русского, белорусского, польского и немецкого языков. В сфере его интересов – новая социальная поэзия России и Белоруссии, творчество американских битников и Чарльза Буковски, немецкоязычного еврейского поэта Пауля Целана (настоящее имя Пауль Анчель) и др.

Сергей Жадан – активный деятель украинской культуры. Он организует художественные акции, выставки, концерты, перформансы, фестивали, выступает по телевидению, постоянно встречается с читателями, декламирует свои стихи один и в сопровождении музыкальной ска*-группы «Собаки в космосе». Под его руководством осуществлено несколько издательских проектов: выпущены антологии «Декамерон. 10 украинских прозаиков последних десяти лет» (2010), «10 украинских поэтов последних лет» (2011), «Писатели про футбол. Литературная сборная Украины» (2011). Он лауреат двух премий «Книга года Би-би-си», литературной премии имени Конрада. В 2014 г. его роман «Ворошиловоград» был удостоен престижной немецкой премии «Brücke Berlin» (в немецком переводе «Открытие Джаза на Донбассе»), литературной премии Яна Михальски (Jan Michalski Prize) во французском переводе, назван книгой десятилетия украинской службой Би-би-си. В марте 2105 г. Жадан был номиниро-

* Ска (англ. ska) – музыкальный стиль, зародившийся в 1950-х гг. на Ямайке.

ван на европейскую литературную премию «Angelus» за сборник рассказов и стихов «Месопотамия».

Тексты Жадана переводились на русский, белорусский, польский, французский, немецкий, английский, венгерский, словацкий, литовский, хорватский, сербский и армянский языки. В настоящее время готовятся переводы его последнего романа на итальянский и турецкий. Поэзия и проза Жадана в переводе на русский язык печатались в журналах «Новый мир», «Дружба народов», «Зарубежные записки», «Знамя», «Сибирские огни», «Новая юность», «Воздух», «Компьютерра», «Союз писателей», «Colta» (Интернет-ресурс). Отдельными изданиями на русском вышли поэтический сборник Жадана «История культуры начала столетия» (2003, перевод И. Сиды), сборники прозы «Красный Элвис» (2009, перевод З. Баблюяна, А. Бражкиной, А. Пустогарова, И. Сиды, Е. Чуприной), «Anarchy in the UKR» (2008, перевод З. Баблюяна), романы «Депеш Мод» (2005, перевод А. Бражкиной – без упоминания имени переводчика в самом издании: на А. Бражкину как переводчика данного романа указывает Жадан в своем интервью⁴), «Ворошиловоград» (2012, перевод З. Баблюяна). Поэтические произведения украинского писателя вошли в состав следующих антологий: «Станислав +2» (2001), «Время “Ч”». Стихи о Чечне и не только» (2001), «Мы умрем не в Париже» (2002), «История культуры. Стихи Б.-И. Антоныча и С. Жадана» (2004), «Неизвестная Украина» (2005) в переводе А. Пустогарова и «Кордон. Три пограничных поэта» (2008) в переводе И. Сиды. Широко представлено творчество этого украинского автора в русскоязычном Интернете: в личных блогах, на Интернет-порталах, в том числе на таких крупных сайтах, как стихи.ру, проза.ру, сетевая словесность.ру и другие.

С бытованием текстов Жадана в пространстве русской культуры связаны некоторые курьезные случаи. Так, например, его поэтический сборник-билингва «История культуры начала столетия» в переводах Игоря Сиды вышел в 2003 г. раньше, чем оригинальный сборник на украинском языке. Или другая скандально известная история с романом «Депеш мод», который в свое время издательство «Амфора» выпустило без указания на то, что это перевод с украинского. В результате роман в 2004 г. был включен в длинный список престижной литературной российской премии «Национальный бестселлер», однако вскоре выяснилось, что это перевод. Еще одним из таких курьезов можно назвать склонность пользователей живых журналов в России

выкладывать стихи Жадана в своем вольном переводе без указания, что это перевод, тем самым выдавая их за собственные произведения. Здесь, правда, на страже интересов любимого автора стоят его многочисленные поклонники: заметив подобную дерзость, они сразу начинают бомбардировать блоггеров требованиями указать настоящее авторство⁵.

Интерес к творчеству Жадана в России не случаен. Помимо собственно эстетической ценности произведений этого автора, четко осознаваемой экспертным сообществом (критиками, издателями, литературоведами, переводчиками), важную роль в его популярности играет определенная стратегия поведения, которой придерживается писатель. Необходимо отметить, что в 2014 г. Жадан занял первое место в рейтинге «10 самых значительных писателей Украины» (журнал «Forbes») ⁶. При этом, по версии журнала «Фокус» ⁷, Жадан входит в двадцатку самых успешных, то есть самых продаваемых, украинских писателей. В отдельные годы Жадану удавалось подняться на пятое место рейтинга, который регулярно возглавляют авторы женских романов и детективов, то есть он с успехом конкурирует с массовой литературой. Дело в том, что в украинской литературе пока нет строгой границы между массовой и не-массовой литературой, а сам писатель активно «продвигает» свое творчество: он участвует во всевозможных презентациях, литературных и книжных выставках, выступает по телевидению, на концертах, организует чтение стихов на площадях, записывает клипы с музыкальными группами, ведет собственные публицистические колонки в Интернет-изданиях ⁸ – в общем, пытается самыми разнообразными способами пробиться к слушателю или возможному будущему читателю. И нужно сказать, что ему это удается: его советуют друг другу читать на форумах как украинские интеллектуалы, так и вчерашние школьники, о нем спорят, его афористичные стихи мгновенно расходятся на цитаты. Интересно, что в рамках IX Международной Триеннале Экоплаката «4-й Блок» на центральных улицах Харькова появились плакаты с цитатами из последней поэтической книги Жадана «Жизнь Марии» ⁹. Безусловно, такая популярность не могла не привлечь читателей, издателей и переводчиков в России.

Конечно, не только и не столько активная популяризация творчества писателя находит отклик в России, а ощущение той долгожданной настоящей литературы, которая безошибочно угадывается с самых первых произведений писателя – настоящей поэзии, когда «каждая следующая строчка остается и головокружительно непред-

сказуемой, и единственно точной» (А. Дмитриев¹⁰. Это литература, в которой есть и эпическая широта, и лирический надрыв, которая обретает своего читателя, потому что поэт хочет быть его голосом, голосом улицы, а не голосом кабинетного интеллектуала. Недаром некоторые из русских критиков пишут о «брутальных, энергичных текстах» Жадана и определяют его место в сознании украинской молодежи «где-то между Ильей Кормильцевым и Че Геварой» (Е. Дайс)¹¹, при этом замечая, что молодежная брутальность оборачивается «лирикой как таковой»¹². Эта брутальность сращивается в творчестве Жадана с «высоким, рафинированным модернизмом» и «фольклорной глубиной украинского слова» (Д. Давыдов)¹³. Другой критик предсказывает ему получение Нобелевской премии: «Жадан, на мой взгляд, скорее рано, чем поздно, станет нобелевским лауреатом по литературе. По меньшей мере изо всех литераторов, пишущих на просторах бывшего СССР, шансы у него наивысшие» (В. Топоров)¹⁴. Между этими экспрессивными характеристиками вполне нейтрально звучит определение Жадана как одного «из наиболее талантливых украинских писателей» (А. Пустогаров)¹⁵. В его поэзии есть мощный социальный протест¹⁶, но, вместе с тем, и притчевое, трагическое понимание действительности. Многожанровость творчества Жадана, его обращение к разным способам коммуникации с потенциальными читателями «при сохранении высоты и серьезности тона» (А. Дмитриев)¹⁷ оказываются востребованы в пространстве русской словесности.

Критики творчества Жадана в России отмечают «энергичный нарратив, ироничную брутальность»¹⁸, «харизматичность»¹⁹, «цыганский надрывный безнадежный патриотизм»²⁰ и в то же время ищут в его поэзии «психопатологические дискурсы»²¹ и «буддистское просветление»²². Однако центральным мотивом в рассуждениях критиков о поэзии и прозе Жадана становится сожаление об отсутствии писателя такого измерения в России: «кажется, что у нас нет поэта, близкого Жадану по масштабу, темпераменту, свободе, чувству современности»²³, «мне лично не хватает в российской литературе такого автора, как Сергей Жадан»²⁴. Именно современность поэта, интерес к «действительности, реальности, жизни»²⁵, по мысли авторов статей о его творчестве, выгодно отличает Жадана от российских «собратьев по перу». Жадан «интересен и поучителен» потому, что «порусски так никто не пишет – и не мог писать»²⁶, поскольку украинский писатель существует в ином языковом и культурном контексте,

путь к познанию которого и могут открыть русскому читателю переводы его поэзии и прозы. Уже этот иной контекст привлекает внимание российского читателя, поскольку, по мнению одного из наших литераторов, «украинским писателям удалось сделать шаг вперед. Они соединили изощренную литературную форму и открытость современным веяниям с опорой на традицию (национальную, историческую, семейную)»²⁷, «украинская литература в целом, и особенно поэзия [...] переживает небывалый подъем»²⁸. Сам Жадан практически никогда не отказывает своим переводчикам в общении и всячески поддерживает их в работе, активно участвует в украино-российском культурном «диалоге без идеологии»²⁹. Понимание того, что поэзия Жадана может быть востребована русской словесностью, приводит к тому, что его очень активно переводят на русский язык (по язвительному замечанию В.Л. Топорова, переводят «все, кому не лень»³⁰), ведь, по убеждению критиков и переводчиков, «стихи Сергея Жадана могут – и должны – стать фактом российской поэзии»³¹.

Безусловно, одна из самых больших трудностей при переводе с близкородственного языка – преодоление иллюзорной, кажущейся идентичности языковых картин мира: «Переводчики знают, что работать с близкородственным языком – занятие совершенно особое: общего довольно много, и невнимательный взгляд легко опускает различия, а в них-то зачастую все и дело. Но зато внимательному взгляду и слуху именно в таком сопоставлении раскрываются неповторимые музыка и логика другой речи, бросающие отсвет и на свою»³².

Так, на примере перевода стихотворения С. Жадана «Я пам'ятаю голоси...» (2007) можно наблюдать разные стратегии переводчиков.

Я пам'ятаю голоси,
Станційне плетиво предметів,
і сутінки, які росли
поміж пекарень і буфетів.

І сонце соком із цитрин
розмащувалось по одежі,
випалюючись, як бензин,
ховалось за вокзальні вежі.

Й відчувши цей прогірклий смак,
нічні коханки і мисливці

І озирнувшись нараз
посеред тиші і огрому,
я пригадав раптово вас
і говорив собі самому,

що в цьому остиганні доль
усе вирішує випадок,
що чорна квітка алкоголь
вам виростає між лопаток,

що кожного, хто стереже
в цій тиші потяги товарні,

ділили цукор і табак,
немов вори на пересилці.

І підшивав старий торчок
з шинелі зрізані нашивки,
і теплі хмари вздовж річок
пливли на кримські перешийки

по смерті пом'януть лише
колійники на сортувальній,

що в мить, коли я відійду
за бризками нічних припливів,
вони оглушать пустоту
сигналами локомотивів,

і що поштові багажі
лежатимуть в станційних залах,
криваві й гострі,
як ножі,
як перець,
як смола на шпалах ³³.

Я четко помню голоса,
Предметов станционный список,
И правду-матку, что росла
Среди буфетных одалисок.

Там солнце — сочный апельсин, —
Разбрызганное по бейсболкам,
Сторало быстро, как бензин,
Как лёгкий трёп на верхних полках.

Там горечь склеивала мрак,
С поэтами поэты пылко
Делили сахар и табак
Что те вори на пересылке.

Подшит мой подворотничок,
Нашивки срезаны с шинели,
И туча тёплая течёт
За перешейки еле-еле.
И невзначай сощурил глаз,
Средь тишины и перегуда
Я здесь внезапно вспомнил вас
И сам себе сказал — покуда

Свою не выберешь юдоль,
Всё за тебя решает случай.
Так вырастает алкоголь
Между лопаток розой жгучей,

Так каждого, кто сторожит
Товарный груз тревожной ночью,
Посмертно вспомнит, может быть,
На сортировочной обходчик.

Так в миг, когда я отойду
За брызгами ночных приливов,
Он растерзает пустоту
Сигналами локомотивов,

И мой багаж ценою в грош,
Затерянный в почтовых залах,
Оскалится,
Как острый нож,
Как перец,
Как смола на шпалах ³⁴.

(Перевод А. Аркатовой)

* * *

Я вспоминаю голоса
вокзалом смешанных предметов
и сумерки, они росли
среди пекарен и буфетов.

И солнце, спелый апельсин,
забрызгав брюки и рубашки,
воспламенялось, как бензин,
скрывалось за вокзальной башней.

И чужа весь вчерашний смак,
любовники ночной бутылки
делили сахар и табак,
как те воры на пересылке.

И шили старые торчки
с мундиров споротые лычки,

и тучи вдоль большой реки
пошли на Крым по переключке.

И, оглянувшийся назад,
внезапно среди толпы и грома
я вспомнил вас, и я сказал
себе иному,

что остывание планет
решает случай и припадок,
что алкоголя чёрный цвет
вам вырастает меж лопаток,

что каждому, кто ждал один
товарняки в тиши ночные,
на сортировке на помин
поднимут тормоза ручные,

что в миг, когда и я пойду
за пеною ночных приливов,
ребята вскроют пустоту
сигналами локомотивов,

и что почтовый весь багаж
лежит в пристанционных залах
кровавый, острый,
будто нож
как перец,
как смола на шпалах³⁵.

(Перевод Е. Фанайловой)

* * *

Я вспоминаю голоса,
вокзал, сплетение предметов,
а темнота уже росла
среди пекарен и буфетов,

И солнце, словно апельсин,
стекало соком по одежде
или сгорало, как бензин,
садясь вокзальных башен между.

И стайки девок и гуляк,
вдохнув прогорклый этот запах,
делили сахар и табак,
как будто воры на этапе.

И на сидениях алкаш
шинель подсовывал под плечи,
и тучи плыли на Сиваш
вдоль заблестевших тёплых речек.

Я поглядел по сторонам.
Средь громыханья и покоя
сказать мне захотелось вам,
хоть вас и не было со мною:

что все пройдёт и в этом соль,
что случай так бывает краток,
тюльпаном чёрным алкоголь
уже цветёт между лопаток,

что всех, кто шёл на полотно
сцеплять товарные в тумане,
обходчики, разлив вино,
на сортировочной помянут,

что в миг, когда я сам уйду
за брызгами ночных приливов,
они обрушат пустоту
сигналами локомотивов,

и что почтовых багажи
улягутся в холодных залах,
краснея остро, как ножи,
как перец, как смола на шпалах ³⁶.

(Перевод А. Пустогарова)

В первом переводе – А. Аркатовой – такая трансформация начального авторского текста, при которой фактически «на выходе» мы имеем дело с абсолютно новым произведением. Очевиден «произвол» переводчика: в переводе невозможно увидеть не только творческую индивидуальность автора стихотворения и национальное своеобразие

поэта, но даже и его гендерную принадлежность. В этом переводе «пекарни и буфеты» превращаются в «буфетных одалисок», употребляются устаревшие слова «юдоль» и «покуда», а «черный цветок алкоголя» преобразуется в «жгучую розу». Меняется не только смысл многих строк, но и их стилистическая окраска. Художественные качества исходного текста при этом практически утрачиваются. Два других перевода – Е. Фанайловой и А. Пустогарова – выполнены гораздо более профессионально, однако в обоих случаях перевод не возвышается до «искусства потерь»³⁷. Особое затруднение вызвали у всех переводчиков строки «Й відчувши цей прогірклий смак, // нічні коханки і мисливці...» (дословно: «Почувствовал это прогорклый вкус, ночные любовницы и охотники...»). «Ночные любовницы и охотники» в переводе Аркатовой превратились в «поэтов», у Фанайловой – в «любовников ночной бутылки», а у Пустогарова в «стайки девок и гуляк», что по смыслу ближе всего к тексту оригинала. Однако в этом случае Пустогарову приходится менять местами первую и вторую строчку строфы и использовать неточную рифму («запах» – «на этапе») во второй и четвертой строках. Такой пример потери смысла первоначального текста, к сожалению, не единичен в данных переводах, хотя есть в них и отдельные творческие удачи. К ним можно отнести перевод второй строфы, в которой особую трудность представляют собой первые две строки: «И солнце соком из апельсинов // размазывалось по одежде». Пустогаров прибегает к использованию сравнения: «И солнце, словно апельсин, // стекало соком по одежде»; Фанайлова – к отождествлению: «И солнце, спелый апельсин, забрызгав брюки и рубашки». Оба варианта сохраняют яркую авторскую образность и стилистику данных строк. Необходимо отметить, что это стихотворение – одно из первых, активно переведившихся на русский.

Для сравнения приведем пример перевода стихотворения Жадана из последнего поэтического сборника «Наші діти, Маріє, ростуть, ніби трава», сделанный как признанными мастерами (Б. Херсонский), так и менее известными авторами.

Наші діти, Маріє, ростуть, ніби трава:
чорні робочі долоні, стрижена голова,
зранку стоять на зупинках, неприкаяні, як пірати –
тимчасова адреса, країна напівжива.

Мають свої страхи, шанують свій закон,
не потребують змін, сміються із заборон.

Які можуть бути зміни в тому, чого не існує,
і які заборони можуть бути під час похорон?

А ось твій, Маріє, син говорить дивні слова,
бачить різні знамення, чинить різні дива,
стверджує нам уперто, що сила в любові,
так ніби саме з любові росте трава.

Говорить, що жодні закони не мають ваги,
що всі наші страхи примарні, наче сніги,
що вороги між нас з'являються лиш по тому,
коли ми самі поводимось, як вороги.

Але ми самі знаємо своїх ворогів.
Знаємо, скільки їх снує вздовж берегів,
скільки їх працює на наших заводах,
скільки їх звертається до наших богів.

Хто їх привів, скажи, на наші поля?
З якого дива їх терпить наша земля?
Чому наші діти, скажи, повинні дивитись
до аусвайсів їхніх – хто вони й звідкіля?

А ось твій син чомусь завжди поміж чужих,
пояснює їм із яких важелів і пружин
складається небо над нами цієї ночі,
виховує їхніх дітей, сміється до їхніх дружин.

Не може, каже, бути чужих там, де така пільма,
де півроку тривають дощі, а пів року – зима,
чужими нас, каже, робить наша погорда,
вона сама нас знаходить і вбиває сама.

І тому наші діти просять переказати йому:
хай забирається звідси в свою пільму,
і хай із ним забираються всі ці чужинці,
всі, хто вірить йому невідомо чому.

Хай забирає всі їхні книги, сувої, листи,
хай забирає ромів і виводить їх за мости,
муфтіїв і рабинів, книжників і провидців –
хай виводить звідси, якщо має куди їх вести.

Інакше ми пустимо в небо важкі дими,
спалимо їхні базарні будки й молільні доми,
їхні гіркі синагоги й ламкі мінарети,
всі ті чорні місця, яких не розуміємо ми.

Хай їх виводить і сам забирається теж,
хай не чекає початку нових пожеж,
хай пам'ятає, що всіх, хто залишиться з нами,
ми все одно топитимемо вздовж узбереж.

Хай забирає звідси всіх цих людей,
хай тішить їх якоюсь із власних ідей.

Хай повернеться згодом, щоб врятувати
якщо не нас, то хоча би наших дітей³⁸.

Наши дети, Мария, растут будто трава:
рабочие ладони, стриженная голова,
с утра ждут на остановках, неприкаянные пираты, –
временный адрес, да и страна-то едва жива.

У них свои страхи, они блюдут свой закон,
не ждут перемен, любой запрет им смешон.
Какие, мол, перемены могут быть в том, чего нет, и
какие запреты могут быть во времена похорон?

А вот твой сын, Мария, - я слышал об этом сам, -
видит знаменья, разные творит чудеса,
о том, что сила в любви, твердит нам упрямо,
так, будто от любви пала на травы роса.

Говорит, что любые законы суть чепуха,
что все наши страхи призрачны, словно снега,
что все враги появляются лишь потому, что
мы сами ведем себя, будто ищем врага.

Но мы ведь сами всегда знаем своих врагов.
И знаем сколько их снует вдоль берегов,
сколько их трудится на наших заводах,
сколько просит о милости наших богов.

Кто их привел, скажи, на наши поля,
и с какой стати их терпит наша земля?
Почему наши дети, скажи, должны смотреть на
их аусвайсы – с какого они корабля?

А твой сын зачем-то всегда между чужих,
объясняет им из каких рычагов и пружин
составлено небо над нами сегодня ночью,
воспитывает их детей, улыбается женам их.

Не может, говорит, быть чужих там, где такая тьма,
где полгода кряду льют дожди, а полгода зима,
чужими, говорит, делает нас гордыня,
она сама нас находит и убивает сама.

И вот потому наши дети передать просят ему:
пусть в свою отсюда убирается тьма,
и пусть вместе с ним убираются чужестранцы,
все, кто верит ему, не поймешь почему.

Пусть забирает с собой все их книги, свитки, холсты,
пусть забирает ромеев, выводит их за мосты,
муфтеев и рабинов, книжников и провидцев –
пусть выводит отсюда, если есть куда их вести.

Иначе мы в небо пустим тяжелый дым,
а потом сождем их будки и молельные их дома,
горькие синагоги, хрупкие минареты, –
места, на которые у нас не хватает ума.

Пусть их уводит и пусть сам впереди идет,
и пусть начала новых пожаров не ждет,
пусть помнит, что каждый оставшийся с нами,
все равно свою смерть в прибрежных волнах найдет.

Пусть забирает отсюда всех этих людей,
пусть тешит их какой-то из собственных идей.
Пусть вернется со временем, спасти чтобы
если не нас, то хотя бы наших детей³⁹.

(Перевод П. Кричевского)

* * *

Наши дети, Мария, растут, словно трава:
натруженные ладони, остриженная голова,
спозаранку на остановках, неприкаянны, как пираты –
временный адрес, страна полужива.

У них – свои страхи, свой нерушимый закон,
они не требуют перемен, усмеваются сквозь заслон.
Какие могут быть перемены в том, чего нет,
и какие заслоны возможны в час похорон?

А твой сын, Мария, говорит удивительные слова,
видит знамения, но его чудеса нас удивят едва,
растолковывает упорно, что сила в самой любви,
как будто из этой любви прорастает трава.

Говорит, что наивен тот, кто закону – слуга,
что все наши страхи призрачны, словно снега,
что враги среди нас появляются лишь потому,
что мы сами друг в друге видим только врага.

Но мы без него знаем своих врагов.
Знаем, сколько снует их вдоль берегов,
сколько их трудится на наших заводах,
пытается докричаться до наших богов.

Кто их привел, скажи, на наши поля?
Какого ляда их терпит наша земля?
Зачем, скажи, наши дети смотреть должны
в их аусвайсы – какие их принесли моря?

А твой сын всегда почему-то среди чужих,
говорит про колесики и пружины – будто из них
сложено небо нависшей над нами ночи,
их детей укрывает, жен защищает их.

Говорит, чужаков не бывает там, где такая тьма,
где полгода идут дожди, а полгода – зима,
говорит, что гордыня творит из нас чужаков,
она сама нас находит и убивает сама.

Посему наши дети просят тебя передать ему:
пускай убирается прочь в свою полутьму,

и пускай разбираются с ним все те чужаки,
все, кто верит ему неведомо почему.

Пусть забирает их книги, свитки, пергаментные листы,
пусть забирает ромалов и уводит их за мосты,
муфтиев и раввинов, книжников и провидцев –
пусть уводит отсюда, если знает, куда вести.

Иначе тяжелым дымом ударим по небесам,
огнем – по базарным лавкам, по их молельным домам,
по их синагогам горклым, по минаретам их,
по всем этим черным дырам, столь не понятным нам.

Пусть их уводит и убирается прочь скорей,
не дожидаясь начала пожаров, новых смертей,
пусть не забудет, что всяк, кто останется с нами,
вдоль речных берегов не соберет костей.

Пусть забирает отсюда всех этих людей,
пусть утешает их любой из своих идей.

Пусть возвратится вовремя, чтобы спасти
если не нас, то хотя бы наших детей ⁴⁰.

(Перевод М. Гарбер)

* * *

Наши дети, Мария, растут, будто трава:
ладони мозолисты, острижена голова,
на остановках с утра - неприкаянны, как пираты –
временная прописка, и страна – чуть жива.

Страхи у них свои, свой в почете закон,
им не нужны перемены, а запрет им смешон.
Какие могут быть перемены в том, чего нет на свете,
какие запреты могут быть в час похорон?

А Сын твой, Мария, говорит чудные слова,
видит знамения, о его чудесах – молва,
что сила в любви – утверждает упрямо,
как будто из этой любви произрастает трава.

Говорит, что законов тьма – не видно ни зги,
что страхи наши призрачны, как ложь, если можешь –
не лги,
что враги появляются среди нас потому лишь,
что мы сами ведем себя, как враги.

Впрочем, мы сами знаем наших врагов,
знаем сколько их снует вдоль берегов,
сколько их работает на наших заводах,
сколько их почитает наших богов.

Кто их привел, скажи, на наши поля?
Какого беса их терпит наша земля?
Для чего нашим детям разглядывать их аусвайсы –
с визой страны, куда Макар не гонял теля.

Почему же, Мария, твой сын липнет к этим чужим,
объясняет им из каких зубчаток, каких пружин
небеса над нами составлены этой ночью,
разговаривает с их женами и улыбается им?

Говорит, не бывает чужих там, где такая тьма,
где полгода дожди, а потом полгода – зима,
говорит, что чужими нас делает наша гордыня,
она сама нас находит и убивает – сама.

А потому наши дети просят тебя передать Ему:
пусть проваливает отсюда в свою непроглядную тьму,
и всех чужеземцев пусть с собою прихватит,
тех, кто верит ему неведомо почему.

Пусть проваливает отсюда, подальше от греха,
иначе мы пустим в небо красного петуха,
пусть огнем горят их синагоги и храмы,
все молельни, где говорится непонятная нам чепуха.

Пусть забирает послания, свитки, Библию и Коран,
За мосты пусть уводит этих несчастных цыган,
все этих муфтиев, всех попов и раввинов,
если есть куда увести этот безумный стан.

Пусть уводит их и сам пусть проваливает налегке,
покуда пожары не вспыхнули! Те, кого он к руке
прибрал, кого приручил – могут не сомневаться –
мы все равно утопим их в ближайшей реке.

Пусть забирает отсюда этих несчастных людей,
пусть тешит их какой-то одной из своих идей.

Но пусть вернется потом, чтоб спасти от смерти
если не нас, то хотя бы наших детей⁴¹.

(Перевод Б. Херсонского)

Стихотворение написано в форме рубай; по содержанию, как и традиционное восточное рубай, – это лирическое произведение с философскими размышлениями. В изысканной восточной поэтической форме, как в свое время и в «Тюремных сонетах» Ивана Франко, появляются реалии современной, отнюдь не возвышенной жизни, когда «страна полужива». Столкновение формы и содержания производит определенное эстетическое воздействие на читателя.

Форма стихотворения воспроизводится во всех трех переводах, за исключением одной из строф в переводе П. Кричевского. Этот перевод можно назвать наиболее нейтральным и наиболее буквальным из всех. В нем отсутствуют характерные для художественного перевода замены и трансформации, что существенно обедняет текст. Перевод М. Гарбер в силу использования «возвышенной» лексики («всяк», «прочь», «вдоль», «небесам», «посему» и т. д.) не отображает авторской интонации. Наиболее свободный, смелый перевод, в котором используются и фразеологизмы («куда Макар не гонял теля», «пустить красного петуха»), и «низкая» лексика («чепуха», «проваливать», «какого беса» и т. д.) – это перевод Б. Херсонского. Именно в этом переводе есть не только формально-содержательное соответствие оригиналу, но и созвучность авторской интонации, в которой крайне важна эмоциональная составляющая, сконцентрированная в каждой строке боль за свою страну и ее будущее. Однако финал стихотворения, в котором ранее изгонявшийся с родной автору земли сын Марии призывается все-таки вернуться на эту землю, чтобы спасти «хотя бы наших детей», в данном переводе преобразуется в «спасти от смерти», что все-таки существенно сужает смысл стихотворения в целом: в нем говорится об идее Спасения, а не избавления от смерти.

Особая ситуация сложилась с переводами «пронзительных верлибров»⁴² Жадана на русский язык в силу различной судьбы верлибра в русской и украинской поэзии. «Свободным стихом» писали Иван Франко и Леся Украинка, активно развивался верлибр в поэзии 1920-1930-х гг. (П. Тычина, М. Семенко, М. Рыльский, В. Полищук, Г. Шкурупый, В. Свидзинский и др.), во второй половине XX в. особое звучание приобретает верлибр в Киевской школе поэзии, а также в творчестве поэтов Нью-Йоркской группы⁴³, позднее – в стихотворениях Г. Чубая и недавно ушедшего из жизни выдающегося украинского поэта О. Лышеги. Таким образом, в современной украинской поэзии верлибр полноценно конкурирует с традиционным рифмованным стихом, в то время как, по справедливому замечанию С. Самойленко, в современной русской поэзии «нет поэта, способного с такой естественностью и страстью писать свободным стихом – так, чтобы верлибр стал, наконец, фактом русской поэзии»⁴⁴. Один из переводчиков поэзии Жадана – И. Сид – даже пишет о том, что именно украинский поэт научил писать его верлибром: «Я ведь, собственно, и не умел тогда // писать без рифмы. // Гораздо позже мне закажут перевод // верлибров Жадана, // и вот тогда я вдруг вчитаюсь и впитаю // соль галактической легенды // про множественность обитаемых миров»⁴⁵.

О том, что поэзия Жадана и Лышеги может стать важным фактором развития русской поэзии, пишет один из переводчиков украинского «классика» русский поэт А. Пустогаров в статье «Сухая кровь перевода». При этом он признает, что «пресловутая близость языков и культур вообще-то крайне осложняет разговор о взаимных влияниях и об украинской литературе как потенциально значимом факторе развития литературы русской (в “самой” метрополии)»⁴⁶. По его убеждению, в современной русской поэзии наблюдается переизбыток изощренности ума при явной нехватке жизнеспособности, жизнелюбия, ощущения полноты жизни, которые в полной мере присутствовали в англо-американских верлибрах XX в. (У. Уитмен (как предтеча), К.А. Сэндберг, Э. Паунд, И.А. Гинзберг). Эти верлибры могли стать прививкой, так необходимой русской поэзии. Прививку Пустогаров предлагает делать именно посредством поэзии украинской, которая в свободных стихах Лышеги и Жадана оказывается способной сохранить поэтический нерв, объединить вечное и современное⁴⁷.

При этом, на мой взгляд, наибольшие трудности встречаются как раз при переводах верлибров – «в силу кажущейся простоты фор-

мы»⁴⁸. Ведь верлибры лишены рифм, ритма и, как правило, в них даже отсутствуют аллитерации, а именно они и служат своеобразными «подпорками» при переводе стиха. В частности, поэтому «даже посредственно переведенное стихотворение, но с адекватной строфикой, хорошо организованной ритмикой, с точными рифмами и явными аллитерациями будет восприниматься как хороший перевод, если только не искажает смысл переведенного стихотворения. В случае же недобросовестного перевода верлибра у читателя возникает странное впечатление: некий прозаический текст, не всегда строго повествовательный, по непонятному принципу расчлененный на строфы и строки и зачастую лишенный знаков пунктуации предлагается читателю как “стихи”»⁴⁹.

При переводе верлибров наблюдается две тенденции: буквальный перевод и адекватный художественный перевод. Продемонстрировать оба подхода можно на примере перевода первой и последней строф широко известного стихотворения Жадана «Продажные поэты 60-х».

Продажні поети 60-х мали б тішитись*,
 що все закінчилось так успішно;
 адже скільки було небезпек,
 а бач – вижили, повернули кредити,
 хіба що бойові рани
 нитимуть під час циклонів,
 ніби під час місячних.
 [...]

 Говорячи тут про поезію,
 пом'янімо всіх тих, хто залишився
 на вуличках і пляжах старих-добрих 60-х,
 всіх тих, хто не пройшов до кінця курс реабілітації
 і над ким дотепер пропливають хмари,
 що своєю структурою нагадують американські
 верлібри;
 пом'янімо їх, оскільки те, що ви називаєте часом,
 нагадує звичайну бойню.
 де кишки випускають просто тому,
 що це має робитись саме тут;

* Здесь и далее подчеркивание автора статьи.

і виживають після цього
хіба що продажні поети,
з легенями – розірваними
від любові⁵⁰.

(Перевод И. Сиды)

* * *

Продажные поэты 60-х могут быть довольны –
все кончилось хорошо;
а часто было на границах,
но гляди – выжили, возвратили кредиты,
разве что раны
будут ныть во время циклонов,
словно при месячных.
[...]
Ведя разговор о поэзии,
помянем здесь всех, кто остался
на пляжах и улицах старых-добрых 60-х
всех, кто не прошел курс реабилитации до конца,

над кем плывут до сих пор облака,
структурой напоминающие американские верлибры,
помянем, ведь то, что вы называете временем,
похоже на войню,

где выпускают кишки потому,
что где же еще это делать?
и выжить после этого могут
разве что продажные поэты
с легкими, разорванными
любовью⁵¹.

(Перевод А. Пустогарова)

Перевод Сиды точнее, ближе к оригиналу, но от этого ничуть не выигрывает. По сути, это буквальный перевод, в котором даже сохранен первоначальный порядок слов, однако по силе эстетического воздействия этот текст очень сильно проигрывает оригиналу. Пустогаров же в своем переводе гораздо свободнее: он трансформирует аллитерации первой строфы («тішитись» – «успішно») в рифму («границы» – «раны»), меняя при этом место этих «скрепляющих» компонентов

в строфе, в последней строфе добавляет два рифмующихся слова («до конца» – «облака») и верно воспроизводит рифму «бойню» – «любовью». В переводе Пустогарова сохраняется динамика стиха, и сам стих, скрепленный аллитерациями, не распадается, держит форму. Такой тип перевода, безусловно, гораздо продуктивнее, так как он производит тождественное оригиналу художественное впечатление, сохраняет авторскую эмоциональность и интонацию. Очевидно, что при современном состоянии развития русского верлибра в переводе свободного стиха целесообразно использовать существующие в оригинале аллитерации и даже вводить единичные рифмы в качестве «подпорок».

Поэтические переводы были и остаются наиболее сложными для переводчиков, требующими если не конгениальности, то наличия таланта, чувства родного и отличного знания чужого языка. При этом практикующие переводчики всегда сталкиваются с «сопротивлением другого языка», невозможностью создать полностью идентичный поэтический перевод: «отличие в строении языковых систем и специфика национально-культурной среды, в которой функционирует оригинал и перевод, неодинаковость жизненного опыта и духовно-мировоззренческих ориентаций автора и переводчика и, наконец, художественная уникальность оригинала обуславливают невозможность перенесения всех его параметров в новую культурно-языковую среду»⁵³.

Причуды иноземного стиха:
как пробираться тропами лесными,
где ива, и береза, и ольха –
мужского рода?
Что мне делать с ними?

Я мог бы это все перевести
совсем в иную плоскость,
но природа
подсказывает мне, что нет пути
печальней, чем искусство перевода...⁵⁴

Михаил Ясно

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Дмитриев А.* Мій Жадан, або небо над Небо над Харьковом // НЛЮ, 2007, № 85. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/85/dm21.html>.

- ² [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://liter.net/act/2005-09/Biennale_press/Biennale_press_litoboz_inka_zhadan.htm.
- ³ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://hirosima.blog.ru/104028083.html?attempt=1#comm_290085398.
- ⁴ Рейтинг Forbes: 10 самых значительных писателей Украины. Кто из отечественных литераторов оказывает самое большое влияние на культуру и общество. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://forbes.ua/lifestyle/1373435-rejting-forbes-10-samyh-znachitelnyh-pisatelej-ukrainy>.
- ⁵ Рейтинг самых продаваемых книг украинских писателей. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: telegraf.com.ua/ukraina/obshhestvo/339347-rejting-samyih-prodavaemyih-knig-ukrainskih-pisateley.html.
- ⁶ Например, в издании «ТСН вражає». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://tsn.ua/analitika/dorogi-419561.html> и «Українська правда. Життя». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lifepravda.com.ua/columns/2015/03/31/191843/>.
- ⁷ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://litakcent.com/2015/04/02/u-harkovi-zjavlyysja-plakaty-z-cytatamy-zhadana/>.
- ⁸ *Дмитриев А.* Мій Жадан, або небо над Небо над Харьковом.
- ⁹ *Дайс Е.* Кордон между безумием и нормой. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://polit.ru/article/2009/12/07/kordon/>.
- ¹⁰ *Давыдов Д.* Переход, синтез, нюансы // Кордон. Три пограничных поэта. М., 2009. С. 254.
- ¹¹ Там же.
- ¹² *Топоров В.* Итоги-2009. Литература как литература // Частный корреспондент. 21 декабря 2009 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.chaskor.ru/article/itogi-2009_literatura_kak_literatura_13573.
- ¹³ *Пустогаров А.* Предсказанный ад // Дружба народов, 2015, № 4. С. 231.
- ¹⁴ О поэзии социального протеста в творчестве С. Жадана см. *Байдалова Е.В.* «Музыка революции»? Социально-политическая поэзия современной Украины // Художественный ландшафт «нулевых». Литературы Центральной и Юго-Восточной Европы в начале XXI века (серия «Современные литературы ЦЮВЕ»). М., 2014. С. 81–111.
- ¹⁵ *Дмитриев А.* Мій Жадан, або небо над Небо над Харьковом.

- ¹⁶ *Володарский Ю.* Три поэта, два языка // Частный корреспондент, 6 октября, 2009 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.chaskor.ru/p.php?id=11030>.
- ¹⁷ *Самойленко С.* Украинский для начинающих // Сибирские огни, 2009. № 10. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/sib/2009/10/ss17.html>.
- ¹⁸ *Краковский А.* Современная украинская поэзия, часть 1. Сергей Жадан: буддизм по-украински. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.netslova.ru/karakovski/sup1.html>.
- ¹⁹ *Дайс Е.* Кордон между безумием и нормой.
- ²⁰ *Краковский А.* Современная украинская поэзия.
- ²¹ *Самойленко С.* Украинский для начинающих.
- ²² *Шпаков В.* Пока не перекрыли кран // Дружба народов, 2010. № 3. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/3/sh18.html>.
- ²³ *Самойленко С.* Украинский для начинающих.
- ²⁴ *Дмитриев А.* Мій Жадан, або небо над Небо над Харьковом.
- ²⁵ *Холиков А.* Иллюминаторы завтрашних городов. О революции и литературе сего дня // Октябрь, 2005. № 10. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2005/10/ho8.html>.
- ²⁶ Украина – Россия: знаем ли мы друг друга? Взгляд на русскую литературу: Сергей Жадан, Оксана Забужко, Евгения Кононенко, Евгений Пашковский. Взгляд на украинскую литературу: Максим Амелин, Дмитрий Бак, Игорь Клевх, Марина Новикова // Знамя, 2008, № 9. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2008/9/ko11.html>.
- ²⁷ Круглый стол «Возможен ли диалог без идеологии». Фестиваль «Украинский мотив». 6 ноября 2011 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.igrunov.ru/ukr/vchk-ukr-articles/dialog/1320832430.html>.
- ²⁸ *Топоров В.* Итоги-2009.
- ²⁹ *Самойленко С.* Украинский для начинающих.
- ³⁰ Первые соблазны весны (Украинская поэзия 2000-х) // НЛО, 2007, № 85. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/85/ro22.html>.
- ³¹ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2008/06/05/1391>.

- ³² Где растут слова. Из современной украинской поэзии // Новая Юность, 2008, № 4(85). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nov_yun/2008/4/za2.html.
- ³³ Сергей Жадан в переводах Елены Фанайловой // Знамя, 2008, № 9. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2008/9/fa5.html>.
- ³⁴ Из украинской поэзии // Плавучий мост. Журнал поэзии. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.plavmost.org/?p=2286>.
- ³⁵ Яснов М. «Хранитель чужого наследства...» Заметки о ленинградской (петербургской) школе художественного перевода // Иностранная литература, 2010, № 12. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2010/12/ia21.html>.
- ³⁶ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://uk-ua.facebook.com/notes/сергій-жадан-офіційна-сторінка/наші-діти-маріє-ростуть-нібитрава/646288522086086>.
- ³⁷ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://poezia.org/ua/id/40785/>.
- ³⁸ Жадан С. Чужаков не бывает. Переводы с украинского Алексея Цветкова и Марии Гарбер // Интерпоэзия, 2014, № 2. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/interpoezia/2014/2/11zh.html> 14.03.21015.
- ³⁹ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ariuslynx.livejournal.com/165471.html>.
- ⁴⁰ Левчин Р. На границе гнозиса (Жордон. Три пограничных поэта) // Октябрь, 2010, № 2. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2010/2/le20.html>.
- ⁴¹ Об истории украинского верлибра подробнее см. Костенко Н.В. Українське віршування ХХ ст.: навч. посібн. Київ, 2006. С. 124–139; Науменко Н.В. Верліброві структури в системі традиційних ліричних жанрів // Наукові праці: Науково-методичний журнал, т. 59, вип. 46: Філологія, 2006. С. 36–41.
- ⁴² Самойленко С. Украинский для начинающих.
- ⁴³ Сид И. Азбука любви (Случай с бесконечной Перестройкой) // Жордон. Три пограничных поэта. М., 2009. С. 12.
- ⁴⁴ Дмитриев А. Мій Жадан, або небо над Небо над Харківом.
- ⁴⁵ Пустогаров А. Сухая кровь перевода // Последняя среда. Литература о жизни, 2012, выпуск 1. С. 65–73.

- ⁴⁶ *Балясный Б.* Анализ потерь при переводе верлибра на русский язык (по материалам литературно-переводческой школы-студии) // LITERATŪRA, 2006, № 48(2). С. 94.
- ⁴⁷ Там же.
- ⁴⁸ Кордон. Три пограничных поэта. М., 2009. С. 111–112.
- ⁴⁹ Там же. С. 209–210.
- ⁵⁰ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2008/03/07/177>.
- ⁵¹ *Будний В., Ильницький М.* Переклад як форма міжлітературних взаємин // Будний В., Ильницький М. Порівняльне літературознавство. Київ, 2008. С. 86.
- ⁵² *Ясно М.* Осколки элегии. Из стихотворений разных лет // Семь искусств, 2014, № 5(52). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://7iskusstv.com/2014/Nomer5/Jasnov1.php>.
- ⁵³ *Будний В., Ильницький М.* Переклад як форма міжлітературних взаємин // Будний В., Ильницький М. Порівняльне літературознавство. Київ, 2008. С. 86.
- ⁵⁴ *Ясно М.* Осколки элегии. Из стихотворений разных лет // Семь искусств, 2014, № 5(52). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://7iskusstv.com/2014/Nomer5/Jasnov1.php>.

Л.А. Мальцев, М.В. Аросланова
(Калининград)

ПОЭТИЧЕСКАЯ ФИЛОСОФИЯ Э. СТАХУРЫ В РУССКОЙ ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ РЕЦЕПЦИИ

Творчество Эдварда Стахуры (1937-1979) – польского поэта-мыслителя, для которого жизнь и мысль слились в единое целое, – знакомо российскому читателю благодаря выборочным переводам его поэзии. На сегодняшний день в нашем литературоведении отсутствует системное описание его творчества и соответствующее исследование рецепции его произведений. В данной статье мы ставим задачу дать обзорную характеристику существующих переводов с элементами сопоставительного анализа некоторых из них.

В 1990 г. вышел сборник «Польские поэты» под редакцией Ю.П. Мориц, в который, наряду с переводами произведений Тадеуша Ружевица, Анны Свирициньской, Мирона Бялошевского и Анджея Бурсы, вошли переводы стихотворений, песен, отрывков из поэм и прозы Эдварда Стахуры. А.Б. Базилевский, составитель сборника и переводчик большинства текстов, пишет, что коллектив переводчиков впервые попытался «дать представление о каждом поэте, максимально соответствующее облику его творчества, показать его наиболее сильные стороны»¹. Кроме Базилевского, над переводами произведений Стахуры работали Т. Бек, М. Глобачёв, Н. Искренко, А. Хабургаев.

В 2006 г. при поддержке фонда «Славика Ориенталия» («Slavica Orientalia») в издательствах «Вахазар» и «Издательство Адам Маршалэк» («Wydawnictwo Adam Marszałek») вышел двуязычный польско-русский сборник переводов Стахуры «Где бы ты ни был» («Gdziekolwiek jesteś»). В разделе об авторе Базилевский, теперь уже в качестве редактора, дает лаконичную характеристику творчества Стахуры: «[...] часть опыта его вдохновенной и мятущейся души – в записанных Стахурой строках»². Переводы, уже известные по сборнику, датированному 1990 г., были дополнены новыми, никогда прежде не публиковавшимися.

В 2009 г., в итоговой авторской антологии Базилевского «Сделано в Польше, век XX» прежде публиковавшиеся по-русски фрагменты поэтического наследия Эдварда Стахуры представлены

минициклом «Потерянный ключ», разрозненными стихотворениями, включенными во вторую половину антологии «В центре жизни», поэтическими строками – эпитафиями к отдельным частям и подчастям, а также отрывками из поэмы «Fabula gasa» на форзаце и нахзаце книги, отражающими оригинальную переводческо-исследовательскую концепцию польской поэзии XX в., глубокий след в которой оставил Стахура: «Поэты, собранные здесь, как все художники, думают об одном и том же. О смысле и его утрате, о вечном возрождении надежды, о натиске пустоты и о том, как противостоять лжи, предательству и отчаянию [...]. Они терзаются своей невоплощенностью и пытаются найти путь. Через драму любви, преодоление гордыни и обретение общности в вере выходят к сути – пониманию тонкости мироустройства, отрицанию смерти, осознанию себя частью вселенского целого»³. Все сказанное здесь по поводу общего проблемно-тематического спектра польской поэзии с высокой степенью точности отражает смысл индивидуальной поэтической философии Стахуры.

Кроме печатных публикаций, существуют переводы поэтических произведений Стахуры на различных Интернет-ресурсах. К таковым относятся переводы Л. Бондаревского⁴, Г. Ходорковского⁵, О. Чигиринской⁶, В. Штокмана⁷.

Несмотря на то, что все еще существует огромный пласт «не переведенного» Стахуры, отдельные его произведения даже имеют свою особую историю перевода на русский. Поэтический дебют Стахуры состоялся на страницах журнала «Увага» («Uwaga», 1957, №6), где появилось стихотворение «Metamorfoza» («Метаморфоза»), впоследствии опубликованное в одноименном переводе Базилевского. Идейный и художественно-поэтический полифонизм переводческих интерпретаций творчества поэта проявляется в перекрестных попытках переложения второго дебютного стихотворения «Odnalazły się marzenia», известного по-русски в параллельных переводах Базилевского «Вот и нашлась мечта» из сборника «Польские поэты» и Ходорковского «Нашлись мечты».

Стихотворение «Осень» («Jesień»), опубликованное позже, существует даже в трёх русских переводческих вариациях – Базилевского, Бондаревского и Ходорковского. Сопоставим первое четверостишие оригинала и переводческих версий:

Стахура (оригинал)	Переводы:		
	А.Б. Базилевский	Г. Ходорковский	Л. Бондаревский
Zanurzać zanurzać się w ogrodzie rudej jesieni i liście zrywać kolejno jakby godziny istnienia... ⁸	Нырять и снова нырять в сады рыжей осени лист за листом срывать как часы бытия... ⁹	Зарыться, зарыться в сады порыжевшей осени в листву поочерёдно как во время существования... ¹⁰	Уйти, утонуть, погрузиться в сады рыжины осенней и листья срывать чередою как жизни моей мгновенья... ¹¹

Уже с первой строки обращает на себя внимание непереводаемая на русский язык игра с категорией возвратности – невозвратности глагола «zanurzać (się)», призванная усилить образ глубины «погружения», что находит особенное отражение в переводах Базилевского и Бондаревского. Базилевский достигает эффекта усиления посредством обстоятельственного наречия «Нырять и снова нырять...», Бондаревский – с помощью градационного перечисления «Уйти, утонуть, погрузиться...». Ходорковский же, видоизменяя исходную метафору «погружения», выбирает простой повтор: «Зарыться, зарыться...».

В строфе первой рифмуются второй, третий и четвертый стихи: «...jesieni» – «kolejno» – «...istnienia», но при переводе перекрестную рифмовку, близкую к оригиналу сохраняет только Бондаревский: «осенней» – «мгновенья», жертвуя важным семантическим нюансом – заменяя философически ёмкую лексему «существование» на более специфичное понятие «мгновение». Базилевский компенсирует отсутствие рифмы во второй и четвертой строках новой перекрестной рифмовкой первой и третьей строки «нырять» – «срывать», удерживая онтологическую суть оригинала, выраженную синонимичной «существованию» категорией «бытия». В переводе Ходорковского рифма как формообразующий элемент отсутствует. Кроме того, при анализе перевода Ходорковского и его сверке с оригиналом, размещенным на странице переводчика, обнаруживается курьез: в

оригинале в третьей строке пропущен глагол «zrywać» («срывать»), что вызывает деформацию сравнительного образа Стахуры: вместо «лист за листом срывать / как часы бытия» – «зарыться... / в листву / как во время существования».

Самобытным элементом фактуры данного стихотворения Стахуры является ассонансная интонировка: «Zanurzać zanurzać się w ogrody gudej jesieni...», – несущая с собой меланхолическое ощущение близости инобытия (ср. глагол «umrzeć» в конце стихотворения). Характерной тенденцией русских переводов является замена звуковых повторов «у» на «ы», что обусловлено объективной необходимостью сохранения цветообраза «gudy» → «рыжий». Так в переводах Базилевского – «Нырять и снова нырять / в сады рыжей осени / лист за листом срывать...», Ходорковского – «Зарыться, зарыться / в сады порыжевшей осени...». Только Бондаревский предпринимает попытку сохранить оригинальную звукописность: «Уйти, утонуть, погрузиться», однако второй стих тоже «соскальзывает» с «у» на «ы»: «...в сады рыжины осенней».

Пожалуй, любой перевод Стахуры на другой язык (в том числе на родственный славянский) столкнется с объективными трудностями, связанными с философско-поэтической и философско-речевой значимостью в его поэзии возвратной частицы «-ся» («się»), концептуализированной в позднем творчестве поэта. Первый стих «Осени», который можно дословно перевести как «Погружать, погружаться», обладает потенциалом многозначности отдельных слов и многообразия их сочетательных возможностей, обусловленных с тем, что «Ся» («Się») в поэтической философии Стахуры представляет собой особую онтологическую альтернативу повсеместно принятой и предполагаемой по умолчанию эгоцентрической субъектности. В первой строчке стихотворения «Zanurzać zanurzać się» сочетается основное значение пассивности («погружать себя»), обусловленное переходностью глагола «погружать», и коннотативное значение, связанное с субъективацией местоименной частицы «Ся» и с кардинальной ролью инфинитива, который Стахура неслучайно называет «единственным временем вечным...: я быть, ты быть, он быть, мы быть, вы быть, они быть»¹². Именно от «Ся» протягивается из начала в конец рассматриваемого нами стихотворения инфинитивно-предикатная «нить» «zanurzać» – «zrywać» – «chodźć» – «niebudźć» – опять «zrywać» – «zostawić» – «umrzeć». С точки зрения философско-

поэтического смысла стихотворения, значима кольцевая рифмовка первого и последнего инфинитивного глагола «zanurzać» – «umrzeć», однако этот формально-смысловой нюанс стихотворения не отразился ни в одном из переводов на русский язык: «нырять» – «умереть» (Базилевский), «зарыться» – «умереть» (Ходорковский), «погрузиться» – «скончаться» (Бондаревский).

Лексическим нюансом, усиливающим кольцевое оформление стихотворения, является присутствие в последнем стихе «zostawić komuś i umrzeć» («оставить кому-то и умереть») второго местоимения «komuś» («кому-то»). Следовательно, если субъектом (отправителем) коммуникативного сообщения выступает «Ся», то адресатом (получателем) – «кто-то». Адресат выявлен во всех переводах, субъект же «растворяется» в действиях, обозначаемых глаголами-инфинитивами, что позволяет воссоздать идейно-эмоциональную «ауру» поэзии Стахуры, но все же с недостаточной определенностью фиксирует его философско-поэтический смысл, выражаемый стихотворной грамматикой. Тем более, что Стахура зашифровал «Ся» в самом названии стихотворения: «Jesień» – «Je-**Sie**», делая, таким образом, осенний пейзаж лишь живописной орнаментацией экзистенциального события встречи «Ся» с «Кем-то», – и слова, предназначенные для передачи именно этого смысла, гармонируют со звукописной организацией стихотворения. В связи с этим сам собой напрашивается риторический вопрос, переводима ли поэзия и, если да, где границы возможностей перевода...

1973-1974 гг. – так называемый «песенный период», когда создание песенных текстов и подбор аккомпанемента к ним стали органической частью поэтического творчества Стахуры. Остановимся подробно на анализе песни «Белый Локомотив»¹³, существующей в переводе на русский язык в трёх версиях. В разное время эта песня привлекла внимание Искренко¹⁴, Ходорковского¹⁵ и Бондаревского¹⁶.

В соответствии с правилами, диктуемыми жанром, в песне «Белый Локомотив» наблюдается чёткая строфика (пятистишия) и метрика. В первом и втором, пятом и шестом пятистишиях присутствуют перекрёстные – более или менее точные – рифмы (женская – мужская – женская – мужская), например, «łaki» – «szczątki», «las» – «miast», в третьем и четвертом пятистишиях используются парные рифмы (мужская – мужская – мужская – мужская), например, «jest» – «gest», «ja» – «stać»). В первом, втором,

пятом и шестом пятистишиях используется двукратная анафора, например, «Sunie my poprzez...» – «Sunie my przez...», «Tu pośród...» – «Tu gdzie...». Присутствуют параллелизмы в первом и пятом пятистишиях, в которых основную роль играют глагольные формы («Sunęła przez...» – «Płynęła przez...», «Sunie my przez...» – «Płynie my przez...»). Конечно, особую композиционно-смысловую и символическую роль играет образ-рефрен белого локомотива в последнем стихе каждой строфы.

В переводе Ходорковского, близком подстрочнику, сохранены анафоры, однако практически отсутствуют рифмы. Сохранен рефрен первого и пятого пятистишия. В переводе Бондаревского также сохранены анафоры, удачно подобраны рифмы, как мужские, так и женские. Превосходно организован рефрен первого и пятого пятистишия. Однако, ошибочен перевод таких форм, как «był się wydostał», «był zmartwychwstał», так как в переводе нарушается субъектность, ср.: «Kto mi tu przysłał ją / Był się wydostał stąd / Białą Lokomotywę» – «Кто мне её прислал / Что вырвался оттуда / Белый Локомотив». Последний «аккорд»: «Do życia znów unieś mnie nieś...» передан не во всей полноте семантической адекватности: «В жизнь новую неси меня...», поскольку в оригинале речь идет не о «новой» жизни, а о возможности прожить жизнь «снова». Не совсем убедителен перевод конструкции со звательным падежом «Biała Lokomotywo» в последней строке пятого пятистишия с помощью возвышенно-книжного оборота «О, Белый Локомотив», что уведит читателя от «разговорной» по духу поэзии Стахуры.

Наиболее «интерпретативным», отходящим от дословной передачи текста, является перевод Искренко. Обращает на себя внимание совершенно не «стахуровская» рифма «мираж» – «километр». Первый член этой рифмы является аналогом слова «zjawą» в оригинале, которому другие переводчики находят более адекватные «видение» (Ходорковский) и «призрак» (Бондаревский), а второй – неологизмом, не находящим в тексте оригинала ни смыслового, ни стилистического соответствия. Если система образов-символов песни Стахуры включает в качестве органических элементов контрастирующие друг с другом черный и белый цвета во второй строфе, то в рассматриваемом переводе слово «черный» отсутствует, в отличие от других переводов («Где только осталась черная пыль...») (Ходорковский), «Тут где чернеет только пыль» (Бондаревский). В пятой

строфе переводчик заменяет анафору «Suniemy poprzez...» – «Suniemy przez...» на «На Белом...» – «На Белом...», «разрушая» тем самым рефрен первого и пятого пятистишия.

Данный перевод следует воспринимать не как точную передачу мыслей и образов Стахуры, а, скорее, как поэтическое состязание с оригиналом. Этот эксперимент можно признать удачным в плане образно-речевой экспрессии, например, «лес» назван «гиблым», что не находит буквального соответствия в песне Стахуры, но все же эпитет сам по себе достаточно убедителен с точки зрения символической репрезентации смысла оригинала. То же самое можно сказать о параллелизме «Везение мое / Спасение мое», художественно привлекательном с точки зрения лаконизма поэтической формулы.

Перевод Искренко полярно противоположен переводу Ходорковского: достоинством последнего является точность передачи оригинала, в то время как Искренко, прибегая к разным способам трансформации стахуровской образности, сохраняет, пожалуй, главное в оригинале – песенное жанровое начало.

С точки зрения воссоздания образно-символической структуры, все без исключения переводчики столкнулись с объективной трудностью языковой специфики языка оригинала. По-польски «Biała Lokomotywa» женского рода, но все переводчики дословно переводят название соответствующим прилагательным и существительным мужского рода, что, конечно же, оправданно с рациональной точки зрения, но интуитивно производит впечатление неполноты образа, реконструируемого переводчиками. В оригинале Стахуры упоминается безымянная героиня («Do tej co na mnie w życiu czeka») в заключительном пятистишии, что точно транслируется всеми тремя переводчиками: «Где та, что ждет и не дождется...» (Искренко), «Той, что к жизни живым меня ждет...» (Ходорковский), «К той, что свиданья ждет со мной...» (Бондаревский). Как следствие, образы «той» и «Белого локомотива» в русских переводах более четко разграничены, чем соответственно «tej» и «lokomotywy» в тексте оригинала, которое по родовому признаку сливаются в тексте Стахуры в некоем тождестве спасительной символики «вечной женственности».

Переводы обоих выбранных нами стихотворений Стахуры, рассмотренные в сопоставительном аспекте, демонстрируют, что их суммарный смысл, при наличии весьма интересных способов передачи исходного авторского смысла, не «покрывает» целиком смысл

оригинала. Тексты Стахуры остаются непереводимой «вещью-в-себе», постижение их – огромный вызов и для переводчика, и для исследователя.

На рубеже 1975 и 1976 гг. Стахура интенсивно работает над новыми жанрово беспрецедентными текстами. По мнению К. Рутковского, на этом этапе творчества «жанровые установки начали ломаться, вместо рассказов, стихотворений и романов возникают диалоги и “языческая месса”¹⁷. В первом случае речь идет о книге «Fabula gasa», переведившаяся в отрывках¹⁸, а во втором – о своеобразном «литургическом» цикле «Missa pagana», состоящей из одиннадцати стихотворений литургического характера: «Introit», «Confiteor», «Człowiek człowiekowi», «Gloria», «Prefacja», «Jak», «Sanctus», «Tak», «Komunia», «Dziękczynienie» и «Ite missa est». На русский язык в разное время были переведены только шесть: «Introit» (перевод Хабургаева), «Confiteor», «Человек человеку» (оба перевода – Базилевского), «Как» (переводы Базилевского и Чигиринской), «Sanctus» (Чигиринской), «Благодарность» (Ходорковского). Таким образом, прочтение «Missa pagana» состоялась не в той последовательности, которая была задана самим Стахурой, вне поля зрения осталась циклическая природа этого произведения.

Наследие Эдварда Стахуры пока существует на русском языке в виде опубликованных фрагментов. В целом, они дают довольно полное представление о жанровом диапазоне и о сложной поэтической самобытности его творчества. Будучи своеобразным «введением» в поэтический микрокосм Эдварда Стахуры, они предоставляют в распоряжение читателя разные варианты интерпретации его художественного наследия, и из этих интерпретаций читатель волен выбрать те, которые придутся по вкусу ему самому, а также будут близки букве и духу оригинала.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Базилевский А.Б. ««Neruent», или Похороны смерти» // Польские поэты. М., 1990. С. 10.

² А.Б. Об авторе // Стахура Э. Где бы ты ни был. М., 2006. С. 119.

³ Базилевский А.Б. Сделано здесь // Сделано в Польше, век – XX: Антология. Выбрал и перевел Андрей Базилевский. М., 2009. С. 10.

⁴ Бондаревский Л. Эдвард Стахура. Стихотворения. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.poezia.ru/article.php?sid=107148>.

- ⁵ *Ходорковский Г.* Эдвард Стахура. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/avtor/hodorkovskij&book=117#117>.
- ⁶ *Чигиринская О.* Эдвард Стахура. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vekperevoda.com/1950/brileva.htm>.
- ⁷ *Штокман О.* Эдвард Стахура. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.my-works.org/node/75>.
- ⁸ *Stachura E.* «Jesień» // *Stachura E. Poezja i proza. T. 1. Warszawa, 1982. S. 50.*
- ⁹ *Базилевский А.Б.* «Осень» // Стахура Э. Где бы ты ни был. С. 15.
- ¹⁰ *Ходорковский Г.* «Осень». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2010/05/14/1119>.
- ¹¹ *Бондаревский Л.* «Осень». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.poezia.ru/article.php?sid=107148>.
- ¹² *Stachura E.* *Poezja i proza. T. 4. Warszawa, 1984. S. 19.*
- ¹³ *Stachura E.* «Biała Lokomotywa» // *Stachura E. Poezja i proza. T. 1. S. 246.*
- ¹⁴ *Искренко Н.* «Белый Локомотив» // *Польские поэты. М., 1990. С. 276.*
- ¹⁵ *Ходорковский Г.* «Белый локомотив». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.stihi.ru/2013/03/22/11019>.
- ¹⁶ *Бондаревский Л.* «Белый Локомотив». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.poezia.ru/article.php?sid=107148>.
- ¹⁷ *Rutkowski K.* «Poeta jak Nikt» // *Stachura E. Poezja i proza. T. 1. S. 21*
- ¹⁸ *Базилевский А.Б.* «Fabula rasa» // *Польские поэты. С. 284; Шельвах А.* *Fabula rasa (Слово об эгоизме).* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zin/2009/2/st13.html>.

О.О. Лихачева
(Санкт-Петербург)

«ЕГО ДУША МОЕЙ ТЕПЕРЬ СРОДНИ...»
(ОПЫТ ПЕРЕВОДА ПОЭЗИИ ЧЕШСКОГО ПОЭТА
И МЫСЛИТЕЛЯ XX ВЕКА ОТОКАРА БРЖЕЗИНЫ)

В 1909 г. Стефан Цвейг написал в одной из своих рецензий: «Живет в Австрии поэт – титан нашего времени. В трех часах езды от Вены служит он школьным наставником в маленьком чешском селении. Здесь, в тесной комнатенке рождаются стихи, напоенные кровью нашей жизни, в них заключены наши самые сокровенные чувства, возможно, еще далеко не осознанные, в них невысказанные новые мысли, которые таинственным образом оживут однажды у всех народов Европы»¹.

Речь шла об Отокаре Бржезине, о котором сегодня, почти сто лет спустя, и мы говорим как о выдающемся чешском поэте-символисте, ярком представителе европейского модерна, философе и эссеисте.

Однако путь его поэтических и прозаических строк к русскому читателю оказался крайне длительным. Первые переводы стихотворений были сделаны пражским студентом-эмигрантом Сергеем Савиновым и опубликованы в журнале «Младорусь» в Праге в 1922 г., а затем в 1926 г. – в сборнике «Ковчег», в редколлегию которого входила Марина Цветаева. В 1920-х гг. творчество Бржезины привлекло внимание Константина Бальмонта, и его переводы были напечатаны на страницах эмигрантских газет «Воля России» и «Россия и славянство». Свое восхищение Бальмонт наиболее полно выразил в очерке «Поэт кристаллический: Отокар Бржезина», который включил в антологию «Душа Чехии в слове и деле. Поэтические оценки и образцы», составленную в 1931 г. в Капбретоне (Франция).

Именно Бальмонт, как никто другой, сумел дать глубокую и выразительную оценку творчеству Бржезины, написав: «Отокар Бржезина – целый оркестр духовной музыки, в мыслительном природном храме, где строгие изваяния молитвенности построены сталагмитами и сталактитами, и высокие свечи выросли прямо из сердец тысяч и тысяч людей, живших сердцем и угасших от сердечной боли»².

Прошло уже более десяти лет с тех пор, как издание этой замечательной книги, подготовленной профессором Института славистики при Университете имени Масарика в Брно Дануше Кшищовой поступило в

фонды Российской Национальной библиотеки в Санкт-Петербурге, но история находки рукописи, которая долгое время считалась утраченной и была обнаружена в архиве известного чешского политика 1920-х гг. Карла Крамаржа, по-прежнему вызывает читательский интерес.

Тогда же, в 1920-е гг., переводы отдельных стихотворений Бржезины были сделаны представителями русской эмиграции – Евгением Нездельским, Дорифеем Боханом, Константином Висковатым, Вячеславом Лебедевым. Анализу творчества поэта и мыслителя была посвящена большая статья, озаглавленная «Отокар Бржезина (Выразитель гения чешского народа)», написанная в 1930 г. Альфредом Бемом, известным русским литературоведом, руководителем литературного объединения в Праге «Скит поэтов». Эта статья начиналась словами: «Пусть имя Отокара Бржезины еще недостаточно ценят в Европе, пусть даже в славянском мире его еще мало знают, но можно с уверенностью сказать, что имя Бржезины скоро займет одно из первых мест в истории литературы конца XIX и нач. XX века»³.

Первые переводы Бржезины в СССР появились в 1959 г. в «Антологии чешской поэзии» и были сделаны И. Гуровой. В течение долгого периода они оставались единственными.

Наконец, в декабре 2012 г. увидело свет уникальное по своему содержанию издание – полное собрание творчества Отокара Бржезины под названием «Строители храма», куда вошли русские переводы пяти прижизненных поэтических сборников, ряд стихов, не вошедших в них или изданных посмертно, а также два сборника эссе.

Прежде всего, необходимо отметить, что большинство переводов опубликовано впервые, и выпуску подобного издания, которое было высоко оценено как специалистами-литературоведами, так и поклонниками творчества Бржезины, предшествовала долгая и напряженная работа.

В своей статье «Моя дорога к Отокару Бржезине», опубликованной в декабре 2009 г. в «Бюллетене Общества О. Бржезины» (SOB) Олег Михайлович Малевич (1928-2013), известный российский богемист, исследователь и поэт, писал о том, что русское издание Бржезины было задумано им и его женой и соавтором Викторией Каменской еще в начале 1980-х гг., но по ряду причин не осуществилось⁴. Однако работа была продолжена после смерти В. Каменской, когда О.М. Малевич пригласил для участия в подготовке издания молодых петербургских переводчиков – Марию Федорову, Елену Коломийцеву, Оксану Лихачеву.

В качестве предисловия издание «Строители храма» открывает статья А. Бема, в дополнениях представлены фрагменты писем О. Бржезины, а в приложении содержатся статьи К. Чапека, С. Цвейга, К. Бальмонта и послесловие «Отокар Бржезина и Россия», написанные в соавторстве О.М. Малевичем и В.А. Каменской.

Биография и география жизни поэта связаны с восточной Чехией: родился поэт (настоящее имя и фамилия – Вацлав Ебавы) в сентябре 1868 г. в селе Початки, учился в городе Телч, преподавал в близлежащих школах, в небольших чешских селениях на границе Чехии и Моравии. Одно из них, Нова Ржише, стало местом расцвета его литературного таланта: здесь были написаны пять стихотворных сборников – «Таинственные дали» (1895), «Рассвет на западе» (1896), «Ветры с полюсов» (1897), «Строители храма» (1899), «Руки» (1901).

В 1903 г. выходит в свет книга эссе «Музыка родников», написанная Бржезиной после переезда (в 1901 г.) в Яромнержице над Рокитной. Здесь он до конца жизни работал над шестой книгой стихов и книгой эссе «Скрытая история», которые остались неоконченными.

Нельзя не обратить внимания на то, что географическое пространство поэта в земной реальности было обратно пропорционально тому безграничному пространству, что раскрывалось, распахивалось в его стихах:

Путы жизни земной развяжи ты на мысли моей,
пусть со скоростью света взвьется и сможет лететь
над зеленым, в хрустальном сверкании царством морей,
в глубь вулканов погасших, туда, в раскаленную твердь;

вечный мрак разогнав, я, как молния, в пропасть ворвусь,
где из огненных жерл брызжет лава в потоках густых,
и в пещеры, чьи слезы впитали столетнюю грусть,
превратились в мечты, балдахинами в камне застыв⁵.

После первого сборника, наполненного новым для чешской поэзии звучанием и философией, интерес читателей и критики к творчеству Бржезины уже не ослабевал. Полифония и поразительная образность его поэтических строк завораживала современников не только в Чехии, но и за ее пределами. Чешский литературовед Милош Погорский дал поэзии Бржезины такую характеристику: «Висячие сады метафор, экстазов и грез»⁶.

Опираясь на собственный опыт участия в подготовке переводов поэтической части книги, я хотела бы заметить, что особая поэтика, сложная конструкция стихотворений, обилие метафор и инверсий, рифма представляли серьезную трудность для перевода, но искреннее стремление прояснить текст, сделать доступнее для понимания, сохранив при этом его оригинальность, поддерживало меня. Так же, как и неоценимая помощь О.М. Малевича, который был терпеливым, вдохновляющим Учителем и стал за время нашей совместной работы настоящим другом. Бережно храню строки его письма: «Так что Вы остаетесь моей единственной надежной сотрудницей, то есть человеком, готовым по-настоящему вместе со мной трудиться». И далее, о процессе подготовки книги: «Печатаю подряд все существующие варианты, так что видны недостатки и достоинства каждого. Боюсь, что из старых переводов в основной корпус почти ничего не войдет при всем уважении к Бальмонту»⁷.

Когда-то К.И. Чуковский, излагая принципы художественного перевода в книге «Высокое искусство», в статье о С.Я. Маршаке дал своеобразное определение «непреложной заповеди для мастеров перевода», написав: «Перелагай не всякого иноземного автора, какой случайно попадет тебе на глаза или будет навязан торопливым редактором, а только того, в которого ты жарко влюблен, который близок тебе по биению сердца, в которого ты хотел бы влюбить соотечественников»⁸. Об этом часто говорил и сам Маршак – и далее Чуковский цитирует Маршака: «[...] Если вы внимательно отберете лучшие из наших стихотворных переводов, вы обнаружите, что все они – дети любви, а не брака по расчету»⁹.

Именно поэтому, прежде чем подойти вплотную к переводам стихотворений Отокара Бржезины, прочувствовать эту поэзию, мне понадобилось увидеть дом поэта в Нова Ржише и пройти той дорогой, по которой он, местный учитель, ходил в богатейшую библиотеку монастыря премонстрантов, потребовалось вместе с О.М. Малевичем с волнением взять в руки книги из его личной библиотеки, хранящейся в Моравской земской библиотеке в Брно, и увидеть перечень имен, являющихся золотым фондом русской литературы.

Бржезина еще при жизни стал для современников своего рода символом духовности литературы, поэтом, который сумел сказать о том, что никогда не станет устаревшим – о непрерывной созидательной деятельности поколений, сменяющих друг друга, о великой и мощной гармонии Мироздания:

Замедлю шаги и взгляну – восхищеньем пылая,
душа над простором расстелется благословенным:
и в звуках молитвы услышу – поет, созревая,
земля в торжествующем хоре, в оркестре Вселенной.

Как тяжек ваш труд, о, колосья! О, братья без счета,
стоите, бледнея, к корням наклонила усталость,
но хлеб свой несете с любовью – и эта работа
вам времени жгучею тайной навеки досталась¹⁰.

Миссия, обозначенная Бржезиной как личное, индивидуальное участие в совершенствовании организации людского «братства» настоящему, искренне мне близка, как и та духовная установка, о которой он писал почти столетие назад: «[...] нашей славянской душе ближе познание, в котором говорит сердце. Покорность, тихий голос ласкового разума, дружеская симпатия ко всем существам и стихиям нашей планеты; сочувствие к чужой боли, радость, доставляемая красотой, которая заключается в самых простых вещах и которая является духу как вознаграждение за жизнь, принесенную в жертву любви»¹¹.

Именно это и легло в основу взаимоотношений автор-переводчик, помогло составить то самое необходимое «целокупное восприятие», о котором говорил Иннокентий Анненский, чем руководствовался и он сам, переводя лишь то, что привлекало, что становилось частью его собственного творчества.

Имена И. Анненского, Н. Гумилева, утверждавшего, что «переводчик поэта должен быть сам поэтом», А. Блока, О. Мандельштама – это сокровищница и петербургской поэтической школы и петербургской школы художественного перевода.

На занятиях литературного семинара под руководством известного современного поэта Александра Кушнера, которые я посещала в течение нескольких лет, нас, петербургских поэтов, учили бережному отношению к традициям и сознательной опоре на них, выделяя, прежде всего, регулярность стиха, смысловую точность, точность рифм и предметность.

Сам А. Кушнер, лирический поэт, о котором Иосиф Бродский, говорил, что «его имени суждено стоять в ряду имен, дорогих сердцу каждого, чей родной язык русский»¹², утверждал, что лирика «играет на повышение всех ценностей, разглядывает, как драгоценность, каждую крупицу жизни»¹³. Эти слова можно смело отнести и к поэтиче-

скому творчеству Бржезины. Так, например, звучит начало стихотворения «Милость»:

Из триумфальных, торжественных арок лазури чистойшей
по окончаныи трудов днем таинственным вспыхнет, воскресным;
в пурпур одежд королевских, в багрянец оденет беднейших –
братьям земным не приметен, он ангелам виден небесным¹⁴.

Стихотворение «Птицелов» (в оригинале «*Čižba*»), перевод которого я хотела бы рассмотреть немного подробнее, принадлежит к шестому, неоконченному сборнику «Земля», составленному из тринадцати стихотворений, напечатанных в периодике в 1901-1907 гг.

По моему мнению, это стихотворение можно отнести к «программным», поскольку его содержание является своего рода квинтэссенцией, наиболее четко сформулированным авторским взглядом на суть поэтического творчества.

Конечно, это создано с помощью приемов символистской поэтики, но в отличие от других стихотворных текстов Бржезины, в данном мы сталкиваемся с чередой ярких метафор, которая последовательно и вполне доступно для читателя (по меркам символической поэзии) разворачивается вокруг центрального образа – образа птицелова, с которым и отождествляет себя поэт.

Кратко характеризуя динамику выстраивания стихотворения, можно отметить, что первая, вторая и третья строфы – своего рода трамплин к стремительному взлету в четвертой и заключительной строфах стиха.

Насколько удачным получился перевод стихотворения, будут судить читатели и знатоки творчества Отокара Бржезины, но, используя предложенный в свое время Михаилом Гаспаровым способ определения коэффициентов «точности» и «вольности» перевода, я, в качестве эксперимента, не претендуя на научную глубину, попробовала сама проанализировать свою работу.

Следует отметить, что Гаспаров, предвзято критические высказывания по поводу предложенного им исследования «подстрочник-перевод» писал: «Нет надобности напоминать: те понятия “точности” и “вольности”, о которых здесь идет речь, – понятия исследовательские, а не оценочные: “точный перевод” не значит “хороший перевод”, а “вольный перевод” – “плохой перевод”. Какой перевод хорош и какой плох, это решает общественный вкус, руководствуясь множеством самых различных факторов»¹⁵.

Мои старания сохранить каждое слово авторского текста и при необходимости лишь переставить их для ритма, или заменить ради стиля или прояснения, привели к достаточно удовлетворительному результату. Средний показатель точности перевода в этом стихотворении – около 57% и показатель вольности – 29%. Естественно, что для каждой отдельной строфы эти показатели различны, поскольку усложнение текста оригинала неизменно вызывало снижение точности перевода и увеличение привнесенных или опущенных слов.

Наиболее удачным интуитивно (что позже было подтверждено моим исследованием) оказался мне перевод четвертой строфы. Именно в ней наиболее высок показатель точности, превосходящий переводы остальных фрагментов стихотворения. В оригинале это четверостишие звучит так:

Hvězd jádra sladká, uzrálá, pro rozlet vašich snů
jak zní ptákům sypal jsem na svého domu práh,
však vaši ptáci, ulekli mé ruky hnutím v tajemnu,
se zdvihli v úzkosti a odlétají v temnotách¹⁶.

Здесь впервые появляется образ птицелова – образ, который дал название стихотворению. Птицелов манит птиц (символ человеческих душ) с помощью звездных зерен, рассыпанных им на пороге своего дома. Третья строка – кульминация напряжения и его разрешение: птицы пугаются «движения руки» и улетают. Эта строка удивительно притягательна своей метафоричностью и предельной точностью сказанного!

Во многих стихотворениях Бржезина размышляет (если так можно выразиться) о том, какими поистине безграничными возможностями обладает человеческий дух, и сожалеет, что движение к его высотам, проникновение в тайны Мироздания, а значит, и своей собственной души, остаются для людей непосильной ношей, вызывая лишь беспокойство и страх.

Итак, почувствовав присутствие таинственного, иррационального, птицы-души взлетают в испуге и улетают в темноту. В переводе эта строфа выглядит таким образом:

Для взлета мечтаний созревшие звездные ядра сладки,
они, будто зерна для птиц, на пороге рассыпаны мною,
но птицы в глубинах движенья моей ощутили руки,
вспорхнули в испуге и – прочь, поглощаемы тьмою.

В заключительном четверостишии Бржезина практически формулирует суть своей творческой миссии и с самого начала строки открыто (я бы употребила слово «откровенно») указывает на свою принадлежность к миру символизма.

Укрытый в цветении символов, я птицеловом притих,
как в обморок сладкий, хотел бы поймать ваши души в тенёта
и там, укрошенные болью сердца у влюбленных моих,
учил торжествующим песням и звездной гармонии нотам ¹⁷.

Кроме того, здесь отчетливо видно и то, что «символ природы для Бржезины неразрывно слит с высокой космической идеей будущего человечества, его естественного бытия в природе, слияния с ней» ¹⁸, как считал О.М. Малевич.

Конечно, потребовались время и настойчивый поиск, чтобы отыскать русские соответствия чешскому поэтическому языку, перевести не сами слова, а мысли, образы, символику выдающегося поэта и философа.

Именно поэтому, книга переводов «Строители храма» – это отчасти и «русский» Отокар Бржезина. Такой, каким его сможет понять или попробовать понять человек, читающий на русском языке...

Завершая работу над переводами стихотворений для «Строителей храма», я написала свое стихотворение, посвященное Отокару Бржезине – человеку и поэту, который стал мне теперь по-настоящему близок:

Его душа моей теперь сродни,
и с непривычки я пугаюсь чуда:
когда строкой извне, из ниоткуда
он комментирует мои земные дни...

Ночного неба расстилая гладь,
помощник добровольный высшим силам,
внимательно следит, чтоб всем хватило
звезд и надежды – нет,

не занимать
ему тепла сердечного для тех,
кто ослабел, кто изнемог в сомненьях:
в садах таинственных,

наполненных цветеньем
для них сберег он тишину и смех,
и буйство роз, вплетенных в синеву,

в лазурь мечты без края, без предела,
 куда душа всегда взлететь хотела
 то, чем живет,
 чем грезит наяву...¹⁹.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Цвейг С.* «Отокар Бржезина» пер. М. Рейзина. Цит по книге: *Бржезина О.* Строители храма. СПб, 2012. С. 431.
- ² *Бальмонт К.Д.* Душа Чехии в слове и деле / Balmont K.D. Duše českých zemí ve slovech a činech. Brno, 2001. С. 88.
- ³ *Бем А.* Отокар Бржезина (Выразитель гения чешского народа) Цит. по изданию: *Бржезина О.* Строители храма. С. 5.
- ⁴ Bulletin Společnosti Otokara Vřeziny. Prosinec. 2009. № 51.
- ⁵ Стихотворение «Вечерняя молитва», пер.О. Лихачевой // *Бржезина О.* Строители храма. С. 48.
- ⁶ *Погорский М.* / *Pohorský M.* Visuté zahrady metaphor, extazí a snů. Цит. по изд.: *Бржезина О.* Строители храма. С. 458.
- ⁷ Из письма О.М. Малевича О. Лихачевой 2 февраля 2009 г.
- ⁸ *Чуковский К.И.* Высокое искусство. СПб, 2011. С. 261.
- ⁹ *Маршак С.Я.* Воспитание словом. М., 1964. С. 233.
- ¹⁰ Стихотворение «Апофеоз колосьев», пер. О. Лихачевой // *Бржезина О.* Строители храма. С. 167.
- ¹¹ *Vřezina O.* Korespondence II. (1990–1929). Praha, 2004. S. 1375.
- ¹² *Бродский И.* Поэзия суть существования души. Из выступления на встрече с А. Кушнером // Литературная газета, 22 августа 1990 г.
- ¹³ *Кушнер А.С.* Волна и камень. Стихи и проза. СПб, 2003. С. 148.
- ¹⁴ Стихотворение «Милость», пер. О. Лихачевой // *Бржезина О.* Строители храма. С. 175.
- ¹⁵ *Гаспаров М.Л.* Избранные труды. Т. II. О стихах. М., 1997. С. 133.
- ¹⁶ *Vřezina O.* Čižba // Básnické spisy. Praha, 1975. S. 203.
- ¹⁷ Стихотворение «Птицелов», пер. О. Лихачевой // *Бржезина О.* Строители храма. С. 217.
- ¹⁸ *Каменская В., Малевич О.* Отокар Бржезина и Россия // *Бржезина О.* Строители храма. С. 458.
- ¹⁹ *Лихачева О.* Посвящение О. Бржезине. Сентябрь 2012.

И. Надь
(Будапешт)

МАРИНА ЦВЕТАЕВА – НА ВЕНГЕРСКОМ ЯЗЫКЕ (ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА)

*Задача переводчика состоит в нахождении той
интенции в отношении языка перевода, кото-
рая будит в нем эхо оригинала.*

В. Беньямин

...иные вещи на ином языке не мыслятся.

М. Цветаева

В качестве эпиграфа я выбрал цитаты из «Задачи переводчика» В. Беньямина и письма М. Цветаевой. В первой говорится о том, насколько желательно, чтобы в переводе прозвучало «эхо оригинала», а вторая настаивает на этноцентричности языковой модели мира. В своем тексте я постараюсь придерживаться этих двух принципов *¹.

Предлагаемая читателю статья имеет проблемный характер, я попытаюсь ответить в ней на вопрос, почему трудно переводить Цветаеву на любой язык, в том числе и на венгерский, а точнее – в чем за-

* Философ В.В. Библихин, говоря о «Задаче переводчика» Беньямина, выделяет три существенных момента: «[...] способ существования общечеловеческого языка – переводимость частных языков»; «Переводчик [...] прикасается к общечеловеческому языку, когда пишет на своем. Каким бы языком он реально ни пользовался, пользуясь им, он утверждает его как всемирный»; «Принципиальной основой переводческой деятельности окажется [...] искусство высвобождения общечеловеческого языка из оков частного». Не должен ускользнуть от нашего внимания тот факт, что высказывания Цветаевой и Рильке об «общечеловеческом» языке существенным образом соприкасаются с концепцией немецкого философа, изложенной в упомянутой статье. Два примера из переписки двух поэтов: «Поэзия – уже перевод, с родного языка на чужой – будь то французский или немецкий – неважно. Для поэта нет родного языка. Писать стихи и значит перелагать» (Цветаева – Рильке 6 июля 1926); «все языки – один язык (а этот, твой, русский [...] очень близок ко *всеобщему!*)» (Рильке – Цветаевой 17 мая 1926).

ключается ее «непереводимость» и на что ориентироваться при переводе цветаевских текстов**.

Статья состоит из двух частей: в первой я попробую поближе присмотреться к тому, какова роль языка в переводе поэзии и прозы Цветаевой на венгерский язык, а во второй остановлюсь на переводе стихотворения из цикла «Стихи к Чехии» «О слезы на глазах...».

Принято считать, что перевод – это работа со смыслами, а следовательно, с пониманием, и уже сам по себе этот факт сближает проблему перевода с герменевтикой. Герменевтика постоянно апеллирует к языку. Герменевтический подход к переводу цветаевских текстов вполне правомерен и адекватен, ибо они проникнуты поисками конкретного, точного смысла через слушание языка. Цветаева «слушает» язык, говорит от него: «Мы говорим не только *на* языке, мы говорим *от* него. Говорить мы можем единственно благодаря тому, что всякий раз *уже* услышал язык. Что мы тут слышим? Мы слышим, как язык – говорит»². Цветаева-поэт в высшей степени герменевтична, это обстоятельство должно учитываться при переводе ее на любой язык. Герменевтичность цветаевского смыслообразования, на мой взгляд, заключается, прежде всего, в том, что она, как замечает Бродский, идет туда, куда ее *язык ведет*. Понимать для нее – быть *ведомым* языком. По-

** На сегодняшний день в Венгрии вышли в свет сборники: «В защиту королевы» (1992) и «Стихи Марины Цветаевой» в серии «Luga Mundi» (2007), мемуарная проза под заглавием «Пленный дух» (1970) (сборник содержит в себе следующие тексты: «Отец и его музей», «Сказка матери», «Мать и музыка», «Хлыстовки», «Дом у старого Пимена», «Пленный дух», «История одного посвящения», «Мой Пушкин»); «Наталья Гончарова» (по-венгерски «Портрет одного живописца») (1980), а также сборник эссе под заглавием «Искусство при свете совести» (2008). Сочинение «Пушкин и Пугачев» было опубликовано в журнале «Szovjet Irodalom» 1987/2. В этом же журнале (1977/2) опубликована первая часть «Повести о Сонечке» в переводе Жужи Раб (кстати, она переводила Цветаеву больше всех, а некоторые вещи, безусловно, конгениально), а пишущий эти строки уже закончил перевод ее второй части. Ради интереса отметим, что «Повесть о Сонечке» вышла в свет по-венгерски под заглавием «Роман Сонечки» (1977). Перевод поэм и драматических произведений, а также мемуарная проза «Живое о живом» еще заставляет себя ждать.

разительный факт: оценка языка немецким философом Гадамером и русским поэтом Цветаевой практически совпадают. «Мы, конечные существа, всегда приходим издалека и идем далеко. В языке становится видимой та действительность, которая возвышается над сознанием каждого отдельного человека», – пишет Гадамер в «Истине и методе»³. Этот же аспект герменевтического отношения человека и языка Цветаева передает следующей хиазматической формулой, которая является иконическим изображением содержания мысли и на графическом уровне: «Поэт – издалека заводит речь. // Поэта – далеко заводит речь»⁴. Она прибегает к хиазму как крестообразному образованию со значением антитезы, скорее всего, тогда, когда ей хочется подчеркнуть «разобщение нерасторжимого»⁵.

Перевод является в высшей степени герменевтической ситуацией, в которой понимание антитезы *своего и чужого* реализуется в языке и языком. Над переводчиком одновременно властвуют два языка, они сосуществуют и сочленяются друг с другом в его языковом сознании. У Цветаевой мы находим множество теоретических и одновременно практических замечаний о переводе, о его трудностях и порою даже о непереводаемости как теоретической проблеме. В очерке «Два “Лесных царя”» Цветаева сравнивает «Лесного царя» Гёте с «Лесным царем» Жуковского и приходит к следующему выводу: «Вещи равновелики. Лучше перевести “Лесного царя”, чем это сделал Жуковский, – нельзя. И не должно пытаться. За столетие давности это уже не перевод, а подлинник. Это просто другой “Лесной Царь”. Русский “Лесной Царь” – из хрестоматии и страшных детских снов. Вещи равновелики. И совершенно разны. Два “Лесных Царя” [...] Две вариации на одну тему, два видения одной вещи, два свидетельства одного видения. Каждый вещь увидел из собственных глаз»⁶.

Наибольшую трудность в переводе Цветаевой представляет собой передача речевого поведения автора. М.В. Ляпон в своей основополагающей лингвистической монографии («Проза Цветаевой. Опыт реконструкции речевого портрета автора») руководствуется несомненно существенным принципом – принципом реконструкции речевого портрета автора: автор приводит множество пояснительных примеров, демонстрирующих, каким образом «*Цветаева-парадоксалист*» пытается преодолеть «*диктат языка*»⁷. На вызов языка субъект речи отвечает не уходом от трудностей, но особой лингвистической стратегией – изоморфизмом поведения в жизни и в речевой практике: Цветаева инстинктивно создает преграды в жизни и в стихах.

Продолжая разговор о речеповедении Цветаевой, сосредоточимся на том, что представляет трудность для переводчика: *интонации* ее стихов («Интонация: интенция, ставшая звуком. Воплощенная интенция») ⁸, стилистике *плача и причитания*, проблеме *голоса*. Бродский цитирует слова Ахматовой об особенностях интонационной организации цветаевских стихотворений: «Марина часто начинает стихотворение с верхнего “до”». И добавляет к этому: «То же самое, частично, можно сказать и об интонации Цветаевой в прозе» ⁹. Когда я связываю воедино интонацию, стилистику причитания и превосходство голоса в речеповедении Цветаевой, я касаюсь наиболее низкого, я бы сказал, наиболее бессознательного уровня языка, в котором больше всего наблюдается диктат языка, следовательно, меньше всего осуществляется контроль поэтического «я» как говорящего субъекта. Это та сфера, где дает о себе знать языковое бессознательное, в том числе и то, в котором наиболее выпукло реализуется *языковой гендерный аспект*. Иначе говоря, чем ниже низводит текстопорождающий субъект языковую организацию текста, вплоть до звуковых ассоциаций, вынужденных интонационных повторов, эмоционального ритма стиха, тем более обращает на себя внимание *особая значимость языка* («языковость» текста). Одним словом, чем более вписывает себя субъект речи в язык, чем более он дает себя нести языку, тем меньше шансов у переводчика на успешность перевода. Цветаева – как раз тот поэт, который в поисках новой семантики не «отшатнулся» от обновления фонетики, по словам Бродского, «она продемонстрировала заинтересованность самого языка в трагическом содержании» ¹⁰. Вопрос в том, имеет ли язык перевода – в данном случае венгерский – тот трагический языковой регистр, который обеспечивает доступ к трагической языковой настроенности цветаевской лирики (разве что трагическую интонацию некоторых стихотворений венгерского поэта А. Йожефа можно сравнить с цветаевской). Следует отметить, что венгерский фольклор, естественно, знает народные песни-апокрифы о Богородице, но венгерская «женская поэзия» как будто не проникнута интонацией причитания. Осмелюсь предположить, что венгерская «женская поэзия» XX в., пожалуй, слишком интеллектуальна, чтобы она могла играть на таких эмоционально окрашенных трагических регистрах женской «судьбы-несудьбы», которые знает и культивирует русская поэзия прошлого века.

Чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить хотя бы такие стихи-причитания Марины Цветаевой в переводе поэта-женщины (Жужи

Раб), как «Пригвождена...», «О муза плача, прекраснейшая из муз!», «Цыганская свадьба», «Плач цыганки по графу Зубову» или «Попытка ревности». Что касается последнего, в переводе удалось восстановить риторику текста – убеждающую речь, стремительную, постоянно перебивающую себя речь, и, главное, возбужденность воображения задетого женского самолюбия. Удалось сохранить трагическую интонацию до конца – сохранилась и цветаевская сила.

Высокий уровень отличает переводы Цветаевой, выполненные поэтом Иштваном Бакой, филологом-русистом. Особенно удачно он передает краткость цветаевского стиха – очевидно, потому что не удлиняет цветаевский эллипсис и не растягивает укороченную строку. Переводы таких стихов, как «Я – страница твоему перу», «Как правая и левая рука», «Ушел – не ем», «Прокрасться», «Когда я гляжу на летящие листья...», «Все повторяю первый стих» или «Сад», несомненно, являются переводческими шедеврами.

Я не берусь рассматривать в пределах этой статьи во многом «итоговое» стихотворение «Новогоднее» в переводе Цецилии Байчи, однако следует заметить, что оно не должно остаться вне поля зрения отечественных русистов и переводчиков-теоретиков.

Прежде всего, хочется подчеркнуть, что склонность Цветаевой к прозе и ее рефлектирующее авторское поведение восходят к общему корню. Ее способность к постоянной рефлексии над своей личностью и своим письмом проявляется с невероятно большой силой именно в эссеистике, где глубокая философская мысль, индивидуальный опыт и полемическая страсть представляют собой органическое единство. Стиль мышления Цветаевой основан на привязанности к бытию. Мы вполне вправе говорить об особом стиле мышления, ибо Цветаева раскрывает природу понимания как вещественного мира, так и другого человека в интересубъективной реляции, всегда исходя из конкретных ситуаций, не вдаваясь в абстрактную систему философии искусства, которым она лишь отпугивала бы читателя, вместо того чтобы возбудить его интерес. Соприсутствие чувственности и разума в эссе свидетельствует о ее понимании искусства, направленном не на эстетическое сознание, а на проблемы мира жизни. Она делает в эссе то, что происходит у нее в стихах: возводит понятия к оригинальному человеческому опыту. Когда Цветаева пишет эссе об эстетическом объекте или осмысляет философский вопрос, она демонстративно избегает языка философии искусства и метафизического языка и пользуется словами-понятиями, артикулированными

повседневной речью и почерпнутыми из ее живой стихии. Сила языка Цветаевой укореняется в «мире жизни». Чтобы понять стиль мышления Цветаевой, мы должны сосредоточить внимание на особенности структуры значения слов-понятий. Читая эссе Цветаевой, мы могли бы составить своего рода словарь релевантных слов-понятий, определяющих индивидуальный стиль. Задача Цветаевой-мыслителя – как можно больше сохранить из духа родного русского языка и как можно больше из него перенести в язык понятийный. Если некоторые слова якобы режут слух русскоговорящего человека и являются необычными и непереводаемыми, то это не влияние немецкого языка, как принято думать, а сознательное избегание метафизического языка русской религиозной философии и историко-философской мысли рубежа веков.

В 2000 г. в Доме-музее Марины Цветаевой в Москве состоялся международный «Круглый стол переводчиков», на котором участники-переводчики читали и комментировали свои переводы одного и того же стихотворения Цветаевой из цикла «Стихи к Чехии» – «О слезы на глазах!..». Аудитория с большим интересом прослушала переводы на английский, голландский, испанский, галисийский, греческий, китайский, сербский и японский языки. Переводы и комментарии были опубликованы в сборнике докладов VIII цветаевской международной научнотематической конференции¹¹.

Не претендуя на полноту обзора комментариев переводчиков, хотелось бы выделить несколько кардинальных вопросов поэтики Цветаевой, в оценке которых переводчики оказались едины. Все говорили о том, что переводчику Цветаевой практически на любой язык (не только китайский или японский) приходится выступать еще и в роли интерпретатора. Аналитические статьи, сопровождающие переводы, убедили меня в том, что успешность переводов в иноязычной культуре во многом зависит от того, насколько удалось справиться переводчику-интерпретатору (идеальный случай, если переводчик – еще и филолог) с весьма сложными особенностями *речевого поведения* Цветаевой. Все переводчики «Круглого стола» подчеркнули важность адекватной передачи цветаевской *интонации*, сохранения *метрики* и индивидуального *пунктуационного стиля* оригинала (в случае этого стихотворения имеется в виду, прежде всего, смысловоразличительный и эмоциональный знак «тире»). Примечательна в то же время та сложная дилемма, перед которой стоят французские переводчики: строго соблюдать «метрику Цветаевой, краткость ее стиха, а также рифму», то есть сохранить «оригинальные особенности цветаевского языка

и ритмики»¹² или – как поступают многие – прибегнуть к верлибру и внутренней рифме. Разумеется, можно приводить аргументы в пользу как одной, так и другой переводческой стратегии. С одной стороны, русскоязычный читатель Цветаевой вряд ли усомнится в том, что пожертвовать рифмами и ритмом – значит пожертвовать силой эмоционального воздействия стихотворения (рифма для Цветаевой является эстетической и этической ценностью), а с другой – французский переводчик не может не придерживаться законов своего языка и своей стихотворной культуры, если не хочет пренебрегать «читаемостью» текста. Вероника Лосская (Сорбонна, Париж) совершенно справедливо указывает на то, что для французского читателя поэзии XX в. рифмованный стих является чуть ли не камнем преткновения. Вот что пишет французская исследовательница Цветаевой: «...рифма во французской поэзии стала исчезать уже с начала XX века, поэтому рифмованный стих часто воспринимается современным читателем как весьма посредственный, это ритм легкомысленных шансонеток или стишков для детей»¹³.

Далее я считаю необходимым остановиться на венгерском переводе стихотворения, тем более, что он – я попытаюсь это доказать – довольно далеко отстывает от оригинала, что уже само по себе поднимает вопрос доверия переводчика к источнику и степени его «вторжения» в чужой мир¹⁴.

Читая перевод, невольно задаешься вопросом: какой духовный опыт отливается *в языке* текста (идет речь об этосе автора в смысле живого, персонально ответственного поступка в слове) и как его понимает переводчица? Тут мы подходим к центральной и, вместе с тем, наиболее проблематичной, наиболее уязвимой стороне перевода, где, как говорится, потери явно преобладают над победами. «Стержнем-смыслом» перевода является семантически и эмоционально нагруженное понятие «*отвращения, омерзения, брезгливости*» (по-венгерски «*undor*»), понятие, которому читатель не найдет лексического эквивалента в русском оригинале. Для наглядности приведу рядом цветаевский текст и венгерский перевод.

Отказываюсь – быть.	Undor, hogy létezem.
Отказываюсь – жить.	undor az életem.
Отказываюсь – выть.	undor üvöltenem.
Отказываюсь плыть.	undor gerinceken sodródnom,...

В чем, собственно говоря, заключается проблематичность перевода?

Во-первых, в русском оригинале глагол («отказываюсь») расценивается как сознательный и ответственный *поступок* (*не* согласиться на что-либо, *не* принять, отвергнуть), в котором налицо тот самый кальвинизм (кальвинистская нравственность), который Бродский формулирует как «жесткие счета человека с самим собой, со своей совестью, сознанием»¹⁵. Категорическое «отказываюсь» для Цветаевой означает неприемлемость мира, «факт *моего* неалиби в бытии»¹⁶. В венгерском переводе существительное «undor», означающее крайне неприятное, гадливое чувство, также включает в себе момент нравственного возмущения и негодования, однако замена действующего глагола личным и пассивным чувством брезгливости приводит к потере цветаевской силы *сознательного* выбора.

Во-вторых, если только что мы рассмотрели недостаточность протестующей силы лексемы «undor» (отвращение), то теперь попытаемся показать, как теряется историко-культурная и интертекстуальная перспектива, какой обладает в тексте оригинала стихотворная строка «Творцу вернуть билет», ассоциирующаяся с бунтом Ивана из «Братьев Карамазовых» Достоевского. В цветаевском тексте повторяется «отказ» Ивана от «творения творца», явно имеющий богоборческую коннотацию. Последнее слово «отказ», имеющее в стихотворении итоговую значимость, заменяется в венгерском переводе словом «*riha*», означающим также чувство отвращения, брезгливости. Если у Цветаевой текст заканчивается в возвышенном стиле, то в венгерском он «профанируется».

В-третьих, сразу бросается в глаза, что предпочитаемый Цветаевой смысловоразличительный знак «тире» в оригинале повторяется девять раз, в переводе же – всего один, а следовательно, теряется смысл, вложенный в него автором.

Из моих рассуждений можно сделать, по меньшей мере, два вывода: во-первых, качество венгерских переводов во многом зависит от научного уровня венгерского цветаевоведения, и отсюда с очевидностью следует необходимость сочетания научных исследований и переводческой практики; во-вторых, желательно организовать «Круглые столы» переводчиков в том числе и у нас в Венгрии, посвященные переводу цветаевской поэзии и прозы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Биbihин В.В. К определению сущности перевода // Биbihин В.В. Слово и событие. М., 2001. С. 227. Небесная арка. Марина Цветаева и

- Райнер Мария Рильке. Издание подготовил Константин Азадовский. СПб., 1992. С. 92, 74.
- ² Хайдеггер М. Путь к языку // Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 266.
- ³ Гадамер Х.-Г. Истина и Метод. М., 1988. С. 520.
- ⁴ Цветаева М. Собрание сочинений в семи томах. М., 1994. Т. 2. С. 184.
- ⁵ Ляпон М.В. Проза Цветаевой. Опыт реконструкции речевого портрета автора. М., 2010. С. 20.
- ⁶ Цветаева М. Собрание сочинений в семи томах. Т. 5. С. 432–433.
- ⁷ Ляпон М.В. Проза Цветаевой... С. 9.
- ⁸ Цветаева М. Собрание сочинений... Т. 7. С. 60.
- ⁹ Бродский о Цветаевой. М., 1998. С. 63.
- ¹⁰ Бродский о Цветаевой. С. 74.
- ¹¹ Цветаева М. Личные и творческие встречи, переводы ее сочинений. М., 2001.
- ¹² Лосская В. О переводах произведений Марины Цветаевой на французский язык // Цветаева М. Личные и творческие встречи, переводы ее сочинений. С. 435.
- ¹³ Лосская В. О переводах произведений Марины Цветаевой на французский язык. С. 435.
- ¹⁴ Перевод Жужи Н. Кишш читатель найдет в сборнике «Стихи Марины Цветаевой», Будапешт, 2012. С. 217.
- ¹⁵ Бродский о Цветаевой. С. 24.
- ¹⁶ Бахтин М.М. К философии поступка // Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 1. Философская эстетика 1920-х годов. М., 2003. С. 39.

Н.Н. Пономарева
(Москва)

ТРУДНОСТИ ПЕРЕВОДА БОЛГАРСКИХ ЛИТЕРАТУРНЫХ ТЕКСТОВ НА РУССКИЙ

Нередко можно услышать мнение, что переводить со славянских языков на русский легче, чем с других иностранных языков. Это не так. Близость славянских языков не только не помогает, но и создает в переводе дополнительные сложности. В болгарском языке их, может быть, особенно много. Значительное место в его лексике занимают заимствования из старославянского и современного русского языков, что в общем, как и кириллическая письменность, помогает при переводе на русский. Однако такое сродство языков на лексическом уровне зачастую подводит неопытных переводчиков, особенно тех, которые не слишком хорошо овладели языком оригинала и знанием истории страны и народа.

В начале 1940-х гг., когда советская славистика после запретов и репрессий 1920–30-х гг. обрела относительную свободу, переводная классическая и современная художественная литература Болгарии на книжном рынке нашей страны стала завоевывать серьезную популярность. Но на первых порах не обходилось и без курьезов. Так, один горе-переводчик перепутал девушку, пасущую овец (по-болгарски «овчарка»), с собакой овчаркой. Необходимо отметить, что многие одинаково звучащие слова на русском и болгарском языках имеют совсем разное значение. Например, русское «стол» – по-болгарски «стул», «булка» – «молодая женщина», «товар» – только «груз», «гора» – «лес», а «направо» значит «прямо». Конечно, избежать ошибок в отношении таких слов нетрудно – начинающим переводчикам стоит только чаще заглядывать в словарь. Однако в других случаях одним словарем не обойтись. Есть такие болгарские слова, которые по звучанию и значению, в общем, совпадают с русскими, но в контексте могут приобретать другой смысл. Так, болгарское слово «бой» – как и по-русски, «бой», «сражение», но также и просто «драка», «потасовка»; «рейс» по-болгарски – тоже «рейс», но также и рейсовый автобус; «кожа» в болгарском языке может значить также и «мех», «шкура», «овчина». Перевод бранных слов и матерщины тоже представляет немалые сложности, а эта лексика с годами в болгарской художественной прозе используется все чаще. В целом ее значение ясно и без перевода, однако эмоциональная окраска и сфера применения по сравнению с русскими аналогами иные. Камнем преткновения для переводчиков становятся и многочисленные в

болгарских текстах, особенно с исторической тематикой, турцизмы и отчасти грецизмы. Возникает проблема: оставить их без перевода на русский или перевести, жертвуя при этом в известной мере достоверностью описания подлинных событий и колоритом эпохи.

Приведенные выше и многие другие примеры подобного типа в переводе с болгарского на русский встречаются, в основном, в период первой волны послевоенного интереса в Советском Союзе к болгарской литературе. В последующие годы художественный уровень переводов неизменно рос, появились и начали плодотворно работать истинные мастера этой литературной деятельности, в том числе в прозе и драматургии: Н.Н. Глен, М.Е. Михелевич, М.В. Тарасова. Знание языка и болгарских культурных и исторических реалий стало законом. С поэзией было труднее: приходилось использовать подстрочники, поскольку среди советских поэтов владеющих болгарским языком почти не оказалось. Однако эта проблема во многом компенсировалась тем, что в качестве переводчиков привлекались видные поэты, которые, стремясь сохранить национальную специфику и индивидуальные особенности творчества болгарских авторов, выявляли новые грани и своего собственного таланта. С разной степенью активности выступали А. Сурков, Н. Тихонов, В. Луговской, Е. Евтушенко, М. Алигер, а также Д. Самойлов, Б. Слуцкий, М. Петровых, А. Ахматова и многие другие.

Серьезные сложности в переводе с болгарского представляют и те изменения, которые происходят в языке на протяжении всей его истории. Дело здесь не только и не столько в эволюции художественных форм (жанров, стилей) и расширении тематики. Язык произведений эпохи национального Возрождения, произведений Х. Ботева, Л. Каравелова, И. Вазова иной, чем в творчестве писателей XX в., особенно второй его половины. Это должны были учитывать (и в известной мере учитывают) наши переводчики. Однако и в своей относительной устойчивости середины и конца прошлого века болгарский язык продолжает обогащаться за счет вкраплений в него иностранной лексики, и не на последнем месте – диалектной и старой народной, подчас позабытой. На первый взгляд простые, вполне понятные слова и выражения становятся необычайно трудны для интерпретации и перевода на русский и иногда заставляют отказываться от метафор, аллегорий, юмора или иронии, что обедняет и даже искажает характер героя и содержание произведения в целом.

В болгарской прозе второй половины XX в., сохранившей литературные традиции прошлого, такая лексика представлена широко. Так, важную роль в творчестве известного болгарского прозаика и драматурга Йордана Радичкова (1929-2004) играют традиции национального фольк-

лора. Прекрасный знаток сказок, легенд, поверий своего родного края, писатель часто переосмысливает их или, заимствуя структуру, создает новые ситуации, новые притчи, нередко прибегая к пародии, гротеску, многозначной иронии и другим средствам комического. Например, мирно сожительствует с людьми в его рассказах и комедиях фантастический «тенец» (незримо оставшийся среди живых умерший человек) и совсем не мирно – «невежество» или рассерженная овца, поменявшаяся ролями со своим хозяином (остригла его и съела). Это «игра пера», по определению самого автора, с ироническим, но ясным подтекстом, высвечивающим признаки «расшатанного» мира как следствия неумолимого вторжения в патриархальные устои и быт болгарского села цивилизации. В произведениях Радичкова взаимодействуют примитивно-бытовой и возвышенный, подчеркнуто обыкновенный и фантастический, комический и трагический планы. Передача всего этого содержания по-русски потребовала от переводчиков (Н.Н. Глен и М.Е. Михелевич) больших усилий, но в результате читатели получили яркое представление о своеобразном и талантливом творчестве писателя и о многих жизненных реалиях Болгарии середины и конца прошлого века.

Сильным воздействием на Радичкова устного народного творчества можно во многом объяснить и его предпочтение сказовой или пародийно-сказовой формы повествования. Автор (который может быть и повествователем, рассказчиком) нередко вступает в своеобразный диалог с читателем: комментирует происходящее. С другой стороны, рассказ может прерываться и голосами героев, нейтрально или иронически оценивающих повествование, подчеркнуто журналистски-стандартными, но нередко звучащими и в притчевой или библейской тональности. Перед переводчиками стояла трудная задача: наиболее адекватно передать своеобразие речи каждого героя (а их множество – например, в комедии «Попытка полета» действуют простые крестьяне, кузнец и коновал, козопас, травник, новобранец в отпуске, учитель, командир полицейского эскадрона и др.). Кроме того, рассказы героев о событиях, свидетелями которых они сами не были, нередко излагаются писателем в формах пересказывательного наклонения, которого в русском языке нет, но его особенности переводчику надо обязательно отметить и передать другими художественными средствами. Это нелегкая задача, касающаяся перевода далеко не только произведений Радичкова, а болгарской прозы и драматургии в целом.

Мастерство переводчика наиболее ярко проявляется в работе с диалогом и монологом, особенно в драматургии, хотя Радичков активно

использует их и в прозе. Речь героев в его пьесах и в болгарской драматургии того времени в целом приобретают не только первостепенное значение, но зачастую берет на себя функции драматургического действия и становится жанрообразующим фактором. Так, в монодраме автора «Лазарица» действие полностью отсутствует. Ее герой, крестьянин Лазар, хотел застрелить свою собаку, заподозрив ее в бешенстве, но промахнулся и перебил привязную цепь. Спасаясь от разъяренной собаки, он влез на дерево да так и просидел на нем четыре времени года – весну, лето, осень и зиму. Соответственно течению времени меняется смысл и тональность монолога героя о жизни: человеке, его судьбе и одиночестве в мире, о природе, о метафизических вопросах бытия. Это разговор с самим собой, если не считать немногих и, естественно, безответных обращений к собаке, либо сороке. Речь Лазара безыскусна по форме, но глубока по смыслу, провоцирует воображение зрителя, вызывает ассоциации, что необходимо подчеркивать и переводчику.

В пьесе Радичкова «Корзины» сюжетная интрига отсутствует полностью. Это серия маленьких монодрам. Герои один за другим приходят на берег реки каждый со своей корзиной (готовой или недоплетенной) и со своим рассказом-монологом. Корзина – человеческая жизнь. Через разные судьбы героев писатель рассуждает о существенных философских проблемах бытия. Жизнь человека коротка и зависит не только от него. А река – символ вечной жизни, спутница человека в его движении от прошлого к настоящему и будущему.

В лексическом богатстве художественного языка Радичкова смешиваются самые разные пласты – от бытовых (в комическом, ироническом ключе) до глубинно-философских. Причем все они могут сочетаться и в каком-либо одном произведении – романе, повести, рассказе, пьесе. Так, комедия Радичкова «Попытка полета», по сути, представляет собой своеобразную притчу с большим зарядом комического, остродраматического и философского. Крестьяне далекого от мировых катаклизмов болгарского села ловят случайно опустившийся к ним с театра военных действий аэростат. Первая мысль героев сугубо практическая – пустить шелк аэростата на одежду, ведь за военные годы они все здорово пообносились. Они уже готовы осуществить задуманное, как порыв ветра неожиданно уносит шар высь, вместе с повисшими на его стропах крестьянами. После первых минут страха герои постепенно начинают привыкать к высоте и испытывать наслаждение от полета. Еще недавно целиком погруженные в будни, в мелкие повседневные заботы, они воспаряют над земной суетой, откры-

вают для себя широкий мир, красоту родной земли и мечтают о чем-то новом и необычном в своей жизни. Духовное преображение крестьян передано автором в сочетании примитивного и интеллектуального уровней, жизненной конкретности, фольклорной условности и метафизических обобщений. Между тем, действительность очень скоро напоминает о себе: пули полицейских с земли пронизывают аэропорт, и он спускается вниз. А вместе с ним и крестьяне, которых ждет наказание, по десять плетей каждому. Однако уже никакими плетями не выбить из них пережитое. Не убить стремления ввысь, жажды полета.

Талант переводчика, его умение отразить нюансы диалогической речи проявляются наиболее наглядно в драматургии. Трудно сохранить темп диалога и его смысл, особенно когда в нем много очень разных участников, смену эмоционального напряжения действия. Герои комедии Радичкова «Суматоха» – простые крестьяне, попавшие в суматоху нового времени, столкновение уже победившей цивилизации с еще не преодоленной патриархальностью мышления. Они каждый по-своему рассказывают известную старую притчу о хитрой лисице, притворившейся мертвой и съевшей у крестьянина, который ее подобрал по дороге, всю наловленную рыбу. Такой монолог-диалог героев повторяется в комедии тринадцать раз и вскрывает порожденную общественными катаклизмами мешанину прошлого и настоящего. Переводчику нелегко передать изменения в языке простых крестьян, которые уже рассуждают о транзисторах, машинах, модных плащах и пр. В прозаическом произведении какие-то трудно переводимые (или вообще непереводаемые) слова и выражения возможно обойти стороной или отразить описательно, не теряя их смысла. В драматическом диалоге этого сделать нельзя. Такие сложности касаются не только редких диалектных или фольклорных слов и идиоматических выражений, но и своеобразия речи героев в соответствии с их характером, положением в обществе и т. д.

В болгарской литературе рубежа веков и, особенно, начала ХХI столетия проглядывает желание писателей расширить и обогатить лексический и грамматический круг современного литературного языка. Этот процесс идет в разных направлениях, в том числе путем включения в повествование просторечий, ранее табуированных слов и выражений, молодежного и других видов жаргона, а также лексики, связанной с научно-техническим прогрессом в мире. Авторы все чаще проявляют внимание к диалектному и фольклорному богатству болгарского языка, а некоторые из них ведут повествование и диалоги героев почти целиком на диалекте. Эта

тенденция наиболее ярко проявляется в романе Милена Рускова (р. 1966) «Возвышение» (2011). В нем автор обращается к одной из важнейших вех в трагической истории Болгарии – эпохе болгарского Возрождения, наивысшей точке борьбы болгарского народа за свое освобождение от многовекового османского владычества. Ранее эта тема получила воплощение в творчестве таких писателей, как Х. Ботев, И. Вазов, З. Стоянов, С. Заимов и др., произведения которых стали классикой болгарской литературы, но в дальнейшем она постепенно отошла на второй план. Болгарские писатели сосредоточили свои интересы на более далеких исторических периодах (раннее Средневековье, богомильское движение) или хронологически более близких (русско-турецкая война 1877-1878 гг., Первая мировая война и др.). Вернувшись в романе «Возвышение» к эпохе болгарского Возрождения, Русков существенно изменил оптику в отражении ее событий. Рассказ о них ведется от первого лица, свидетеля и прямого участника хайдука Гичо. Это искренний и правдивый рассказ-исповедь человека из народа, безгранично преданного революционной идее в борьбе народа за свою свободу. В нем нет никакой патетики, возвеличивания героизма участников готовящегося восстания, что было присуще произведениям на ту же тему в прошлом (в том числе и писателям, упомянутым выше). Гичо вскрывает сложность и противоречивость бурных событий тех лет, о чем прежние авторы умалчивали или касались мимоходом. Повстанческое движение было очень неоднородным. В нем участвовали в основном крестьяне, но нередко и совсем случайные люди, которые не вполне ясно понимали его цели. Среди них были и предатели – пособники турок, а также и те, кто примыкал к повстанцам исключительно ради личного обогащения. На горных дорогах в то время постоянно происходили грабежи и убийства богатых путников. Их нередко устраивали хайдуты-разбойники, те же повстанцы. Хотя, конечно, в таких случаях большая часть награбленного шла на подготовку восстания.

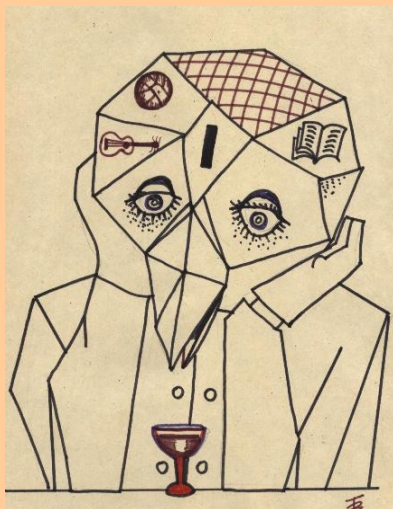
Центральным сюжетным событием в романе становится одно из таких ограблений – неудачное нападение болгарского отряда на одном из перевалов Старой планины на турецкую казну. Провал этой повстанческой акции (подлинный исторический факт) весьма отрицательно сказался на дальнейших судьбах движения. Гичо должен был выполнить поручение Революционного комитета – найти Василя Левского и передать ему важное послание. Многочисленные перипетии в его блужданиях по монастырям, селам и городкам, затерянным в горах, полны живописных эпизодов: остро драматических и комических, забавных, которые описываются с

неизменной иронией. В то же время они пронизаны основной мыслью автора: отобразить в неприкрашенном виде ситуацию в Болгарии на пороге ее освобождения от многовекового рабства и «возрождение» национально-го самосознания болгар, его духовное «возвышение».

Повествование в романе ведется не на современном болгарском литературном языке и даже не на языке Вазова или Стоянова, а на диалектах тех лет, на которых говорило крестьянское население в горах Старой планины. Это своеобразный и пока единственный языковой эксперимент в болгарской художественной литературе. В годы Возрождения единых языковых норм в Болгарии еще не было. В разных областях страны и в разном объеме и сочетании присутствовала старославянская, церковнославянская, русская, новоболгарская, диалектная и другая лексика. Значительное место занимали турцизмы и грецизмы. Язык Гочо отражает все это богатство. Такой необычный языковой эксперимент порождает некоторые сомнения, но нельзя не признать в нем и один бесспорно положительный момент: он во многом способствует созданию ощущения правдоподобия рассказа героя, убеждает в подлинности описываемых им событий, высвечивает характер простого человека в эпоху болгарского Возрождения. При этом в восприятии современного болгарского читателя диалектная речь героя часто вызывает комический эффект, который усиливается и за счет весьма частого употребления ненормативной лексики.

Адекватный перевод романа «Возвышение» на любой другой язык – очень трудно разрешимая, а, может, и вообще неразрешимая задача (по нашим сведениям, роман пока еще нигде и никем не переведился). Немалые сложности представляют и неоднократные переходы в рассказе Гичо от описания событий, свидетелем которых он был, к тем, о которых герой слышал от других и которые даются в романе в пересказывательном наклонении. Понять эту особенность болгарского языка и отобразить какими-либо другими художественными средствами в переводе на русский (об этом упоминалось и выше) – также нелегкая задача. В романе «Возвышение» Русков открыл новые стороны в освещении болгарской истории периода Возрождения и укрепил перспективные в болгарской литературе начала XXI в. тенденции к обогащению современного литературного языка, призвал для достижения этой цели к активному использованию обширного потенциала диалектной лексики, в том числе и периода Возрождения. Роман высоко оценен в болгарской критике и бесспорно заслуживает перевода на другие языки. Сможет ли кто-нибудь это сделать – покажет время.

(Не)переводимое, (не)переведенное



Ю.П. Гусев

Переводимость и непереводимость поэзии
(с привлечением венгерского материала)

217–230

И.Е. Адельгейм

«В идеале мне видится язык,
не требующий перевода
с польского на русский и наоборот...».

Феномен прозы Мариуша Вилька

231–250



Ю.П. Гусев
(Москва)

ПЕРЕВОДИМОСТЬ И НЕПЕРЕВОДИМОСТЬ ПОЭЗИИ (С ПРИВЛЕЧЕНИЕМ ВЕНГЕРСКОГО МАТЕРИАЛА)

Тезис первый, исходный. Поэзия неперевода в принципе.

Собственно, это должно относиться и к прозе, но в гораздо меньшей мере. Впрочем, проза бывает разной, и есть проза, которую перевести почти так же трудно, как и поэзию.

Причину неперевода прозы можно сформулировать так: там, где словесный текст не исчерпывается самим собой, там, где информация, сообщение, message не ограничивается словами, фразами, – перевод на другой язык вообще представляет собой очень большую, не имеющую общего решения, а часто и вообще не имеющую решения проблему.

В поэзии (если, конечно, это поэзия, а не зарифмованное голое сообщение) основная проблема связана с тем, что смысл, постигаемый разумом, неразделимо слит со звучанием (имеется в виду ритм, окраска звуков, рифма и т. д. – все то, что в совокупности образует звуковую гармонию), то есть со смыслом, так сказать, «надразумным», постигаемым чувствами. Поэзия – сплав звука и смысла, сплав, который создает новое качество; за неимением лучшего приходится употреблять понятие «звукосмысл».

Собственно, любое искусство представляет собой нечто подобное. Однако в литературе – и особенно в поэзии – дело невероятно осложняется тем, что связь звучания и смысла в разных языках различна. Для нас, русскоязычных, звуковая гармония настолько естественна, что мы ее воспринимаем как нечто само собой разумеющееся. Мы ее словно бы и не воспринимаем – то есть не воспринимаем отдельно; она – как воздух: мы им дышим, и всё. Мы вспоминаем о нем, только когда его не хватает. Звуковое оформление поэтического текста, звукопись, звуковой узор – все это и делает для нас поэзию поэзией. Иногда появляется желание сказать, что в русской поэзии, в русском «звукосмысле» звуковая сторона доминирует; но тут же приходится поправлять себя: да, звучание одухотворяет смысл, поднимает его из банальности,

но и смысл придает значение звуку, возвышает его до осмысленной гармонии.

Мне кажется (хотя, возможно, это не так), что только русскоязычный человек мог сказать: «[...] лучшее, что может делать человек, – это гармонизировать мир, то есть писать в рифму»¹ (Д. Быков). Почему мне так кажется? Возможно, потому, что слишком уж много у нас, в нашем бытии дисгармонии. Но еще и потому, что русская поэзия дает для этого весомые основания.

Иной раз звуковая гармония как будто действительно доминирует над отсутствующим, а вернее, невнятно прописанным смыслом.

Прозвучало над ясной рекою,
Прозвенело в померкшем лугу,
Прокатилось над рощей немою,
Засветилось на том берегу.

(А. Фет. «Вечер»)

Что «прозвучало», «прокатилось», «засветилось»? Неизвестно. Но, что самое поразительное, и неважно. Звучание здесь как бы «заменяет», «восполняет» смысл.

Поэтическая гармония настолько всесильна, что как бы «исправляет» огрехи смысла, логические ошибки и небрежности, которые встречаются даже у самых гениальных поэтов. Для читателя (слушателя) общая гармония заставляет не замечать (или, во всяком случае, минимизирует) такие небрежности.

Вспомним хрестоматийное «Зимнее утро» Пушкина: «А знаешь, не велеть ли в санки // Кобылку бурую запречь?» – спрашивает поэт разospавшуюся красавицу. А буквально в следующих строчках, забыв про «кобылку бурую», восклицает: «Друг милый, предадимся бегу // Нетерпеливого коня». Строго говоря, вышла некоторая несостыковка. Но какое тут «строго говоря», когда стихотворение поет и искрится! Читателю даже не нужно быть великодушным, чтобы закрыть глаза на такую мелочь.

Горстями можно собирать недоработки, небрежности, несостыковки у Есенина, особенно в его поздних произведениях. Взять хоть знаменитую «Песнь о собаке». Тут мы найдем и позорную для поэта-профессионала рифму («закуте – сука»), и смысловые нелепости («в синюю высь звонко глядела она, скуля», «глухо [...] покатались глаза собачьи» и т. д.). Но вся штука в том, что «Песнь о собаке» со всеми ее

огрехами остается одним из самых пронзительных стихотворений Есенина, моментально завоевывая душу читателя, которого за этой нечеловеческой красотой и болью совершенно не волнуют какие-то там недоработки: гениальное остается гениальным, даже хромая.

Еще Пушкин вселил в нас это обостренное восприятие «звукосмысла». Серебряный век возвел его, это восприятие «звукосмысла», на новый уровень, в некий культ, абсолютизм, где он уже в некотором роде изживает и отрицает себя. «Я изысканность русской медлительной речи» (Бальмонт). А Северянин подвел его к грани самопародии («Я выполнил свою задачу, литературу покорив...»). Но суть-то осталась!

Считается, что Серебряный век закончился в 1921 г. (умер Блок, расстрелян Гумилев). Но Ахматова, Цветаева, многие другие – это квинтэссенция Серебряного века. Пастернак же не просто продолжил, но возвел эту сущность русской поэзии в новую степень.

О, куда мне бежать
От шагов моего божества!

(поэма «Девятьсот пятый год»)

Все эти размышления должны служить подтверждением тезиса о принципиальной невозможности адекватного перевода поэзии с одного языка на другой. Когда я сформулировал для себя этот тезис, стал обнаруживать подобные мысли и у других людей; по крайней мере, у тех, кто имеет отношение к художественному переводу поэзии и к изучению других литератур. Мне доводилось слышать подобное и от коллег (совсем недавно, например, от С.А. Шерлаимовой), и встречать в книгах. «Литература – это то, что нельзя перевести»², – пишет венгерский переводчик и критик Миклош М. Надь.

А вот мнение Александра Гениса: «Перевести слова – еще не значит понять скрывающиеся за ними стихи. Семантический слепок обнаруживает пласт содержания, не обеспеченного формой. [...] Звук – третье измерение поэзии – открывает сокровенный смысл и прячет его в чужом языке»³. Со свойственной ему парадоксальной заостренностью Генис выражает то же убеждение и в более броской форме: «Рифма, ритм и грамматика меняют онтологический статус речи. То, что в прозе – факт, в стихах – истина, тающая в переводе. *Поэзия*, –

отрезал Фрост *, – *всё, что утрачено в переводе*. Отсюда следует, что, лишь пытаясь перевести стихотворение, мы понимаем, что, собственно, делает его непереводаемым»⁴.

Итак, возвращаюсь к исходному тезису.

Поэзию переводить невозможно.

Однако рядом с этим тезисом, с этой истиной существует истина другая.

Не переводить поэзию невозможно.

Невозможно, потому что современный мир немислим без обмена духовными ценностями. В изобразительном искусстве, в музыке этот обмен происходит беспрепятственно. Должен он, хоть умри, осуществляться и в словесном искусстве.

Снова процитирую А. Гениса: «[...] если мы хотим понять другой язык, народ, его идеал и культуру, то должны прочесть чужих поэтов, ибо поэзия – от Гомера до “Битлз” – спецхран сгущенной словесной материи»⁵. А понять другой народ, понять соседей, близких и далеких – без этого современная цивилизация (при всех ее вывихах) немислива.

Как же не оказаться раздавленным между двумя этими категорическими утверждениями?

Выход, видимо, в том, что в любом, даже самом категорическом, самом очевидном, самом непререкаемом утверждении есть некий люфт, зазор, щель. Даже в таких, как «Волга впадает в Каспийское море», или «Параллельные прямые не пересекаются».

Вот в этой щели мы с вами, филологи, переводчики, вообще все, кто хочет или может считаться интеллигентами, то есть людьми, живущими не только чисто материальной, но и духовной жизнью, – и находимся. И, несмотря на то, что перевод поэзии невозможен в принципе, здесь, в этой щели, случаются чудеса, которые снимают или, по крайней мере, смягчают непримиримость двух взаимоисключающих принципов.

О том, какова здесь реальная ситуация, можно видеть на примере довольно известной истории переводов на русский язык стихотворения Гёте «Ночная песня странника». Приведу его в оригинале.

* Фрост Роберт Ли (1875-1963) – один из крупнейших американских поэтов XX в.

Wanderers Nachtlied

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Результаты опроса, проведенного в Германии в 1982 г. по случаю 150-летия со дня смерти Гёте, показали, что для немцев «Über allen Gipfeln...» – самое известное стихотворение поэта. Но, конечно, не это обстоятельство обусловило повышенный интерес к нему в русской поэзии. Переводить Гёте, само имя которого к концу XIX в. стало символизировать поэтическое величие, классику в чистом виде, – мыслилось, очевидно, испытанием на поэтическую зрелость, способом самоутверждения. Ведь вон и «Фауст» был переведен сколько раз. А «Ночная песня», в которой лирическая глубина сочетается с простотой, философичность – с точным описанием природы и с передачей настроения, должна была привлекать внимание еще и своей великолепной лаконичностью. Человеку, считающему себя серьезным поэтом, наверное, трудно было удержаться и не попробовать свои силы на таком блестящем «оселке».

Примерно в то же время – к концу XIX в. – в российской словесности сложилось представление о том, каким должен быть качественный поэтический перевод. Деятельность таких поэтов, как В.С. Курочкин, Д.Д. Минаев, М.Л. Михайлов, а также причастных к переводческой деятельности Ф.И. Тютчева, А.А. Фета, А.Н. Майкова (одним из ярких свершений этой активной группы были переводы Беранже), – привела к тому, что главным критерием поэтического перевода стала **точность**, в самых разных ее проекциях и гранях. Под гипнозом этого критерия мы живем до сих пор.

Интересно было бы сравнить все без исключения возникшие тогда переводы «Ночной песни»; это было бы крайне поучительное занятие, – но я себе не могу этого позволить. Поэтому приведу лишь три перевода. Но какие имена тут представлены!

Иннокентий Анненский (в начале XX в.):

Над высью горной
Тишь.
В листе, уж черной,
Ни дуновенья.
В чаще затих полет...
О, подожди!.. Мгновенье –
Тишь и тебя... возьмет.

Валерий Брюсов:

На всех вершинах
Покой;
В листе, в долинах
Ни одной
Не дрогнет черты;
Птицы спят в молчании бора.
Подожди только: скоро
Уснешь и ты.

Перевод Брюсова считается в филологических кругах самым точным.

И, наконец, *Борис Пастернак:*

Мирно высятся горы.
В полусон
Каждый листик средь бора
На краю косогора
Погружен.
Птичек замерли хоры.
Погоди: будет скоро
И тебе угомон.

Уже эти три перевода очень поучительны. Преклонение перед точностью заставляет блестящих поэтов стремиться, прежде всего, максимально *точно* передать мелодический рисунок оригинала. Не знаю, для немецкого уха, может быть, это сама гармония; но наше, русское ухо улавливает здесь лишь какой-то хромающий перепляс. Ну, хорошо, я преувеличиваю, и тем не менее, до гармонии, которая соответствовала бы тому настроению смирения, которое пытался передать Гёте, сознанию неизбежности конца, возможно, смерти, – здесь очень далеко.

Далее: стремление к максимальной точности в соблюдении рифмовки при бережном сохранении всех нюансов образной ткани приводит (я бы сказал: закономерно) к довольно грубым неточностям, то есть к таким нарушениям гетевской образности, которые и русское ухо режут. Ради рифмы Анненский пишет: «в листве, уж черной», хотя эпитет «черная» по отношению к листве ассоциируется скорее с заморозками, чем с ночной тьмой. «В листве, в долинах ни одной не дрогнет черты»: эту корявую и по смыслу, и по звучанию строчку Брюсов вымучил ради рифмы с «уснешь и ты». Да еще эта неблагозвучная предпоследняя строка: «Подожди только, скоро». Пастернаковский «угомон» вообще переводит настроение в другой регистр, на грань пародийности.

Не могу не сделать вывод: этот парад переводов убедительно демонстрирует несостоятельность критерия точности как главного требования, предъявляемого к поэтическим переводам. Вернее, точность, или, лучше сказать, уважение к оригиналу (если он того заслуживает) – вещь очень важная; но точность должна относиться к сути произведения, к той мысли, или настроению, ради которых произведение создано и которым служат и рифмовка, и мелодия, и вся звуковая окраска.

Мне скажут: легко, мол, выискивать соринки в глазу у гениев. Переведи сам, если ты такой умный.

Зачем мне переводить самому, если *идеальный* перевод стихотворения давно существует?

Горные вершины
Спят во тьме ночной;
Тихие долины
Полны свежей мглой;
Не пылит дорога,
Не дрожат листья...
Подожди немного,
Отдохнёшь и ты.

В то время (в 1840 г.) нынешнего представления о поэтическом переводе еще, слава Богу, не было, и М.Ю. Лермонтов даже не назвал это переводом, а написал: «Из Гёте». *Kurz und gut!* И – достиг того, над чем поэты, профессиональные и непрофессиональные переводчики бьются, без большого успеха, уже более полутора столетий. То есть сделал чужезычное стихотворение фактом русской поэзии.

Во-первых, Лермонтов попросту не обратил внимания на странный (еще раз подчеркиваю: странный для русского уха!) ритмиче-

ский строй гетевского стихотворения. Задумчиво-лиричная, чуть-чуть, может быть, усталая мелодия трехстопного хоря прекрасно передает тоску по покою, в состоянии природы, замершей в ночной нирване, улавливая предвестие грядущего – может быть, и бесповоротного – освобождения от суеты и тревоги. К образам Гёте русский поэт, без малейших угрызений совести, добавляет строчки и штрихи, которые служат тому же настроению. Полные свежей мглой тихие долины – разве это не дополняет образ спящих горных вершин? А «не пылит дорога» – это же гениальная деталь, которая, можно сказать, просто напрашивается здесь: ведь речь-то идет о *путнике!* Не знай я, что подобные утверждения глупы и кощунственны, я бы не удержался и сказал, что Лермонтов *усовершенствовал* стихотворение Гёте, добавив в него то, чего, может быть, не хватает в немецком стихотворении русской душе. И при этом ключевые слова, ради которых немецкий поэт и написал свой шедевр, Лермонтов перевел практически дословно: «Warte nur, balde // Ruhest du auch» – «Подожди немного, // Отдохнешь и ты».

Нелишне, возможно, будет добавить, что лермонтовский «метод» перевода, а точнее, освоения чужезычного стихотворения, в сущности, таков же, каким пользовался и сам Гёте. Ведь «Ночную песню странника» можно считать переводом стихотворения древнегреческого поэта Алкмана. Переводом, в который Гёте добавил то, что переполняло в тот момент его душу. Вот этот первичный образец:

Спят вершины высокие гор и бездн провалы,
Спят утесы и ущелья,
Змеи, сколько их черная всех земля ни кормит,
Густые рои пчел, звери гор высоких
И чудища в багровой глубине морской.
Сладко спит и племя
Быстролетающих птиц.

(Перевод В.В. Вересаева)⁶

Таким образом, за полтора-два столетия, прошедшие после Гёте и Лермонтова, практика (а за ней – и теория) литературного, особенно поэтического перевода, как будто развиваясь и совершенствуясь, на самом деле, скажем честно, деградировала. И основной причиной деградации являлось все возрастающее требование **точности** перевода, которое слишком часто вело к переносу на почву русской поэзии не свойственной ей мелодики и, что еще хуже, неорганических для рус-

ского восприятия оборотов и конструкций. Может быть, особенно наглядно это выражается в повальном переводе на русский язык так называемого «свободного стиха»: по каким-то своим причинам прекрасно воспринимаемый многими европейскими народами (даже французами и итальянцами с их мелодичной речью), верлибр никак не мог угодить русскому слуху. Недаром, даже такие бесшабашные экспериментаторы, как Маяковский и Хлебников, не считали для себя возможным перейти на «свободный стих», видимо, чувствуя, понимая интуитивно, что свобода стиха не должна быть свободой от того, что делает стих стихом.

Конечно, среди множества поэтов и переводчиков находились такие, которые, соблюдая принцип точности, все же каким-то, граничащим с чудом способом ухитрялись приближать чужезычную поэзию к русскому восприятию, делая ее почти родной для нашего читателя. Имена М. Лозинского, В. Левика – у всех на слуху. Удивительный феномен – поэзия шотландца Роберта Бёрнса, которого С. Маршак сумел сделать – сохранив его индивидуальность – русским поэтом.

Венгерской поэзии в этом смысле повезло куда меньше. Отдельные удачные переводы (например, сделанные Д. Самойловым) тонут в потоке **точных** переложений, которые даже на советском книжном безрыбье никого практически не затронули, ни для кого не стали любимым чтивом, не запали в душу. И это при том немаловажном обстоятельстве, что в духовной жизни венгров поэзия занимает почти такое же важное место, как в русской духовной жизни. И развитие ее было примерно таким же (разве что более ранним, с XVI в.), как развитие русской поэзии.

Приведу лишь один маленький пример. Один из величайших венгерских поэтов XX в. – Аттила Йожеф, человек огромного врожденного таланта и трагической, неприкаянной судьбы. Многие строки его стихов живут в памяти, в душе людей, даже отнюдь не одержимых поэзией. Вот одно из таких его поэтических строк-формул:

A lét dadog.
Csak a törvény a tiszta beszéd*.

* Буквальный перевод: «Бытие заикается. Только закон – чистая речь».

Леонид Мартынов, много переводивший венгерскую поэзию, передал это двустишие очень точно. Настолько точно, что даже искажил смысл.

Существование заикается.
Законна только речь начистоту.

Запомнятся вам эти слова? Разве что своей нелепостью, анти-поэтичностью. Между тем мысль Йозефа глубока и значительна. Надо было только отойти от буквального пересказа. Дерзну предложить свой вариант перевода:

Косноязычен лепет бытия.
Прозрачна только дикция закона.

Итак, я убежден – и все более убеждаюсь – в том, что перевод иноязычной поэзии имеет смысл лишь в том случае, если мы идем в этой – вне всяких сомнений, со всех точек зрения необходимейшей – деятельности по тому пути, который намечен был, например, Лермонтовым в его «Горных вершинах». Иначе перевод превращается в чисто протокольное занятие, пустую трату сил и средств. И, в конечном счете, ведет лишь к компрометации той поэзии, которую мы взяли донести до нашего читателя.

В завершение я хочу поделиться своим скромным опытом на ниве поэтического перевода. Не в том смысле, конечно, чтобы показать, **как надо**, – нет, всего лишь для того, чтобы поразмышлять, в каком направлении следовало бы двигаться, если хочешь обогатить русскоязычного читателя знакомством с заслуживающими внимания произведениями венгерской (в данном случае) поэзии.

Речь пойдет о стихотворении Йозефа «И вот нашел я тихий угол». Оно знаменательно тем, что является последним – в сущности, предсмертным – произведением венгерского поэта: спустя несколько дней он бросился под поезд. Как во многих подобных случаях, вокруг самоубийства Йозефа в течение долгих лет идут споры: а было ли это самоубийство? Может быть, несчастный случай? Но факт, что поэт к этому моменту пережил много душевных потрясений, лечился от психического расстройства. Словом, если он действительно решил покончить с собой, то ничего неожиданного в этом не было.

Вместе с тем стихотворение это существенно отличается, скажем, от знаменитых строчек Есенина, написанных (по самой распро-

страненной версии) кровью на стене ванной. Есенин пришел в гостиницу «Англетер», судя по всему, уже с помраченным сознанием. Едва ли он принес с собой, хотя бы в голове, то самое стихотворение; скорее всего, у него застряло лишь, повторяясь бесконечно, «До свиданья, друг мой, до свиданья». Ну, возможно, мерцали еще те две – довольно бессмысленные – строчки, которым суждено было стать завершающими: «В этой жизни умирать не ново, // Но и жить, конечно, не новей». Остальное поэт заполнил неуклюже и наспех, в полубреду, не заботясь ни о размере, ни о логике; и даже о грамматике – не очень.

Предсмертное стихотворение Йожефа написано не наспех, доведено до кондиции, в нем нет ни шероховатостей, ни несостыковок. Правда, оно не стало одной из вершин его творчества: видимо, подавленное состояние наложило на эти семь строф свой отпечаток. Но пафос этого стихотворения – усталое примирение с безвыходностью, разбавленное разве что удивлением перед тем фактом, что ты живешь, полный самых лучших намерений, готовый вершить добро и красоту, но всюду натыкаешься на непонимание и злобу, – пафос этот выражен непревзойденно. В стихотворении отразилось кризисное состояние, которое может обернуться и медленным выздоровлением, но может завершиться и самоуничтожающим взрывом.

Мне довелось переводить это стихотворение дважды. В 1980 г., к 75-летию со дня рождения поэта перевод, среди других материалов, связанных с его жизнью и творчеством, был опубликован в журнале «Литературное обозрение» (№ 8). Я процитирую первую и последнюю строфы оригинала:

Ime, hát megeltem hazámat,
a földet, ahol nevemet
hibátlanul írják fölébem,
ha eltemet, ki eltemet.
[...]
Szép a tavasz és szép a nyár is,
de szebb az ősz s legszebb a tél,
annak, ki tűzhelyet, családot,
már végképp másoknak remél.

Из венгерского текста, по крайней мере, видно, что Йожеф рифмует вторую и четвертую строки, первую и третью оставляя неза-

рифмованными. Следуя принципу точности, я перевел стихотворение (привожу первую и последнюю строфы) так:

И вот нашел я тихий угол,
 где обрету – коль обрету –
 уединенную могилу
 и намогильную плиту.
 [...]

 Есть что любить в весне и в лете,
 вдвойне же – в осени, в зиме
 тому, кто больше не мечтает
 об очаге и о семье.

Перевод как перевод, стыдиться вроде нечего, разве что некоторой излишней красоты, которая венгерскому поэту была чужда. Но настроение, кажется, передано. Однако спустя двадцать пять лет, когда у нас готовился сборник стихов Йожефа – уже к его столетию, В. Серeda, редактировавший книгу, попросил меня обновить перевод. Я обновил, стараясь быть еще более точным. Привожу те же строфы:

Вот край, где я совсем как дома,
 где скоро упокоюсь я
 и на могиле будет скромно
 стоять фамилия моя.
 [...]

 Есть что любить в весне и лете,
 вдвойне же – в осени, зиме
 тому, кто лишь другим желает
 покоя, счастья на земле.

Да, тоже перевод как перевод. Довольно точный; в последней строфе есть некоторая неясность, но она есть и у автора. Как-то не очень логика понятна: почему нужно любить осень и зиму, если ты уже не мечтаешь о счастье? Одним словом, мне захотелось перевести это стихотворение немного по-другому. Во-первых, незарифмованные вторая и четвертая строки производят впечатление какой-то недоделанности, что ли: в нашей поэзии практически не принято допускать подобные вещи. Во-вторых, неясности в последней строфе лучше избежать, выразиться точнее. Тогда стихотворение должно производить более сильное впечатление. И вот третий вариант тех же строф:

Вконец уставши от скитаний,
ветрами, бурями гоним,
обрел я место, где поставят
надгробье с именем моим.

[...]

Прекрасны дни весны и лета.
Но если ты, сходя с ума,
не видишь впереди просвета, –
удел твой – вечная зима.

Повторяю: я далек от намерения представить последний вариант как образец для подражания. Но я уверен – и авторитет М.Ю. Лермонтова лишь укрепляет мою уверенность, – что именно в этом направлении следует двигаться, если мы хотим получить не формально, не поверхностно точные, а по-настоящему точные, то есть адекватные и с точки зрения стиха, и с точки зрения смысла переводы.

И, в качестве завершающего аккорда, хочу привести одно стихотворение самого, пожалуй, не поддающегося переводу (ни на какие языки) венгерского поэта, Эндре Ади:

Черное фортепьяно
Дикий грохот, и стон, и рев.
Пусть спасаются, кто не пьяны, –
Это черное фортепиано.
Слеп маэстро, октавы раня.
Это жизни самой звучанье.
Это черное фортепиано.

Звон в ушах, подступивший плач.
Страсти, павшие в сече бранной,
И все это — лишь фортепиано.
Сердце, дикое и хмельное,
Рвется вместе с его струною.
Это черное фортепиано.

Перевод этот сделан Б.В. Дубиним, который не знал венгерского языка, однако так почувствовал поэтическую стихию Ади, что создал по-настоящему адекватный, то есть точный в лучшем, высоком смысле этого слова перевод.

Пример этот, с одной стороны, радует. Ведь он показывает: традиция достойного перевода достойной иноязычной поэзии не оборвалась с Левиком и Маршаком, она, хоть и подспудно, живет, иногда вырываясь на поверхность. С другой стороны, если великий Эндре Ади представлен по-русски всего одним (если судить по строгому счету) адекватным переводом, то не может не возникать грустных мыслей об общем состоянии нашей переводческой индустрии – как в отношении венгерской, так и всемирной поэзии.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://modernlib.ru/books/dmitriy_bikov/tayniy_russkiy_kalendar_glavnie_dati/read_12/.
- ² Nagy M. Miklós. Na nem is egy bomba nő. Szerelmes regény. Budapest, 2014. 199 o.
- ³ Генис А. Уроки чтения. Камасутра книжника. М., 2013. С. 284.
- ⁴ Там же. С. 281.
- ⁵ Там же.
- ⁶ Античная лирика. М., 1968. С. 80.

И.Е. Адельгейм
(Москва)

**«В ИДЕАЛЕ МНЕ ВИДИТСЯ ЯЗЫК,
НЕ ТРЕБУЮЩИЙ ПЕРЕВОДА
С ПОЛЬСКОГО НА РУССКИЙ И НАОБОРОТ...».
ФЕНОМЕН ПРОЗЫ МАРИУША ВИЛЬКА**

Мариуш Вильк давно перешагнул рубеж, о котором говорил Юзеф Чапский: писать можно только о стране, в которой прожил менее шести недель или более десяти лет (В, 157)*. Филолог-полонист, прозаик, деятель «Солидарности», первый пресс-секретарь Леха Валенсы, он живет на севере России (сперва на Соловках, а затем в Карелии) уже двадцать с лишним лет. Вслед за выдержавшим в Польше несколько изданий «Волчьим блокнотом» (1998), с которого началось художественное освоение Вильком России, появились пять томов «Северного дневника»: «Волок» (2005), «Дом на берегу Онего» (2006), «Тропами северного оленя» (2007), «Путем дикого гуся» (2012), «Дом странствий» (2014).

Вильк – не первый поляк, пишущий о постсоветской России (в 1993 г. вышла «Империя» классика польского репортажа Р. Капушиньского, в 2000 и 2007 гг. – книги К. Курчаб-Редлих «Пандрёшка» и «Головой о кремлевскую стену», в 2005 г. – «Планета Россия» К. Врубеля и др.), и даже не единственный поляк, пишущий о российском Севере (достаточно вспомнить «Белую горячку», 2009, и «Колымские дневники», 2011, Я. Хуго-Бадера, «Гугару», 2008, А. Дыбчака; «Красноярск ноль», 2012, Б. Ястшембского и Е. Моравецкого; «Восток», 2014, А. Стасюка и др.). Однако лишь Вильк по праву называет российский Север «своим кочевьем», своей «областью исследования», «своей фабулой» (ДО, 46), поскольку, будучи иностранцем, не просто *пишущим* о России, но *живущим* в России, он занимает особую позицию по отношению к этому переживаемому в жизни и слове пространству.

* Книги Мариуша Вилька цитируются по изданиям: Wilczy notes. Gdańsk, 2003; Wołoka. Kraków, 2005; Dom nad Oniego. Warszawa, 2006; Tropami rena. Warszawa, 2007; Lotem gęsi. Warszawa, 2012; Dom włóczęgi. Warszawa, 2014. Страницы указываются в тексте статьи в круглых скобках с пометкой ВБ («Волчий блокнот»), В («Волок»), ДО («Дом над Онего»), ТСО («Тропами северного оленя»), ПДГ («Путем дикого гуся»), ДС («Дом странствий»).

Хотя исходная мотивация, заставившая Вилька в 1991 г. приехать в СССР, была, по сути, той же, что и у Капуциньского, Курчаб-Редлих, Врубеля (стремление не упустить шанс стать свидетелем распада империи¹), и писатель, как и они, немало поколесил по распавшемуся СССР, однако уже в 1992 г. он «плотно» осел на Севере. Лишь эта «макушка мира», обеспечивающая необходимую дистанцию, свободу от иерархий – место, где «ничто не заслоняет вид» – дала ему возможность, отстранившись от «суеты и молвы» (В, 41), попытаться увидеть и Восток, и Запад «в их истинном масштабе» (ДО, 46-47). В Карелии, кроме того, Вильк имеет возможность изнутри наблюдать жизнь российской деревни, умирание которой полагает важнейшим процессом в истории России XX в. (ДО, 21) Наконец его привлекает пограничье: «диалог культур более плодотворен и больше способствует выживанию каждой из них, нежели обособленное существование» (ДО, 20).

Вильк противопоставляет неизбежно грешащей поверхностностью и большей частью подчиненной идее «ориентализации»² перспективе иностранного репортера, который стремится охватить как можно больше российской «экзотики», концепцию, близкую идеям Пришвина: «чем тратить время на путешествие, лучше пустить корни в каком-нибудь уголке и оттуда внимательно всматриваться в страну» (ДО, 159). Эффективность этого метода подтверждена собственным опытом писателя – еще в «Волчьем блокноте» он признавался, что пока не осел на Соловках, картина не складывалась: «Может, сюжетов слишком много, а может, угол зрения чересчур широк? Чем больше я узнавал, тем больше сомневался, сумею ли ухватить целое: что ни поворот – новая панорама, что ни собеседник – новый ракурс» (ВБ, 13-14). В основе подхода Вилька лежит идея интенсивного, глубокого переживания пространства: «Если хочешь избежать штампа, кусок своей жизни придется здесь оставить [...] навсегда»³. Неслучайно он перифразирует в начале «Волчьего блокнота» знаменитую строфу Тютчева (вместо «В Россию можно только верить» – «Россию нужно *пережить*»), противопоставляя разум не вере, но личному опыту. Это еще одна причина, удерживающая писателя на Севере: суровая природа заставляет человека «лично измерить каждый куб дров, каждый невод рыбы, каждый зимний день»⁴.

Важнейшей составляющей опыта переживания страны для Вилька оказывается язык: «Сперва я просто изучал русский язык, причем капитально, начиная с древних славянских летописей, кончая блатной феней, говорами. [...] Для меня, как для любого лингвиста, узнавание другого мира, другой цивилизации, другой культуры начинается с языка»⁵. Вильк, апеллируя к формуле Милоша («в русском языке есть

уже все, что можно узнать о России», ВБ, 57), утверждает, что забывшему об одной из двух ветвей русской речи («толстовская фраза, замедленная и тяжелая – словно лопата переворачивает пласт земли, и пушкинская, короткая и звучная, будто пощечина») Россия откроется «лишь наполовину» (ВБ, 56-57).

Именно в языке в значительной степени и совершается главная работа самого Вилька, чье – отличное от других пишущих о России польских документалистов – ощущение себя в российском пространстве порождает адекватный ему «собственный вариант польского»⁶, «волчий волапюк» (если воспользоваться выражением Ежи Гедройца; В, 179).

Прежде всего, писатель сознательно – в противовес характерным для эпохи глобализации англицизмам (современный польский язык «раздражает меня прежде всего вульгаризмами, искалеченными англицизмами и этим диковинным наречием, связанным с новыми технологиями»⁷) – вводит в текст русские слова: «это не оговорки, не следствие длительного пребывания в пространстве русского языка, и – тем более! – не изъяны моей польской речи. Напротив, я ввожу их сознательно и последовательно, каждый раз, когда – по разным причинам – ощущаю такую потребность» (В, 178).

Они комментируются и/или переводятся непосредственно в тексте:

= в скобках: «порывистый *siewier* (северный ветер) [...]» (ДС, 33); причем в тех же скобках может быть дан целый рецепт: «(В скобках – о *gubnikie!* Это местное блюдо. Лучше всего выходит из ржаной муки на закваске, ни в коем случае не на дрожжах. Из теста делается толстая лепешка, в нее заворачивают крупную рыбу: леща, щуку, судака. Края соединяют, так, чтобы шов был сверху – и в русскую печь на час. На столе рыбник напоминает большую буханку хлеба; корочку разрезают поперек, снимают верх, рыба лежит на нижней половине – точно на блюде. [...] Едят ее пальцами, закусывая корочкой, которая должна быть сочной и хрустящей – одновременно!)» (В, 172). Иногда в скобках, напротив, дается русское слово: «*przebudowa* (*pieriestrojka*)» (ВБ, 97).

= через тире: «*Stanowiszczce* – сезонное поселение» (ВБ, 203);

= сопровождаясь пояснительными конструкциями «то есть» («[...] может *uszkuje ladit'*, то есть долбить челны»; ДС, 64); «или» («*Wielka Zatoka*, или, по-русски, *Wielikaja Guba*»; ДС, 15), «тут говорят» («Жара стоит уже давно. Тут говорят “*zapař*»; ДО, 99); «так называемый» («прибрежный лед, так называемый *prajaj*»; ВБ, 33); «называемый» («Дума, называемая в народе *goworilniaq*»; В, 36); «по-русски

говорят» («по-русски говорят – *gnat' czernuchu*»; В, 180); «по-нашему» («*Pağuba* – по нашему “погибель”»; ДС, 18). Порой приводится несколько польских слов для более точного объяснения одного русского: «Остроумно – *celnie, błyskotliwie, pomysłowo*» (ДС, 78); «скучно [...] что-то между *teskno* и *nudno*» (ДС, 63); «отрешенный (*nieobecny, oderwany*)» (ВБ, 137); «видимость – *widzialność* и *rozóg* одновременно» (ВБ, 12).

Комментарий может быть также дан в сноске – от развернутой до предельно лаконичной: «Коч – традиционная поморская парусно-весельная лодка. На петрозаводской верфи клуба “Полярный Одиссей” уже много лет строят разные типы лодок согласно прежним технологиям, по старым гравюрам. Клуб организовал полярные экспедиции, в частности на Шпицберген и на Аляску. Один из ветеранов этих экспедиций – как раз Юра Наумов, который в музее “Кижы” занимается историей традиционного судостроения» (ДС, 56); «Скит – вид пустыни» (В, 18).

Кроме того, первая книга – «Волчий блокнот» – была снабжена «Глоссарием»: «русские слова, обозначенные курсивом и не поясненные непосредственно в тексте, объясняются в „Глоссарии” в конце книги» (ВБ, 13).

Встречаются и развернутые отступления (выделенным курсивом), комментирующие предположительно непонятную лексику:

«Порой приходится прилагать усилия, чтобы не увязнуть в сюжете.[...] Потому что мир каждого пишущего рано или поздно распадается надвое: по одну сторону фабула, по другую – читатель. Перо должно прокладывать себе путь на этой грани, стараясь удержать равновесие. Чуть соскользнешь в мир сюжета, перестанешь следить за языком, плеснешь через край, залопочешь на фоне, и даже самый терпеливый читатель – из тех, что не пропустят ни слова, следуют по пятам, от запятой к запятой – так вот, даже такой читатель перестанет понимать мир, в который завела его твоя тропа [...].

*Поэтому если уж перебрал, изволь вернуться назад и извиниться. Объясни, что северные жители расширили семантическое поле слова *gorączej*: это любая жидкость, содержащая алкоголь. А *szylem* называют здесь промышленный спирт, которым на железнодорожные рабочие пользуются зимой для очистки рельсов. Так что из грязной бочки, после бензина или нефти, лучше не зачерпывать – останется привкус во рту. Наконец,*

siomga – единственный продукт питания жителей Терского берега. Обмен же зависит от степени их rochmielia: чем оно мучительнее, тем дешевле рыба. К примеру, утром в Стрельной одна пятикилограммовая рыбина обошлась нам в две бутылки шила, а вечером за бутылку нам приволокли еще три штуки – только дайте похмелиться. Да, еще: szalonnik – это юго-западный ветер» (ВБ, 168-169).

Порой русские слова не переводятся и никак не комментируются, будучи выделены при этом курсивом («в уральских *zonach*, у бывших *zeka*»; ВБ, 13; «Мать *syraja ziemia*»; ДС, 24) или кавычками («Уже тогда пил “ро szognotu”») (ДС, 26), однако в некоторых случаях не комментируются, не переводятся и в тексте не выделяются – особенно это характерно для последних книг («Уф, *kartoszka* посажена!»; ДС, 49).

По-русски дается в книгах Вилька прежде всего лексика, связанная с местными реалиями:

= ремеслами: «соймы, носады, кижанки» (ДС, 66); «дымарки» (ПДГ, 62); «полицы», «црены» (ПДГ, 62); «ушкуйки» (В, 25; ДС, 64), «карбас» (В, 97); «похажать сеть» (ДО, 134) и пр.;

= атмосферными явлениями: «шалонник» (ДО, 15; ВБ, 169); «закат» (ВБ, 206); «запад» (ДО, 149); «обедник» (ПДГ, 140); «межень» (В, 168); «запар» (ДО, 99); «северное сияние» (ВБ, 75); «полуночная сторона» (ВБ, 183; В, 88); «скислый лед» (ДО, 178), «припай» (ВБ, 33) и пр.;

= ландшафтом: «корги, бакланцы, поливухи, баклыши, пахты и чурь» (ВБ, 38); «салма» (ВБ, 41); «луда» (ВБ, 186; В, 9); «няша» (ПДГ, 141; ВБ, 199; ВБ, 64, 199); «кошки» (ВБ, 199); «бар» (ВБ, 168); «летник» (ВБ, 196); «тайбола» (В, 55) и пр.;

= орудиями труда, утварью, одеждой: «ушат», «лохань» (ДС, 95); «пешня» (ПДГ, 131); «пёкла», «копыч» или «пехло» (ДС, 155); «ловушки» (ВБ, 206); «унты» (В, 162), «подорожник, саван» (В, 166); «лунка» (ВБ, 123); «колун» (ВБ, 185); «кожа» (ВБ, 201); «нарты» (ВБ, 196) и пр.;

= флорой и фауной: «черница» или «пьяница» (ВБ, 65); «треска» (ВБ, 63); «камбала» (ВБ, 63); «сиг» (ВБ, 63); «белые» (ВБ, 65); «мянда» (В, 146); «тюли» (ВБ, 166); «олени» (ВБ, 167); «бельки» (ВБ, 201); «трут» (В, 63); «моржи» (ВБ, 201); «иван-чай» (ДО, 204); «картошка» (ДО, 108; ВБ, 65; В, 128); «рябинник», «черемушник» (ДО, 184); «белухи» (ВБ, 186); «семга» (ТСО, 14) и пр.;

= кухней: рыбник (ДО, 30; В, 171-172); «калитки» (В, 206; ДО, 30); «налетушки» (ДО, 30); «уха» (В, 67) и пр.;

= алкоголем: «шило» (ДО, 99; В, 82), «катанка» (В, 94); «брага» (ДО, 23; В, 13);

= архитектурой, устройством дома и хозяйства: «кремль» (В, 51); «часовня» (ДО, 30); «погост» (В, 98); «становище» (ВБ, 203); «чум» (ВБ, 185; В, 133); «скотный двор» (ДС, 126); «баня» (ВБ, 17); «полоскалка» (ВБ, 121); «горница» (ДС, 146); «печь» (ДО, 33, 39); «опечь», «под» (ДО, 37); «лежанка» (ДО, 39); «вьюшка» (ВБ, 58); «причелина» (В, 136); «повалоха, мшаник» (В, 147); «кокора, шеломок, лапки, конек» (ДО, 200) и пр.;

= названиями северных народов: «трескоеды» (ВБ, 63); «карельские люди» (ВБ, 103) и пр.;

= православием, церковными обрядами, церковным убранством и т.д.: «Крещение» (ТСО, 36); «крещенская ночь» (ВБ, 136); «масленица», «маслиться», «гулять» (ВБ, 150–153); «сухоядение» (ВБ, 153); «келья» (ВБ, 152); «пустынь» (ВБ, 84); «ладан» (ВБ, 18); «подряник» (ВБ, 20); «панихида» (ВБ, 41; ДО, 193), «устав уединения и молчания» (В, 49); «скит» (ВБ, 13, 41; В, 18); «схима» (ВБ, 168, 210); «келейницы» (В, 212); «престольный праздник» (В, 200); «послушник» (В, 15, 22); «инок» (В, 15; ВБ, 18); «складень» (ДО, 201); «киот» (ДО, 201); «камилавка» (ДО, 26); «ряса» (ДО, 26); «прошеное воскресенье» (ДО, 58); «послушание» (ВБ, 204); «кукуль» (ВБ, 168); «небо», «небеса» (ДС, 146) и пр.;

= старообрядчеством: «гарь» (В, 124; ПДГ, 165); «раскольники» (В, 29; ДО, 24); «раскол» (ВБ, 15) и пр.;

= государственным устройством: «мир» (В, 28, 30); «вече» (В, 35); «сход» (В, 136); «царь всяя Руси» (ВБ, 89); «община» (ВБ, 93); «сосборность» (ВБ, 204) и пр.;

= периодом советских репрессий, лагерной действительностью: «ОГПУ» (В, 78); «баланда» (В, 161); «лесоповал» (В, 196); «ББЛ (Беломорско-балтийский исправительный трудовой лагерь)» (В, 62); «Рота Усиленного Режима»; «узел»; «лаггородок»; «мамки» (В, 72); «СЛОН – Соловецкий лагерь особого назначения» (ВБ, 41; В, 93; ДС, 165); «СТОН – Соловецкая тюрьма особого назначения» (В, 46); «блатные»; «зека» (ВБ, 13; В, 47); «зона» (ВБ, 13; В, 47); «забор» (ДО, 51); «лагерь», «ГУЛАГ» (ВБ, 15); «дело» (ВБ, 41); «барак», «глазок», «кормушка», «нары» (ВБ, 46); «не пойман – не вор» (ВБ, 73); «ВОХР» (В, 46);

«тюрьма» (ВБ, 15, 73, 97); «паек» (В, 46); «дом свиданий» (В, 237); «доходяги» (В, 225); «баланда» (В, 161) и пр.;

= советской действительностью в целом: «ПМК (передвижная механизированная колонна)» (ВБ, 110); «стройотряд» (ВБ, 70); «закрытая зона» (ВБ, 109); «бурные аплодисменты» (ДС, 43); «заповедник» (ВБ, 109); «колхоз», «общезития» (ВБ, 172); «ликбез» (ВБ, 47; В, 237); «трудколлективы» (В, 81); «замполит» (В, 171); «застой» (В, 106); «беспризорные» (В, 104); «райком» (В, 160); «ГТ-Т (гусеничный тяжелый тягач)» (ВБ, 181); «сельсовет» (ВБ, 185); «командировка» (В, 72); «политграмота» (В, 73); «культорг» (В, 225); «хозяйственник» (ВБ, 119); «приватизированный по блату» (ВБ, 119); «получка» (ВБЖ, 142); «бич» (В, 170); «лесовозы» (ДО, 69); «справка» (В, 46); «показуха» (ДО, 58); «госпоставка» (ТСО, 59); «бомж» (ВБ, 14) и пр.;

= реалиями постсоветского периода: «быки (так называют тут новых русских)» (ДО, 166); «прихватизация» (ВБ, 110); «рэкет» (ВБ, 171); «кофе три в одном» (ДС, 80); «перестройка» (ВБ, 97); «крыша» (ВБ, 119) и пр.;

= ментальностью местных жителей: «скучно (состояние души русского человека)» (ДС, 63); «отрешенный» (ВБ, 137); «по душам» (В, 184); «говоруха» и «немуха» * (ВБ, 177) и пр.

Это также:

= топонимы, которые могут встречаться в тексте попеременно в русской и польской версии – даже и на одной странице («[...] а перед нами простирается Wielka Zatoka»; «Через мгновение причалим к пристани в поселке Wielikaja Guba», ДС, 16);

= разговорная лексика: «до лампочки» (ДС, 26); «дурдом» (ДС, 25); «шпана» (ВБ, 29; ДО, 38); «куковать» (ВБ, 171); «попойки» (ДС, 25); «кайф» (В, 194); «крутой» (В, 184); «махнуть» (В, 105); «елки-палки» (В, 115); «привет» (В, 151); «мужик» (ДО, 16; ВБ, 14; В, 15); «чумовой» (ДО, 65); «догулять» (В, 12); «колы в зубы» (ВБ, 168) и пр.;

= цитаты из русской литературы от древности до наших дней – в частности, летописей (ДС, 39, 9; ВБ, 154, 128, 79 и др.), Державина

* «У Шарапова выгоревшие от самогона глаза, болтает он безостановочно, словно воду из ведра льет – истосковался по людям. Это, как пишет Максимов, *gowogucha*, болезнь жителей Далекого Севера, измученных изоляцией. Еще страшнее *niemucha*, когда человек теряет речь и рычит, как дикий зверь».

(В, 216 и др.), Пушкина (В, 227), Тютчева (ВБ, 196, 16, 12), Розанова (ВБ, 58 и др.), Клюева (ДО, 201 и пр.), Волошина (ДС, 129) и многих других, из песен и частушек (В, 160, 164, 169, 175, 198, 95–96; ДО, 30, 33, 34, 61, 66, 67, 72, 86; ВБ, 71 и др.), пословиц (ДО, 73, 125 и др.);

= диалоги, отдельные реплики или их фрагменты, надписи: «[...] говорила, что Соловки – *swalka ludiej*». (ВБ, 133); «А туман с ветром в Белом море – верная могила. [...] Одним (Васиным) словом – *hana*. Конец» (ВБ, 200); «*Wot, uwidisz takoj okojom i srazu zachoczesz pisat'*» (ДС, 71); «местную пьянь именует *t'ma*» (ВБ, 21); «[...] о жизни же в целом выражается следующим образом: – *Suka, blia*» (ВБ, 176); «А еще через минуту, совсем заплетающимся языком, принимается рассказывать “не для печати”, то и дело вставляя, будто припев: – *Tolko ty togo nie pizsi, Mar, nie pizsi, czto Szarapow tiebie eto skazai*» (ВБ, 177); «“*Jedrit' waszu mat', szto wy zdies' dieiajetie? Zdies' zakrytaja zona, nado otmieczat'sia!*” – перед нами, словно из-под песка, внезапно вырастает мужик» (ВБ, 185); «– *Nu-ka, dawajcie, riebiata, po stakanu, na pososzok, i poka. – Poka, jedrit' twoju mat'*» (ВБ, 186); «*Kakoj že eto inostraniec*, – бросает из угла незамеченный мною мужик, – *on že swoj, solowieckij, on na Solowkach žiwiot*» (ВБ, 192); «[...] погода окончательно *skurwilas'*, – как выражается Вася, – *i w chariu zadulo*» (ВБ, 200); «*Dobro pozałowat' w solowieckij lagier' golodnogo režima!*» (ВБ, 139); «*Bla, żora wyrubiłась! – “Жопой” Василий называет GPS [...]»* (В, 106); «[...] крики “*gor'ko!, gor'ko!*”» (ПДГ, 19); «Сестра Васильича говорит на чудесном каргопольском наречии, например: “*A mnie wsiako odnako*”. Москвич бы сказал: “*A mnie wsio rawno*”» (В, 166); «– *Zdrastwujcie*, – баба Аня понравилась мне с первого взгляда» (ДО, 133); «*Wsjo putiom [...]»* (ДО, 146); «*Zdies' wiast' nie sowietskaja, a soiowieckaja*, – говаривал [...] начальник СЛОНа» (ВБ, 112); целиком диалог с комендантом в Ерцево **: «*Czto wam nado?*», «*Znajetie nomier zakluczonnogo? – Wosiemnadcat', siemdziesiąt' dwa*», «*Nu, wot, wasz Gierling był u nas stachanowcom*», «*Nu, ty młodyec. K nam daże russkije korriespondienty nie popadajut*» и пр. (В, 232–235); диалоги с местными жителями: «– *Wy otkuda?* – перестает он всхлипывать. – *Iz Jercewa, iz Uprawlenija. – Wot wam Tajwenga*, – кланя-

** В Ерцево, в Каргопольлаге в 1940–42 гг. находился в заключении крупнейший польский писатель Густав Херлинг-Грудзиньский (1919–2000). Вильк хотел посмотреть личное дело и увидеть лапункты, описанные Грудзиньским в «Ином мире» (1951).

ется он. – *Dobro pożałował' k nam. – Spasibo*. (В, 241); «Баба Клава все бормочет что-то под нос [...] порой я улавливаю целые фразы, вот, например: – *Wriemienieczko idiot, wsio bliże i bliże do smierci*. Чаше, однако, долетают до меня отдельные слова. – Баба Клава, что значит махомалка? – *Machomalkoj mozet byt' kapusta, a mozet czelowiek*» (В, 167); диалоги с дочкой, в которых реплики Мартуши приводятся по-русски, а реплики отца – по-польски, что еще раз напоминает о ее двуязычии от рождения и относительном двуязычии самого Вилька: «[...] eto Agulaka Kaluka. – Кто? – *Niczo*» (ДС, 168); «– Папа, ty dzie? – Я здесь, – говорю, снимая очки» (ДС, 11); «– Папа, eto wsio naszy ludi?» (ДС, 176); «[...] и маленькие ножки устали, ты просишься на руки, но ты ведь тяжелая! – Nu, papa, ja że twoja babocz'ka» (ДС, 187); надписи в шлюзе на Беломорканале: «*Nawiek s tobój*», «*Zdies' byli Kola s Katiej*», «*Diodor ijeromonach i poslusznik Isidor zdies' byli. Diwny Bozii diela*», «*Stalin wiernis' – źdiom*» (В, 86-87) и т. д.

Включение в польский текст большого количества русской лексики связано с потребностью найти язык, адекватный переживаемой день за днем реальности (в «Волоке» Вильк неслучайно вспоминает слова В. Шаламова: «– А вам бы хотелось, – говорил Шаламов друзьям, отмечавшим некоторую эксцентричность его стиля, – чтобы я *свою* жизнь переживал *вашим* языком?»; В, 222). «Лишь спустя два года жизни в России я понял, что иностранец не может постичь эту страну, думая о ней и рассуждая на собственном языке. [...] Российскую реальность следует познавать через русский язык, и только потом, пожив здесь некоторое время и испытав на себе слова, можно попытаться перевести этот опыт на польский» (ВБ, 225), – признается Вильк в первой книге. «Болтая с соотечественниками о России (по-польски!), мы говорим не о ней» (В, 158), – добавляет он во второй.

Прежде всего, многих реалий просто не существует за пределами описываемого пространства, поэтому бессмысленно искать их эквивалент в польском языке: «[...] при переводе некоторых русских слов на польский возникают проблемы, связанные с отсутствием для них в польской речи почвы – бытовой, ментальной. [...] В итоге получается, что слово есть, а определяемый им предмет или опыт отсутствуют, то есть происходит подмена, при которой за найденным польским словом стоит уже не российская, а польская реальность, а то и вовсе не стоит ничего» (В, 43). Так, например, «неведом польскому языку вкус оленины» (ТСО, 25), – замечает Вильк.

Отвечая на упреки в том, что текст якобы чрезмерно насыщен русизмами, Вильк поясняет, что действительность, в которой он существует, «не умещается в польской речи [...] – речи, понимаемой [...] как отраженный в языке опыт. Быть может, даже прежде всего опыт – образ мира. [...] Мой мир давно уже вышел за пределы польского языка, так что я встал перед выбором – или вовсе покинуть его, или же то и дело нарушать границы. Я предпочел второе, обрекая себя на упреки соплеменников» (ДС, 66).

Проблема неполной переводимости слов и понятий оказывается для писателя необычайно болезненной – он постоянно возвращается к этому вопросу, на конкретных примерах показывая, сколь неточны могут оказаться предлагаемые русско-польским словарем «аналоги», не переводящие, а искажающие реальность: «Уже в процессе работы я заметил, что некоторые русские слова, даже имея польские соответствия, говорят об ином опыте, другом мире» (ВБ, 226).

Так, еще в «Волчьем блокноте» в польский текст вводится русское слово «глубинка» – не с точным переводом («*głównia*»), а с образом-комментарием, сохраняющим оттенок не периферии, а некой подлинности, срединности: «Намерение охватить весь СССР, от края до края, таит в себе риск на самом деле не увидеть ничего, особенно того, что находится в середине (*w głubinie*)» (ВБ, 55). В «Доме странствий» писатель дает уже развернутый комментарий, отражающий и его мироощущение: «Я сознательно использую слово “глубинка” (а не “провинция”), потому что вдали от гомона центра мыслишь вглубь, а не в сторону. Провинцией – как во времени, так и в пространстве – скорее является как раз этот ограниченный центр, который очередной пуп земли вот-вот спихнет на обочину или вовсе в небытие» (ДС, 66).

Другой пример того, как перевод некоторых слов, означающих специфические реалии данной культуры, «хоть и облегчает чтение, но приводит к тому, что текст говорит не о той реальности, о которой предполагалось рассказать» (В, 27-28), – «часовня», которую «разные русско-польские словари переводят как „*kaplica*”, наполняя сакральное пространство католическим смыслом [в отличие от католической *kaplica*, православная *часовня* не имеет алтаря, а следовательно в ней не могут совершаться богослужения, на что Вильк обращал внимание еще в «Волоке»; В, 27. – И.А.]. Пани Тереса ответила, что у них “часовню” тоже переводят как “*la chapelle*”, правда, с гельвецианским уточнением – “*la chapelle russe or-*

thodoxe». С подобной степенью точности можно переводить местную демократию как «la démocratie russe» (ДС, 101).

Таких рассуждений о невозможности довериться русско-польскому словарю в шести книгах Вилька немало. Объясняя слово «кабак» («где пьют водку»), сменившее славянскую «корчму» (польск. «karczma»), где пили мед, вино и пиво» [ВБ, 225], Вильк указывает на неправомерность перевода «Москвы кабацкой» Есенина как «Moskwa karczemna». Баня – «как будто бы łaźnia, но ... Опять-таки русская специфика! В отличие от финской “сухой” сауны, с которой ее часто путают, в русской бане парятся в клубах горячего водяного пара» [В, 33]; «русская łaźnia, которую порой путают с финской сауной. Только тот, кто пробовал, поймет, почему я упорно ее не полонизирую» (ДО, 27). Овин – «вид stodoły. Как овины, так и амбары я оставляю в русской версии, поскольку это не то же самое, что польские stodoły и składy. Крестьянская деревянная архитектура на севере России, разнообразие и разнофункциональность хозяйственных построек, связанная с иными, чем в Польше, климатическими условиями и сельскохозяйственными традициями, приводит к тому, что простой перевод слова с одного языка на другой мог бы ввести читателя в заблуждение – будто он имеет дело с элементами знакомой действительности, тогда как по сути это два совершенно разных мира. Оставляя овины и амбары в местной версии, я рискую, правда, что не все поймут, о чем речь, но зато исключаю возможность неправильного понимания» [В, 144]. Лубяная люлька – «kolebka z łubu. Правда, можно было бы использовать польское слово, но ведь суть в том, чтобы ребенок уснул [Вильк использует польский глагол ululać – укачать ребенка, заставить заснуть – с тем же корнем, что и в русском слове «люлька», происходящим от припева колыбельных – «люлю» – И.А.], а не в том, чтобы его качать – kolebać – без конца» [В, 145]. Картошка – «больше, чем еда», «царица Соловков», «главный продукт питания на Островах» (ВБ, 64-65): «На примере картошки лучше всего видно, зачем я ввожу русские слова в польский текст. Иностранец, пишущий о России [...] переводит русскую действительность на свой язык (слово “переводить” я использую в значении латинского interpretor – объясняю, понимаю, разъясняю). Но ведь эта действительность существует в русском языке – в нем она формировалась веками. Когда-то слово “язык” означало и “язык”, и “народ”, потому что в языке, как нигде виден народ – его дух, быт, жизнь. [...] Чем дольше я тут живу, тем сильнее ощущаю присутствие слов-ключей,

слов-знаков, слов-мифов, которые значат значительно больше, чем, на первый взгляд, заключено в самом слове. Картошка... У нас это картофель (все чаще *potato*), один из гарниров к мясу, причем, говорят, от него толстеют, поэтому едят все меньше. А здесь картошка – главная еда, ритуал и образ жизни. Весной картошку сажают, летом окучивают, осенью копают, а зимой на картошке... зимуют. Полонизировать картошку, превратив в *kartofle* или *ziemniaki* – значит отобразить у нее этот магический и животворный одновременно смысл, это значит – саму действительность переводить (в значении латинского *transfero*), то есть... терять ее в процессе перевода» [ВБ, 225-226]. Печь: «[...] в Польше нет печей, которые можно было бы сравнить с русской печкой. Иначе говоря, в польской действительности отсутствует десигнат понятия “*ruskaja pieczka*”. И у того, кто будет читать о “*ruskim piecu*”, в голове окажется пустота, которую он, возможно, попытается заполнить чем-нибудь привычным. Кроме того, слово “*piec*” – мужского рода, а “*pieczka*” – женского. Русская печь – поистине символ бабы» (ДО, 36).

Такого рода размышления и комментарии касаются не только материальных реалий, но и вопросов ментальности. Подобно тому, как дистанция иностранца, давно живущего в России, дает возможность отойти как от стереотипов, так и от автостереотипов, так Вильк – носитель польского языка, много лет живущий внутри языка русского («Сегодня я говорю и читаю, а нередко и думаю по-русски, знаю блатную феню, северные диалекты и русский мат, но это уже навсегда, до конца моих дней, будет язык приобретенный. Вторичный»; ДС, 108) – острее видит в русском слове, привычно воспринимаемом нами как монолит (например, «сочувствие»), образовавшие его элементы («со-чувствие»), которые отражают процесс – душевный труд человека («со-чувствование»): «Суть моих отношений с местными жителями – то, что по-русски называется “сочувствие”, понимаемое не как “*współczucie*” (очередной пример неадекватности понятий при переводе с русского на наш), а как со-чувствование, то есть речь идет не о том, чтобы сокрушаться с позиции того, кому повезло больше, а о совместном чувствовании мира» (ДС, 104); «Игра слов в русском языке – *«искупление»/«оскопление»* – передает метафизический смысл искупления скопцами первородного греха» (ВБ, 94). Это дает возможности для игры с семантическими полями русских и польских слов: «Слово “*krysza*” в русском языке имеет несколько значений, которыми можно вволю играть. Первое – собственно крыша. Второе – здравый рассудок, в выражении “*krysza pojechała*”. А в

третьих – своего рода защита “иметь kryszę”). В нашем случае “krysza” – это Вера Михальски, мой издатель и крестная мать Мартушки. Благодаря Вере, нам и удалось положить новую крышу» (ПДГ, 182).

Во многих случаях использование русских слов связано со стремлением не столько *перевести* на польский российскую реальность, *внутри* которой Вильк, поляк, существует – реальность, находящуюся в исторической, но живой связи с языком («В повседневной жизни я [...] обитаю в стихии русской речи, другими словами, в реальности, сформированной русским языком и одновременно этот язык формирующей»; В, 179), – а возможно более полно *включить*, *вписать* ее в текст, сохраняя фактуру, интонации, ритм бытия: «[...] но только Юрин дом еще *żyłoj*»; «весь их мир “kanuł w Letu”» (ДС, 92); «[...] баба Клава путает годы, плохо слышит и отвечает niewropad [...] » (ДС, 97); «Небо было *połosate*» (ДС, 115); «Другие [...] прилежно глотали подаваемую к столу *czepichu*» (ВБ, 57); «На этом фоне бродят нетрезвые люди и исхудавшие животные: псы копаются на *potojkach*, коровы и козы пасутся повсюду [...]» (ВБ, 28); «на могилах *stakany*, под штакетником следы поминок – пустые бутылки, ржавые консервные банки, поломанные скамейки» (ВБ, 31); «Только вояки остались да *majak*» (ВБ, 166); «Все говорят только о *dien'gach*, не о работе» (ВБ, 110); «Пьем самогон, заправленный *margancowkoj*» (ВБ, 176), «пасоку [...] холодную, пощипывающую язык, точно *igristoje szampanskoje*» (ДС, 34); «школа *biezmołwija* Нила Сорского» (В, 188); «Все прочее же – *usłownost* » (В, 197); «[...] за заонежскую тишину будете взимать плату как за *dostoprimieczatielnost* » (ПДГ, 179) и пр. Вильк говорит о своей потребности «найти адекватный каждому пути ритм», о необходимости иной раз «отступить от закона языковой корректности во имя *слуха*» (В, 42), о том, что это «язык должен подсказать, что годится, а что – нет» и «пейзаж лишь в языке обретает краски» – он сперва «пробует краску на слух – подходит ли она к мелодии пейзажа – и лишь потом вставляет в текст» (ДС, 74) и т. д. Характерно, что, например, задача перевода на польский язык рассказа Шаламова «Белка» представляется Вильку не вполне осуществимой, в первую очередь, именно потому, что «русская “белка” состоит из двух слогов и быстрее мелькает в ветвях, чем трехсложная польская “wiewiórka”. Тем более, что Шаламов повторяет слово “белка” многократно – желая усилить впечатление мимолетности [...]» (В, 221).

Ритм прозы, порожденный индивидуальным дыханием слов, – отражение ритма пути, протаптываемого в жизни. В этот процесс есте-

ственно включается и опыт чужого Слова. Проза Вилька – это и дневник прочитанного: древнерусских памятников, документов, историй, трудов историков, путешественников, исследователей, поэтов и прозаиков. Писатель проводит параллели между своим и их эстетическим, эмоциональным опытом переживания, созерцания, медитации пространства. Отсюда – значение, в том числе интонационное, звуковое – не только явных, но и множества *скрытых* цитат, сохраняющих внутри польского текста ритм русской речи, например, из «Тропы» и «Белки» Шаламова («Волок»), из «Судьбы Шарля Лонсевилля» Паустовского («Путем дикого гуся»), текстов Клюева («Дом над Онего»), Розанова («Волчий блокнот») и др. Порой в этих случаях по-русски даются отдельные слова, чтобы точнее передать оттенок смысла и формы: Федотов называет Филиппа *bieglec*, то есть “zbieg”, не *boriec* – “wojownik”. Тем значительнее его *podwig* (то есть “wyczyn”), не столько мученичества, сколько ответственности» (В, 22); «Вот взять хотя бы *wijuszka* – заслонку в русской печи. У Розанова в “Опавших листьях” можно найти такой абзац: “Теперь в новых печках повернул ручку в одну сторону – труба открыта, повернул в другую сторону – труба закрыта. Это nie po bożemu” (в оригинале – *nieblagocześciwo* [...])» (ВБ, 58).

Добавим, что *слово* само по себе вообще имеет для Вилька огромную ценность. «Я люблю слова, – признается он в интервью. – Меня часто спрашивают, кто я: православный или католик? А я отвечаю: филолог. [...] И поясняю – “Вначале было Слово...”»⁸. Отсюда восприятие новых слов как подарка: «Из всех подарков я больше всего ценю дар слова, каждое новое расширяет мой горизонт. Слово “okojom” подсказал мне Жорж Нива, гостивший у нас несколько дней. Жорж обнаружил его у Солженицына в “Круге первом”, Александр Исаевич же, в свою очередь, – у Даля, со “Словарем” которого не расставался в лагерях. Так мы передаем друг другу полумертвые слова и возвращаем жизни, инкрустируя в них новые смыслы. Окаймляем все новые пласты реальности – не только в даль, но и вишь, и вглубь [...]. Каждое новое слово немного раздвигает границы нашего okojoма» (ДС, 71).

Проза Вилька – опыт максимальной открытости одного языка другому: «Оставляя некоторые вещи (понятия) в их русской версии, я словно окна открываю в тексте – окна в другую [...] реальность» (В, 179). Писатель сокрушается, что знание русского в Польше умирает: «Я говорю это сегодня с позиции человека, который полюбил Россию и ее жителей, и одновременно с точки зрения полониста, который через

русский язык – тоже славянский – глубже входит в свой родной – польский» (В, 177). Вильк постоянно помнит о родстве польского и русского, их общих корнях, продолжающих питать современные языки: «Ведь язык только тогда жив, когда у него есть корни, и корнями, словно дерево соки из земли – он тянет эссенцию из глубины речи. Славянские языки происходят из одной семьи, у них общие предки, кто знает, быть может, одна прапраматерь? Русский, непосредственный наследник старославянского (того, на котором были написаны ранние памятники восточно-славянской литературы), лучше всего сохранился в общем славянском прошлом – и в лексике, и в структуре фразы (польский синтаксис много перенял от латыни). Западные языки, столь популярные ныне среди поляков, в сущности, чужды польской речи. В русском языке польский может себя увидеть – словно в зеркале» (В, 177).

Вильк, по его собственным словам, «воспринимает язык не в категориях времени, а в категориях пространства». Помимо русизмов, он зачастую вводит в текст однокоренные соответствующим русским словам польские архаизмы, что, кстати, не всегда очевидно для современного польского читателя и требует пояснений: «[...] эти якобы русские слова, которые я иногда употребляю – например: “tucza”, “otrok” или “śloza” – можно найти в “Словаре польского языка” с пометой “архаизм”» (В, 178); «Порой какое-нибудь слово всплывает из моего языкового или генетического подсознания, слово, которого – как мне кажется – я не знаю. Не будучи уверенным, польское оно или русское, да и существует ли вообще, заглядываю в словарь Дорошевского и обнаруживаю – да, существует. В русском есть, например, “туча” [...] Оказывается, было такое существительное и в польском. Это не русизм, а славянизм, живущий в русском, но умерший в польском»⁹, «слово “ум” [...] – вовсе не русизм, а древнепольское слово, которое со временем отмерло и было заменено словом “umysł”» (ДС, 75); «Я пытаюсь вернуть польскому языку забытое слово “um”, которым пользовались в Польше еще в XVIII веке (в словаре Дорошевского оно обозначено как устаревшее) и которое сохранилось в русском. Для меня ум – глубинная, архетипическая мудрость, наследуемая из поколения в поколение, опирающаяся на опыт, а не добытая из книг. С таким умом я и сталкиваюсь в своей повседневной заонежской жизни» (ДС, 105-106); «[...] начало Повенчанской лестницы, которую по-польски я называю “Powienieckie Wschody”, желая этой архаической формой современного слова “schody” (“лестница”) подчеркнуть масштабы строения» (В, 106);

«сознательное возрождение слов, некогда вытесненных или преданных забвению, как, например, “oksza”, которую я ввожу вместо “torog”, или же прекрасное “gzarie” вместо вульгарного “chuj”» (В, 57) и др.

В ответ на упреки¹⁰ в использовании архаизмов, устаревших слов, диалектизмов и пр., Вильк, ссылаясь на мысль польского лингвиста Александра Брюкнера (о том, что словарь отражает историю нашего национального быта, в том числе эпох, не оставивших никаких письменных свидетельств), заявляет, что ограничение себя лишь современной лексикой – «своего рода кастрация» (В, 57). Подобно тому, как русизм порой необходим Вильку для более точной передачи «интонации» описываемой действительности, также и архаизм «может дать лучший ритм, чем современное слово»¹¹. «Архаизмы, если их инкрустировать в современную фразу, не только сами сверкают новым светом, но и иначе высвечивают контекст»¹², – утверждает Вильк.

Этот «волчий волапук» словно бы воплощает мысль Милоша о возможности спасти слова, балансирующие на грани лексики уже устаревшей, но еще узнаваемой – если использовать их не для украшения текста, но ради большего приближения к смыслу» (В, 57). Этим объясняется и обращение Вилька в иных случаях к архаизмам не только польским, но и русским: «С годами мой *okojom* – горизонт – расширяется, словно я с каждым годом все выше и выше поднимаюсь на оборонную башню, маяк, звонницу. Все дальше устремляется взгляд, все больше охватывает глаз. Поэтому я использую древнерусское слово “*okojom*” (от “*okajmlat*”) для определения всего, что в состоянии охватить и обрамить взглядом» (ДС, 70).

Третье десятилетие «живя на пограничье двух языков (вер и культур) – побегов, как бы там не было, одного ствола» (В, 159), Вильк наглядно демонстрирует исторические связи славянских языков, нередко углубляется в этимологию интересующего его слова: «Скоморохи?.. Александр Брюкнер усмотрел в этом праславянском слове тот же корень, что и в “морочении”, то есть “обмане”. Ученый заметил, что от существительного, означающего “медведника”, человека, игравшего на волынке и плясавшего в маске, в XV веке было образовано прилагательное “*skomrošny*”, то есть бесстыдный, нескромный» (ДО, 58); «Ведь и русское слово “гусли”, и польское “*gusła*” (“колдовство”) восходят к старославянскому слову “гудеть”: “играть”, “петь” и... “заключать»» (ДО, 59); «Слово “изба” происходит от глагола “истопить”. В польском языке этот корень сохранился в слове “*izdebka*”. (ДО, 64); «Я

еще раз заглянул бабе Клаве в глаза и – может, потому что в этот момент сверкнул на стеклах ее очков солнечный луч [...], вдруг увидел дно [...], а на нем – застывшую кривду. Отсылая к страшной фразе Шаламова о злобе как самом живучем из всех человеческих чувств, скажу, что в бабе Клаве дольше всего жила *obida*» (к польскому слову *krzywda* – обида – дана сноски: «По-русски *krzywda* – противоположность правды. Русская поговорка гласит: *Prawda u Boga, a krzywda na zieme*. Кривда – также один из синонимов обиды») (ДС, 96) и пр. Добавим, что при переводе на русский* возникает порой третий элемент словесного сюжета. Так, употребленное героиней одного из томов «Северного дневника» слово «нежность» Вильк справедливо переводит словом «*łagodność*», которое, в свою очередь, соответствует в русских переводах цитируемого затем Эвагрия Понтийского слову «кротость» (ДС, 153).

Из таких сравнений-размышлений на стыке двух языков вырастают порой мини-трактаты: «В конце я шутливо поклонился аудитории: мол, корни “ума” – в их древней мантре [...]. После лекции ко мне подошел седой бурят, профессор лингвистики, и обратил мое внимание на то, что слово “*umysł*” имеет соответствие в русском “умысле” (нечто продуманное, умышленное), что, видимо, не делает чести польскому уму. – Вы правы, – ответил я, – польский “*umysł*”, на западный

* Автор статьи не рассматривает здесь проблему перевода им книг Вилька о России на русский язык – этого своеобразного, по точному выражению польской исследовательницы-транслатолога М. Краевской, «возвращения [...] к источнику – к реальности, которая их породила, языку, которым они насыщены», «переводу перевода, поскольку книги Вилька уже сами являются своего рода переводом (переводом иного мира)». Этому – действительно особому – случаю перевода, созданию на русском языке заведомо *иной* версии текстов (поскольку, с одной стороны, в оригинале они в значительной степени построены на сплетении польского и русского языков, с другой – в переводе, например, «восстанавливается» оригинальный текст и ритм явных и скрытых цитат и пр.) – посвящена, прежде всего, процитированная выше работа М. Краевской (*Krajewska M. Odwrócona perspektywa // Między oryginałem a przekładem*. Т. 18, Księgarnia Akademicka, Kraków, 2012. S. 260–276), а также магистерская работа: *Gwardiak A. Językowy obraz świata w «Wolocie» Mariusza Wilka: na podstawie polskiego oryginału i rosyjskiego przekładu*. Toruń, 2009 (opiekun: prof. dr hab. C. Japicz).

манер, ориентирован на цель, а не на путь» (ДС, 75); «Его избушка покосилась, в землю врастает [...], а сам Женя утратил бдительность, словно жить перестал. [...] О том, что с Женей дела плохи, сказал нам Петро [...]. (Добавлю, кстати, что слово “plocho” в русском языке означает “дурно”, “скверно”, в польском же выходит из употребления, однако когда-то оно означало “невнимательно”. Так что в контексте написанного выше о бдительности Жени Печугина игра польского и русского значений слова плохо” получает дополнительное измерение)» (ПДГ, 154); «Русское “родина”, польское – “ojczyzna”. Сразу поражает разница в самом подходе к этому понятию. Польский язык в “отчизне” акцентирует отца, то есть край предков по мужской линии, русский же в “родине” – мать, то есть место рождения. В русском языке – отзвуки матриархата, польский отдает патриархальностью. Польской отчизне близка латинская patria и библейская генеалогия, русской родине – культ славянского Рода и местных духов» (ДС, 93); «Название журнала – “Северные просторы” – говорит само за себя. “Просторы” по-польски – “przestworze”, но в словаре Дорошевкинского это слово почему-то помечено как “книжное”. Неужто современный польский язык настолько отвык от свободного пространства, что даже само слово убрали на полку?» (ТСО, 49) и пр.

Подобным образом, «Глоссарий» в «Волчьем блокноте», как и обширные сноски в последующих книгах – не просто справочный аппарат: авторские пояснения органически прорастают в текст, подобно тому, как путевой словарь Ричарда Джемса – английского филолога и поэта, зимовавшего в Холмогорах в начале XVII в. – превратился в свое время в книгу лаконичных эссе, порожденных отдельными словами. Неслучайны в «Волоке» размышления о жанре «дневника с глоссами» (В, 11), подобного дневнику-словарю Джемса: «При внимательном чтении блокнот Джемса оборачивается не просто словарем: слова здесь отбрасывают тень реальности [...]. Порядок хронологический, а не алфавитный, то есть Ричард Джемс записывал новые слова день за днем (иногда повторяя их впоследствии – с новым комментарием), по мере того, как те появлялись из хаоса окружавшей его живой речи. Если читать блокнот подряд, выстраивается цепь событий и картин Года Господня [...]. На глазах у читателя рождается жанр: сперва Ричард Джемс ограничивается лишь английскими аналогами русских слов – один к одному, затем начинает делать более обширные пометы энциклопедического характера, зачастую на латыни (особенно когда речь идет о

скабрзностях). Стиль этих записей весьма разнообразен, в зависимости от темы: то сух и по-научному точен, то сочен и образен, а порой ироничен и даже саркастичен [...]. Так путевой словарь Джемса превратился в сборник своего рода кратких эссе, вырастающих из отдельных слов» (В, 14). Среди «пояснений» Вилька можно найти не только «бомжа», «глубинку» или «помойку», но и, например, «безмолвие» с цитатой из Флоренского (В, 216).

Использование русизмов и архаизмов помогает также описанию пространства многослойного: Вильк постоянно помнит, что под его тропой, порой пересекаясь с ней и накладываясь на нее, лежат и другие многочисленные тропы – колонизаторов Севера, рабов Петра Великого, английских купцов и путешественников XVI в., сталинских зеков, писателей, монахов и т. д.

Таким образом, Вильк постоянно «балансирует на грани двух языков»: с одной стороны, родной польский позволяет ему «свежим взглядом» посмотреть на русские слова, с другой – русский язык, в свою очередь, помогает «более осознанно всматриваться в польский» («я будто бы постоянно подглядываю за ним – со стороны» (ДС, 108). Писатель утверждает, что «собственный язык, если пользуешься им, так сказать, по праздникам – пребывая по будням в пространстве языка чужого – становится тверже, конкретнее [...]. Очищается от шелухи повседневности и всей этой словесной ваты – словесного хлама» (В, 57, 41). Порой «сама мелодика русской речи поднимает из глубин архетипической памяти некий древний славянский ритм, и тот, как выясняется, идеально подходит к польской фразе», над которой бьется писатель (ДС, 108). И в самом деле, введенные Вильком в ткань повествования русские слова и польские архаизмы – словно дыхание, ритмизирующее повествование, иной раз приближающееся к тому, что можно назвать стихотворением в прозе.

Особенности языка Вилька связаны с его пониманием связи языка и реальности, их взаимодействия: «Творить (писать) жизнь – это гравировать каждую ее деталь» (ДС, 70). Неслучайно один из героев «прежде чем заняться кижанкой, собрал судостроительные термины северной России, составил таблицу, сравнил названия одних и тех же элементов [...] в разных регионах, отдельно составил словарь мастеров кижских шхер, и лишь затем занялся строительством лодок. Ему пришлось разбудить язык, чтобы затем им воскресить умиравшую традицию» (ДС, 67). Сплетение в его текстах двух родственных языков на-

поминают самому Вильку ленту Мёбиуса, по которой передвигается автор (ДС, 24). Проза Вилька – освоение чужого пространства через слово и чужого слова через пространство, жанр сплетающий воедино жизнь и творчество, ведь, по словам Вилька, «писать и путешествовать – это реверс и аверс одной жизни»¹³. Идеальная формула бытия по Вильку – жизнь как глосса к тексту и текст как глосса к собственной жизни. Отсюда мечта о полностью открытом в обе стороны языке: «В идеале мне видится язык, не требующий перевода с польского на русский. И наоборот. Правда, идеал недостижим [...]. Я лишь указываю направление поисков [...]» (В, 178).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Wilcza tropa. Rozmowa z Mariuszem Wilkiem // *Bereś St.* Historia literatury polskiej w rozmowach. XX–XXI wiek. Warszawa, 2002. S. 329; *Kapuściński R.* Imperium. Warszawa, 1999. S. 87; *Wrubel K.* Planeta Rosja. Warszawa, 2005. S. 14.

² Саид Э.В. Ориентализм. М., 2006 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://knigosite.org/library/books/94521>.

³ Вильк М. Письмо с Севера // Новая Польша, 1999. № 1.

⁴ Там же.

⁵ Вильк М. «Зимовать буду в Петрозаводске». Интервью [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://vesti.karelia.ru/news/portr/49>.

⁶ *Bratkowski P.* «Dziennik północny» Mariusza Wilka: W domu ze słów [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://m.newsweek.pl/-dziennik-polnocny-mariusza-wilka-recenzja-na-newsweek-pl,artykuly,280878,1.html>.

⁷ Ibidem.

⁸ Wilcza tropa. Rozmowa z Mariuszem Wilkiem. S. 324.

⁹ Podróż na Północ. Z Mariuszem Wilkiem rozmawiają T. Fiałkowski i J. Strzałka // *Książki w Tygodniku*, 23 czerwca 2006, № 26.

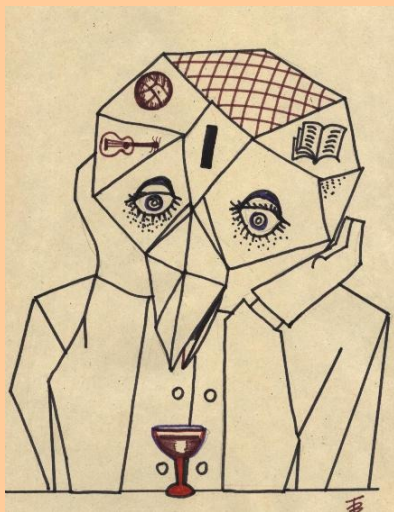
¹⁰ См., например: «Wilcze zęby» на «Wilczy notes» // *Tytuł*, 1999. № 1. S. 238–247; *Galecki Z.* Język polsko-ruski w dzienniku Mariusza Wilka «Wołoka» // *Wokół polszczyzny dawnej i obecnej*. Białystok, 2006. S. 61–75.

¹¹ Podróż na Północ.

¹² *Bratkowski P.* «Dziennik północny» Mariusza Wilka.

¹³ Podróż na Północ.

Преподавание художественного перевода



К.Я. Старосельская

О семинаре переводчиков польской литературы
253–260

М. Краевская

«ПЕРЕВОДКА», или переводческий кружок
на Отделении русской филологии
Университета им. Николая Коперника (Торунь)
261–267

О.А. Ржанникова, Е.В. Тимонина

О некоторых проблемах обучения художественному переводу
(на материале работ, представленных
на Российский студенческий конкурс
художественного перевода с болгарского языка на русский)
268–272



К.Я. Старосельская
(Москва)

О СЕМИНАРЕ ПЕРЕВОДЧИКОВ ПОЛЬСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Идея семинара, который я веду уже больше тринадцати лет, родилась в недрах Польского культурного центра. В 2000 году ПКЦ переезжал из посольства Польши в старинный особняк на Тверском бульваре (который спустя пару лет подвергся рейдерскому захвату – на том дело и кончилось: Центр вернулся в помещение посольства). В связи с этим директор ПКЦ (тогда им был Марек Зелиньский) собрал московских полонистов, чтобы коллективно обсудить, как лучше организовать работу на новом месте. Было высказано много замечательных идей, в частности, о том, каким способом привлечь москвичей (в особенности молодежь) к посещению Центра. Помимо регулярных тематических мероприятий, желающие могли бы получить возможность пользоваться библиотекой, изучать польский язык на курсах; предполагалось даже устроить в полуподвальном этаже небольшое недорогое кафе. Я (на свою голову) предложила организовать семинар для начинающих переводчиков – меня и попросили его вести. Пришлось согласиться, хотя опыта подобного рода у меня не было. Однако я понимала важность этого предприятия: польская литература – незаслуженно! – большой популярностью на читательском рынке не пользуется, книг выходит мало, да и гонорары у переводчиков копеечные, поэтому молодые люди заниматься художественным переводом не рвутся. Значит, надо воодушевить тех, кто рискнет попробовать себя на этой ниве, а тем, кто уже дерзнул, но нуждается в поддержке, оказывать посильную помощь. Пожалуй, что-то полезное я тут смогу сделать...

Как строится работа переводческого семинара, я не знала, времени (да и навыков) изучать методические пособия (если таковые существуют) не было, и я положила на свою интуицию, подкрепленную, разумеется, собственным многолетним опытом.

Первым делом следовало определить состав участников. ПКЦ распространил (в основном, среди изучающих польский язык студентов-филологов) объявление о будущем семинаре, где сообщалось, что для желающих заниматься в нем организуется конкурс, на который нужно к определенному сроку представить пробный перевод – пример-

но десять страниц художественного прозаического текста (вместе с оригиналом). Из двадцати с лишним претендентов, приславших на конкурс свои работы, я отобрала человек десять; важным критерием отбора, кроме знания языка, для меня служило осмысленное отношение к тексту. Кроме того, я сама пригласила нескольких начинающих переводчиков, с которыми мне уже приходилось иметь дело как редактору.

Среди первых семинаристов примерно половину составляли студентки последнего курса филфака МГУ, которые (кроме двух) задержались, к сожалению, ненадолго: занятия наши начались в феврале, вскоре предстояли госэкзамены, защита диплома, поиски работы, то есть времени на обучение тонкостям перевода, которым никто из них не собирался заниматься профессионально, не оказалось. К весне состав определился. Оставшиеся участники языком владели в разной степени, некоторые изучали польский самостоятельно, лишь трое-четверо что-то когда-то переводили, однако было ясно, что, даже если перевод польской прозы не станет главным делом их жизни, желание заниматься этим всерьез есть. Будущее это подтвердило. В дальнейшем кто-то «отпал» – по тем или иным причинам (порой – в силу непреодолимых обстоятельств), но время от времени наши ряды пополнялись: кто-то приходил сам, кого-то приглашала я. Сейчас в семинаре двенадцать человек, из них четверо – «ветераны», не покидавшие семинар с февраля 2001 г.

Для начала я поделилась с семинаристками (немногочисленные представители мужского пола появились позже) некоторыми наблюдениями и заключениями, основанными на личном опыте. И рассказала, чему я могу их научить и как собираюсь построить занятия.

Наше дело требует определенных способностей: переводчику нужно обладать особого рода слухом, позволяющим точно улавливать мелодику чужого языка и адекватно перекладывать ее на родной. Адекватным переложение должно быть не только по звучанию, но и, разумеется, по смыслу, а для этого необходимо разобраться в «услышанном», до мельчайших подробностей вникнуть в сказанное автором. Способностям, как известно, не научишь. Зато можно научить некоторым приемам, предполагающим соблюдение ряда правил – хоть и не слишком оригинальных, но важных. Главный закон: переводчик *обязан* докапываться до смысла, как бы глубоко тот ни оказался скрыт; только уверившись, что разобрался, можешь чувствовать себя свободным в его передаче. Свободу эту, впрочем, ограничивает уважительное отношение к авторскому слову: нельзя увлекаться отсебятиной, необходимо

старательно избегать штампов и упрощений. Очень полезно, начиная работу или в ее процессе, читать литературные произведения на родном языке, близкие переводимому тексту – не обязательно по теме, но по духу, по стилю, манере. Уж не говоря о том, что следует постоянно «держат ушки на макушке», с обостренным вниманием относиться к живому слову... опять-таки круг замыкается на умении *слушать*. При соблюдении всех этих условий, при большом желании и добросовестном отношении к делу, можно браться за дело.

На одном из первых занятий я рассказала о том, как работаю сама. Среди множества индивидуальных методов нетрудно выделить две основные схемы. Одни переводчики трудятся поочередно над небольшими фрагментами текста до тех пор, пока не посчитают каждый сделанным, и лишь завершив этот этап работы, перечитывают весь текст от начала до конца, отыскивая ошибки и внося новые поправки. Другие (к которым я причисляю и себя) делят работу на этапы по иному принципу. На первом рука будто пишет сама, подчиняясь звучанию оригинала и «схватывая» лишь общий смысл (иногда, если уж попал в поток, не хочется отвлекаться даже на поиск неизвестного слова). Можно назвать этот, самый стремительный, этап черновым или, если угодно, этапом создания «музыкального» подстрочника. Следующий этап, напротив, – самый медленный, проверочный, требующий постоянного обращения к справочным материалам. Тут фактически приходится решать две задачи: надо не только проникнуть в суть авторской мысли, уловить все подтексты, обнаружить скрытые цитаты, отсылки, коннотации и т. п., но и многое уяснить для себя самого: разобраться в не всегда знакомых реалиях, уточнить понятия, нередко относящиеся к самым разным областям знаний, проверить факты (что подчас требует экскурсов в глубины истории), транскрипцию имен, топографические названия, расшифровать аббревиатуры... А еще – выловить ошибки автора (повторю вслед за польской писательницей Ольгой Токарчук: «Выискивая ошибки и непоследовательности, переводчики временами уподобляются инквизитору, отслеживая в языке каждую ересь, каждую мимолетную неточность. Их придирчивость вынуждает писателя быть бдительным»). И лишь убедившись, что смысл понят правильно и подводные камни устранены (этап этот может сильно затянуться, впрочем, и на всех последующих возможны неожиданные «открытия» – обнаружение новых загадок или собственных огрехов), я перехожу к (едва ли не самой увлекательной) части работы: *огранке и шлифовке* текста. Те-

перь, примерив на себя шкуру автора, сжившись с оригиналом и перелопатив его, я могу себе позволить более свободное обращение с текстом. Он теперь уже *мой*, и я, если сочту необходимым, меняю строй фразы, подыскиваю более подходящие синонимы, эпитеты, добиваюсь большей выразительности – ни на минуту не забывая, что, тем не менее, у *моего* текста есть хозяин. Пожалуй, это можно считать одной из главных заповедей в нашем деле: уважай автора, но не следуй ему слепо (совершенно недопустимо очень удобное самооправдание иных начинающих переводчиков: «так у автора»).

Подчеркнув, что суть своего метода я изложила лишь в качестве примера и впредь не собираюсь ничего никому навязывать – у каждого со временем обязательно сложится собственный стиль работы, я призвала слушателей (возможно, слегка ошеломленных) не пугаться неизбежных трудностей, ибо, сколько бы их ни возникало, сколько бы стараний ни приходилось прилагать, сколько бы раз ни захотелось, встретив непреодолимое на первый (и даже на второй и т.д.) взгляд препятствие, бросить работу и вообще никогда больше к чужим текстам не прикасаться, переводчик в конце концов непременно испытает прекрасное чувство удовлетворения, радости, гордости – хотя бы от самого сознания, что занимается полезным делом. Закончив на такой «высокой» ноте вступительную часть, я приступила к практике.

Для начала мы сообща перевели маленький рассказ Корнеля Филипповича – замечательного стилиста и тонкого психолога. «Сообща» в данном случае означало следующее: все работали порознь, а затем принесли готовые, по их мнению, переводы на занятия, где мы обсуждали фразу за фразой, выбирая наиболее подходящие, по общему мнению, варианты. При этом, конечно, высказывали типичные для начинающих ошибки, на которые я обращала внимание всех семинаристов. Как только составил окончательный вариант рассказа, «вступительный» период занятий закончился, и будущие переводчики были брошены «в глубокую воду». Другими словами, к экзерсисам мы больше не возвращались – сразу начали работать над текстами для последующего их издания. Чем занимаемся и по сей день. Выбирая этот путь, я исходила из тех соображений, что, кроме реальной пользы для дела популяризации польской литературы у нас в отечестве, такой подход будет стимулировать переводчиков: приятно знать, что плоды твоих трудов не пропадут, что рано или поздно ты увидишь книгу, где значится твое имя (да еще и какой-никакой гонорар получишь).

Первым нашим автором стал тот же Корнель Филипович – «один из самых чистых, самых выдающихся наших прозаиков, истинный виртуоз в своей беспретенциозности», по мнению нескорого на похвалы Ярослава Ивашкевича. Филипович по праву считается мастером малой прозы: у каждой его вещи свои достоинства, совокупность же небольших по объему произведений вмещает в себя «непропорционально» большое разнообразие жанров, приемов, интонаций. При этом вне зависимости от формы смысл всегда глубок, но не замутнен, картины, написанные безыскусными, но точными мазками, – живые и многоцветные. Все это как нельзя лучше отвечало нашим целям: работая на таком поле, переводчику будет чему научиться, да и читателей у сборника, по моим представлениям, должно было бы найтись немало.

Издать первую книгу (как, впрочем, и ряд последующих) нам помогла, говоря канцелярским языком, «польская сторона». Современная литература Польши, к сожалению, не пользуется у российских издателей большим спросом (что объяснимо, но не о том сейчас речь). Мы понимали, что надо выбрать какое-нибудь конкретное издательство и заинтересовать его нашей «продукцией». При тогдашней конъюнктуре на книжном рынке (в наши дни если и изменившейся, то далеко не в лучшую сторону) ясно было, что без материального стимула не обойтись (хотя уровень автора и качество перевода мы гарантировали). Я обратилась за финансовой помощью к Польскому культурному центру и... к родным уже покойного на тот момент писателя. Готовящемуся изданию была оказана поддержка, о чем мы с благодарностью упомянули на обороте титула сборника Филиповича «День накануне», вышедшего в издательстве «Иностранка; Б.С.Г-ПРЕСС». Однако за работу мы принялись еще до того, как нашли издателя. Рассказы я распределила с учетом как пожеланий, так и возможностей каждого. Теперь занятия в основном сводились к обсуждению неизбежно возникавших у каждого проблем – подчас очень бурному, чему я, естественно, радовалась, стараясь не столько самой разрешать сомнения, сколько подталкивать к этому семинаристов. Все переводы я читала и подробно комментировала, первое время – карандашом на полях или на обороте машинописной страницы, потом – на странице компьютерной (в режиме рецензирования); находя ошибки, объясняла, в чем они заключаются, подсказывала, в каком направлении двигаться, но сама старалась не исправлять. И опять мы сообща искали ответы на вопросы, опять я читала новые варианты, вылавливая новые ошибки, что-то вынося на об-

щий суд. Потом предложила обменяться текстами и попробовать редактировать друг друга (устно критиковать коллегу оказалось легче и эффективнее, и все же, думаю, толк от этого неумелого редактирования был). Примерно через год сборник был подготовлен к печати; в 2003 году мы смогли взять в руки небольшого формата красивую книжку под названием «День накануне» с фрагментом картины Виткевича на твердой обложке.

За тринадцать лет своего существования семинар выпустил одиннадцать книг; еще две ждут своего часа; сейчас мы переводим «13 сказок из королевства Лайлония для больших и маленьких» Лешек Колаковского, посвятив эту работу памяти Ольги Катречко, старосты и души нашего семинара, оставшейся с нами до своих последних дней.

Большая часть сделанных нами книг – авторские сборники. Предпочтительнее были бы сборники, объединяющие произведения разных писателей, но найти такие и отыскать желающих их издать – непростая задача: жанр рассказа вообще не очень-то привлекает наших издателей (разве что автор очень «раскрученный»), а уж у сборника, где большинство фамилий неизвестны, практически нет шансов попасть на книжный прилавок. При работе над авторскими сборниками труднее всего приходится наставнику, который должен превратить совокупность отдельных голосов в стройный хор. С другой стороны, больше требуется и от переводчика, что для начинающих только полезно: работая «в связке» с коллегами, приходится особенно бережно относиться к авторскому слову и интонации (хорошо еще, если рассказы разнообразны по стилистике, но перо ведь все равно одно). И все же семинар сделал три большие и, смею сказать, неплохие книги, две из которых – «Польские трупы» (детективные рассказы) и «Курортные романы» – опубликованы; довольно любопытный сборник фэнтэзи «Книга драконов» пока не нашел издателя. Иногда, впрочем, издатели сами обращаются к нам; предложения не всегда отвечают нашему общему «вкусу», но если материал позволяет приумножить переводческий опыт, мы не отказываемся. Очень важной и нужной работой, предложенной нам по инициативе петербургского «Мемориала», стал перевод знаменитой книги Юзефа Чапского «На бесчеловечной земле». Это воспоминания художника и писателя, который, попав в 1939 г. в советский плен и побывав в Старобельском лагере, чудом уцелел, вступил в польскую армию Андерса, где занимался розыском польских офицеров, после начала Второй мировой войны пропавших на террито-

рии Советского Союза. Большую по объему и сложную – в основном, из-за обилия фактического материала – книгу разделили между девятью переводчиками. Работая над текстом, они, в частности, приобрели новый опыт по составлению обстоятельных, выверенных примечаний, которые были совершенно необходимы: слишком мало наш читатель знает о событиях и польско-советских отношениях того времени.

Для публикации отдельных произведений небольшого формата (не только рассказов, но и эссе, очерков, репортажей, фрагментов книг) есть еще одна площадка – «Иностранная литература»; переводы участников семинара регулярно печатаются и в специальных «польских», и в обычных номерах журнала.

За долгие уже годы выработался устойчивый стандарт работы семинара. Переменный фактор – состав участников; действующих «ветеранов», сохраняющих верность «Трансатлантику» (так с 2008 года стал называться семинар), как я уже упомянула, четверо, но общее число остается примерно одним и тем же – 12-14 человек. Появляются «новенькие» – иногда, прослышав про нас, сами, иногда по моему приглашению. Среди них есть совсем неопытные, только начинающие постигать азы художественного перевода, но они довольно быстро втягиваются в работу – в этом им помогают более опытные коллеги. Мы собираемся раз в месяц, приходит не меньше половины семинаристов, но часто и больше. Схема занятий (если еще правомерно употребление этого слова) всегда примерно одинакова. Большая часть времени (за непрерывной чашкой чая) посвящена взаимопомощи: мы все вместе ломаем голову над индивидуальными проблемами; одна из бывших семинаристок, вынужденно переставшая переводить, но нас навещающая, назвала это «гимнастикой ума». Часто обсуждение какого-нибудь, на первый взгляд, не очень сложного или очень узкого вопроса, перерастает в дискуссию, которая может уйти далеко в сторону от первоначального предмета разговора, а порой приводит к неожиданным или парадоксальным выводам либо даже к маленьким открытиям. Вопросы не обязательно связаны с общей работой, семинаристы рано или поздно начинают переводить самостоятельно, в одиночку, но за советом все (и я в том числе) обращаются к «коллективу». Разумеется, я по-прежнему читаю все переводы для наших общих книг, по-прежнему настоятельно прошу авторов не спешить принимать мои предложения (да и предлагать стараюсь поменьше), призываю спорить со мной, отстаивая свою правоту (я охотно признаю свои ошибки и радуюсь, когда ученики ме-

ня на чем-то ловят); если решение не найдено, в переписке с переводчиком появляется фраза: «Обсудим на семинаре».

Этим наша работа не ограничивается. Мы делимся информацией, касающейся новинок польской литературы, прикидываем, чем стоит заняться после завершения очередной книги. По мере возможности приглашаем гостей, которые не только всем нам интересны, но и... полезны. Например, представителей разных сфер знаний – ведь в чем только переводчику не приходится разбираться! Необычайно содержательный и поучительный разговор был однажды с Ольгой Северской, лингвистом, специалистом по русскому языку; очень много практических советов, связанных с методами поиска информации, мы не раз получали от коллег, свободно ориентирующихся в Интернете. А еще мы не упускаем случая, чтобы пообщаться с носителями языка, с польскими русистами, с нашими соотечественниками, постоянно живущими в Польше (кое-кто из них принимает участие в коллективных переводах и, приезжая в Москву, посещает семинар), с переводчиками на польский с других языков. Иногда, сговорившись, вместе ходим на польские спектакли, концерты. Вместе отмечаем дни рождения...

Что любопытно: с некоторых пор часть работы переместилась в виртуальную область (примета времени). В конце 2010 г. на Фейсбуке семинаристы по собственной инициативе, без всякого моего участия организовали закрытую группу для поддержания постоянного контакта в промежутках между семинарами. Они обсуждают профессиональные и организационные вопросы, размещают информацию об интересных событиях, связанных с Польшей и польской культурой, обмениваются ссылками на полезные ресурсы (словари, статьи и пр.) Выкладывают на свою страницу фотографии и видео; собрался уже довольно большой архив. Я очень рада, что мои ученики обходятся без меня. Но встречи «вживую» продолжаютя, «Трансатлантик» на плаву.

«ПЕРЕВОДКА», ИЛИ ПЕРЕВОДЧЕСКИЙ КРУЖОК
НА ОТДЕЛЕНИИ РУССКОЙ ФИЛОЛОГИИ
УНИВЕРСИТЕТА ИМ. НИКОЛАЯ КОПЕРНИКА
(ТОРУНЬ)

«Переводка» – игра слов. Играть словами захотели сами студенты. Именно они, написав бакалаврскую работу (большинство – по проблемам перевода) и став студентами магистратуры, предложили мне организовать переводческий кружок. Вот так в начале 2012/2013 учебного года началось наше совместное переводческое «приключение»*. «Переводка» – группа небольшая, но именно это дает возможность индивидуального подхода к каждому участнику, реального общения, создания нужной атмосферы для работы и обмена мнениями.

Поначалу мы встречались и переводили коллективно, но затем поняли, что лучше работать самостоятельно или вдвоем. Тому есть несколько причин: во-первых, автор может поставить под переводом свое имя, во-вторых, возрастает личная ответственность за качество работы, что – в-третьих – усиливает эмоциональную связь с произведением и потребность в более тщательном его анализе. Удовлетворения в этом случае больше: каждый создает «свой собственный» текст**. Это не означает, что мы отказались от обсуждения переводов всей группой. Такая практика сохраняется по-прежнему: и во время встреч, и на фо-

* Первый состав кружка: Марта Гашак, Мирка Кедровская, Каролина Ситаж, Оля Гжеляк, Мариоля Ковальская, Михал Цантек, Зузанна Райф. В различных мероприятиях «Переводки» принимали/принимают участие: Магда Маковская, Эля Бучиньская, Йоля Роек, Моника Адамковская, Анжелика Павлячик, Паулина Козицкая, Алина Тышкевич, Кася Юзвяк, Аня Кошник, Оля Бинек, Данка Росентретер, Моника Костжева, Аня Мончиньская, Доминика Бедульская, Аджелика Рутковская.

** Исключением является перевод кинодиалогов. В этом случае из-за размеров произведения авторов больше: студенты самостоятельно или вдвоем переводят только порученные фрагменты фильма. Все эти фрагменты складываются в единый текст, который впоследствии редактируется.

руге «Переводки» (доступ к которому имеют все участники), и в личной переписке.

В деятельности нашего кружка можно выделить три главных направления:

1. перевод художественных текстов;
2. перевод кинофильмов;
3. эквиритмический перевод.

Пожалуй, своего рода фирменным знаком нашего кружка стал именно эквиритмический перевод, т. е. такой перевод текстов песен, который дает возможность исполнять их на оригинальную мелодию. Польский поэт-музыкант Кшиштоф «Грабаж» (Грабовский) сравнивает процесс сочинения текстов песен с разливанием теста по формочкам¹. Перевод в этом смысле труднее: количество «формочек» (слов) прежнее, их порядок (ударные-безударные слоги) – тоже, но тесто ведь имеет еще и определенный «вкус» – содержание, которое не всегда хорошо распределяется по иностранным словам (паузы в переводном тексте должны соответствовать паузам оригинала) и навязанному подлинником порядку ударений. Поэтому переводы, подчиненные, с одной стороны, содержанию, с другой – ритму, нуждаются в особом подходе. Перечисленные компоненты являются доминантой, которая отодвигает на второй план некоторые словарные эквиваленты и даже рифму (так как ритм гораздо важнее). Но благодаря компенсации, общее ощущение, настроение остается схожим, даже если в той или иной строке возникает отличный от подлинника образ. При работе с песнями единицей перевода, по сути, является целая строка или даже строфа.

Процесс перевода музыкальных произведений, разумеется, включает и «обычные» трудности, связанные с переводом художественного текста, такие, как передача на другом языке словесных игр или аллюзий. В качестве примера можно привести последнюю фразу песни группы «Кино» «Мама, мы все тяжело больны»: «И вот ты стоишь на берегу и думаешь: “Плыть или не плыть?”» (слово *plynac* “плыть” в польском языке двусложное, поэтому при переводе нет возможности «наложить» его на гамлетовский вопрос). Много интертекста и аллюзий в произведениях группы «Аквариум». Только один пример из песни (тоже со словом «мама» в заглавии) «Мама, я не могу больше пить»: «Вот она – пропасть во ржи // Под босыми ногами ножи». «Пропасть во ржи», ассоциирующаяся с одноименным романом Джерома Сэлиндже-

ра, в переводе на польский становится просто «пропастью», в которой никто не увидит намека на упомянутую книгу, так как в Польше она известна как «*Buszujący w zbożu*» (что ближе ко второму русскому варианту – «Ловец на хлебном поле»). Ведь к песне не сделаешь сноску, в которой можно было бы растолковать подобные нюансы: все решения переводчика должны «работать» в пространстве текста.

Порой приходится «сражаться» со спецификой структуры языка. Например, текст Земфиры «Жить в твоей голове» написан в прошедшем времени: «И слушали тихий океан, // И видели города, // И верили в вечную любовь, // И думали – навсегда». О. Войтасевич² обращал внимание на различия в структурных пластах языка оригинала и языка перевода, на наличие или отсутствие тех или иных единиц, что позволяет говорить о данном языке как о более или менее богатом в определенной области. Хоть и говорят, будто «от прибыли голова не болит», но у переводчика – порой очень даже болит, так как ему приходится делать весьма неоднозначный выбор. Польский язык во множественном числе прошедшего времени располагает лично-мужской и женско-вещной формами (например, *myśleć* ‘думать’: *oni myśleli* ‘они думали’, *one myślały* ‘они – не мужчины – думали’). Поэтому при переводе глаголов *слушали* (тихий океан), *видели* (города), *верили* (в вечную любовь), *думали* (навсегда) оказывается необходима конкретизация – и появляется вопрос: какая из разновидностей подлежащего имеется в виду: они – *oni* («он+она» или «он+он») или *one* («она+она»). Второй вариант вполне возможен, учитывая биографический контекст автора песни – Земфиры, – однако, с другой стороны, лирического героя далеко не всегда следует отождествлять с автором. Избежать рискованной интерпретации можно, перестроив высказывание таким образом, чтобы субъект стал объектом. Так родился текст перевода: «*Szept oceanu tulił nas* (‘шепот океана обнимал нас’), *i naszym był cały świat* (‘и нашим был весь мир’), *i wiara w tę miłość, która trwa* (‘и вера в ту любовь, которая постоянна’), *której nie zniszczy czas* (‘которой не разрушит время’)». Разумеется, подобный прием влечет за собой ряд изменений, но смысл песни, ее атмосферу, как мне представляется, удалось сохранить, а главное – перевод не противоречит оригиналу, интерпретация (*oni* или *one*) не навязана слушателю, он волен совершить ее сам.

Процесс перевода (сопровождающийся обсуждениями, в процессе которых идет поиск наиболее удачного варианта и вносятся очередные исправления) – лишь первый шаг. «Переводка» делает и сле-

дующий: дает текстам «эстрадную» жизнь. Разумеется, это невозможно без исполнителей, которым мы очень благодарны ***.

Такое «столкновение» текста с живой музыкой является своеобразным экзаменом для сделанного студентами перевода. Порой первоначальную версию приходится менять, хотя чаще всего это связано с иной музыкальной аранжировкой. Говорить следует скорее о вариантах перевода, так как любой переведенный текст – лишь одна из возможностей отражения оригинального высказывания, всегда лишь звено целой серии переводов, даже если в данный момент она существует лишь потенциально (ведь всегда остается возможность *другого* перевода)³.

На сегодняшний день, т. е. за два с половиной года деятельности кружка, нам удалось организовать пять музыкальных встреч: концерты, сопровождающиеся презентациями, которые позволяли слушателям лучше познакомиться с исполнителями. Четыре встречи – под названием «квартирники» – состоялись в Торуня. Каждый «квартирник» имел свой подзаголовок: vol. 1 (21.03.2013) – «Posiadłowa ro rusku», т. е. «посиделки по-русски» (он был полностью посвящен группе «Кино»); vol. 2 (15.05.2013) – «Oczami radzieckiej zabawki» (что было связано с предварявшей концерты встречей с музыкантом и автором книги «Глазами советской игрушки. Антология советского и российского андеграунда»⁴). Этот «квартирник» также украсило выступление коллектива «Станция Камчатка»⁵, в репертуаре которого есть кавер-версии песен группы «Кино». Наши ансамбли исполняли тогда песни Бориса Гребенщикова («Аквариум») и Земфиры. Квартирник vol. 3 (10.12.2013) – это был «квартирник в юбке», представляющий творчество Жанны Агузаровой, Янки Дягилевой, Земфиры и Марии Любичевой (группа «Барто»). В апреле 2015 г. состоялся квартирник vol. 4 (27.04.2015) под названием «От А до Z». В нем можно было услышать польские каверы песен К. Арбенина, А. Орловой, Земфиры, группы «Кино» и «Барто».

Следует также упомянуть о музыкальной встрече, состоявшейся в Гданьске (24.10.2014). Она была вновь посвящена группе «Кино», причем появились новые переводы (в общей сложности 15 песен). Эта

*** Эва Слюсарчик, Магда Аламчак, Мая Малиновская, Бартек Концки, Адам Южиста, Мария Федюк, Анджелика Тухальская, Кинга Тухальская, Каролина Бараниченко, Малгожата Кудлик, Арек Кравель, Михал Сасиновский, Филип Каменяж.

встреча («ПОЛЬСКОЕ КИНО») отличалась от предыдущих, прежде всего, публикой – «посторонней», не связанной с университетом, с русской филологией. Задача представить группу «Кино» именно такому слушателю была очень интересной, и в такой обстановке – среди людей, в большинстве своем не знающих русского языка, – переводы играли огромную роль, ведь у нас была возможность донести до публики не только атмосферу песен, но и их содержание.

Вторая сфера деятельности «Переводки» – перевод кинофильмов. Еще до рождения кружка мне удалось связаться с Кариной Макаревич, переводчицей, возглавляющей кино клуб «Horyzont», который существует в Русском центре науки и культуры в Гданьске. Нашей задачей является перевод со слуха кинодиалогов. Свообразная награда за выполненную работу – показ фильма в кино клубе ****. На сегодняшний день состоялись четыре подобных показа ***** (фильмы: «Поцелуй сквозь стену», «Компенсация», «Няньки» и «Дубровский»).

Первоначально такой вид переводческого сотрудничества был придуман для студентов четвертого курса (а затем первого курса второй ступени, для занятий по переводу масс-медиаальных и художественных текстов), но к этому процессу присоединились также и некоторые участники кружка. Полностью же был выполнен «Переводкой» перевод фильма «Игла», показанного во время первого «квартирника». Как эквивалентный перевод, так и перевод фильмов с применением субтитров имеет свои особенности и технические ограничения. В частности, следует обратить внимание на лаконичность перевода (субтитры не должны закрывать половину экрана) и на связь текста с образом. Во многих случаях такая связь помогает: «говорит» сама за себя, позволяя сократить или даже вычеркнуть какую-либо фразу без смысловых потерь. Но порой и осложняет перевод: во-первых, если становится частью каламбура (а иноязычный словесный эквивалент рождает другой образ, не соответствующий представленному на экране); во-вторых, если образ противоречит тексту. Обычный реципиент такой момент или просто не заметит, или констатирует ошибку – очередной «киноляп». Однако переводчик этим удовлетвориться не имеет права: он

**** Клуб находится в самом центре Гданьска, имеет уже свой вполне большой круг почитателей.

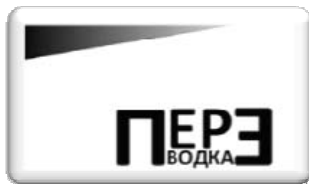
***** Пятый показ – фильма «Опасно для жизни!» – состоится в июле 2015 г.

должен решить, как с этой ошибкой быть. Выбор здесь не всегда стоит между «оставить» и «исправить» (в фильме «Няньки», действие которого происходит, главным образом, в Турции, упоминается поселок: согласно дорожному указателю, появляющемуся в кадре – *Bokazgent*, согласно географической карте – *Bogazkent*), но может быть и иным: придерживаться образа – или придерживаться слов (в фильме «Поцелуй сквозь стену» отчетливо слышно: «двадцать вторая квартира», в то время, как герой видит адрес в письме: «кв. 2»). Необходимость делать подобный выбор приучает к ответственности за каждое слово. Перевод кинодиалогов, как ничто иное, повышает восприимчивость студентов к решениям других переводчиков: благодаря собственному опыту, они иначе смотрят и оценивают переводные фильмы.

Третья область нашей деятельности – на данный момент наименее объемная – перевод художественных текстов. На сайте «Переводки»⁶ можно познакомиться с переводами на русский язык стихотворений Павла Таньского (из сборника «Микротоны») и с переводом на польский рассказа Эдуарда Дворкина «Аорта». В настоящее время мы работаем над переводом цикла Людмилы Петрушевской «Пустьки бятые» и «Сказок на засыпку» Константина Арбенина. Говоря о прозаических переводах, следует упомянуть и ежегодный конкурс на лучший перевод (проходивший уже 8 раз). Мы стараемся – по возможности – сотрудничать с автором конкурсного текста (как произошло при переводе произведений Нины Катерли, Эдуарда Дворкина и Константина Арбенина⁷). Каждый конкурс завершается переводческим анализом представленных работ, обсуждением особенно трудных для перевода фраз. Обращается внимание студентов на необходимость углубленного анализа текста и учета биографии автора.

За исключением одной попытки перевода с польского на русский (упомянутые выше стихотворения Таньского), все остальные проекты посвящены переводу на польский (т. е. родной для студентов) язык. В связи с этим следует упомянуть о еще одной исключительно важной стороне перевода, а именно – о необходимости постоянно совершенствовать знание собственного языка (что молодые переводчики осознают далеко не сразу).

«Переводка» – игра слов. Так начинался этот текст. В заключение же – игра графическая, использованная в логотипе кружка.



Перевернутое второе «Е» – символ смены перспективы, перемещения текста в иное языковое измерение, предоставления реципиенту другого языкового круга возможности «увидеть» текст. Очень важно к тому же «увидеть» не только текст, но и переводчика.

ПРИМЕЧАНИЯ:

¹ *Adamowicz-Grzyb G.* Tłumaczenia filmowe w praktyce. Warszawa, 2013. S. 181.

² *Wojtasiewicz O.* Wstęp do teorii tłumaczenia. Warszawa, 1992. S. 32–33.

³ См. *Balcerzan E.* Poetyka przekładu artystycznego // *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*. Katowice, 1998. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://amu.edu.pl/data/assets/file/0018/35532/ПОЕТЫКА-PRZEKADU-ARTYSTYCZNEGO.pdf>.

⁴ *Usenko K.* Oczami radzieckiej zabawki. Antologia radzieckiego i rosyjskiego undergroundu. Wołowiec, 2012.

⁵ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.facebook.com/pages/Stacja-Kamczatka/292408104136497>

⁶ [Электронный ресурс]. – Режим доступа: Сайт кружка: <http://pieriewodka.wordpress.com/>. Профиль на Facebook: <https://www.facebook.com/Pieriewodka?ref=ts&fref=ts>.

Рассказ Э. Дворкина «Аорта» опубликован в журнале «INTER-»: *Dworkin E.* Aorta // *Inter-. Literatura – Krytyka – Kultura*, 2013, № 2(2). S. 114–116. Перевод: Marta Gaszak, Aleksandra Grzelak, Mirosława Kiedrowska, Zuzanna Reif, Karolina Sitarz. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pismointer.umk.pl/wp-content/uploads/2012/12/Inter-2013-nr-22.pdf>.

⁷ В упомянутом журнале можно прочитать и награжденный в 2013 г. перевод рассказа К. Арбенина «Некурящий»: *Arbienin K.* Niepalący // *Inter-. Literatura – Krytyka – Kultura*, 2013, № 2(2). S. 110–113. Перевод: R. Siwicki [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.pismointer.umk.pl/wp-content/uploads/2012/12/Inter-2013-nr-22.pdf>.

О.А. Ржанникова, Е.В. Тимонина
(Москва)

О НЕКОТОРЫХ ПРОБЛЕМАХ ОБУЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОМУ ПЕРЕВОДУ (НА МАТЕРИАЛЕ РАБОТ, ПРЕДСТАВЛЕННЫХ НА РОССИЙСКИЙ СТУДЕНЧЕСКИЙ КОНКУРС ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА С БОЛГАРСКОГО ЯЗЫКА НА РУССКИЙ)

Одной из важнейших составляющих филологического образования и существенным аспектом изучения иностранных языков является освоение навыков профессионального перевода, в том числе и художественного. Художественный перевод, как известно, – сложная многоплановая деятельность, которая, несомненно, носит творческий характер. Совершенно очевидно, что обучение этому виду деятельности требует особого подхода и не может сводиться к формированию только тех навыков, которые предусматриваются «обычными» языковыми занятиями. Обучение художественному переводу в значительной степени должно быть направлено на развитие творческой интуиции, поскольку только глубокое проникновение в идеи автора, реализованные через определенную совокупность языковых средств, позволяет переводчику передать эквивалентно и адекватно содержание переводимого произведения, показать его особенности с помощью средств другого языка.

На филологическом факультете МГУ имени М.В. Ломоносова студентам славянского отделения, в том числе и студентам-болгаристам, читается лекционный курс «Теория перевода» (5 курс, 36 часов). Слушая данный курс, студенты получают теоретические знания, позволяющие им обобщить переводческие навыки, приобретенные на практических занятиях славянскими языками (в нашем случае – болгарским).

В целях стимулирования интереса студентов-болгаристов к художественному переводу, к профессиональной переводческой деятельности с 2001 г. в Москве ежегодно проводится студенческий конкурс художественного перевода с болгарского языка на русский. Конкурс организуют филологический факультет и факультет иностранных языков и регионоведения МГУ при содействии Посольства Республики Болгарии в Российской Федерации и Болгарского культурного института в Москве.

Ежегодно в конкурсе принимают участие 30-50 студентов-болгаристов. Кроме студентов названных факультетов-организаторов, свои переводы представляют и студенты исторического факультета МГУ, филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета, Государственной академии славянской культуры, Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета.

В качестве конкурсных заданий обычно предлагаются произведения или отрывки из произведений современных болгарских писателей: Йордана Радичкова, Станислава Стратиева, Стефана Цанева, Благи Димитровой, Георги Господинова, Деяна Энева, Кристин Димитровой и др.

Выбирая конкретное литературное произведение как конкурсное задание, организаторы руководствуются не только художественно-эстетическими, но и профессиональными переводческими соображениями. Произведение, избранное как объект конкурсного художественного перевода, непременно должно заключать в себе определенную переводческую задачу. Это может быть, например, передача реалий, упомянутых или описанных в тексте, или присутствующей в нем фоновой информации; это может быть также проблема, связанная с представленной в тексте разговорной, диалектной или детской речью, окказиональной лексикой.

Для студентов-участников конкурс является отличной возможностью реализовать на практике свои умения и навыки и проверить их уровень в ситуации, имитирующей условия реальной переводческой деятельности. Для нас, преподавателей-болгаристов, конкурс и представленные на него работы – источник чрезвычайно важного материала, на основе которого мы можем уточнять направления подготовки будущих специалистов, корректировать и совершенствовать учебный процесс в его различных аспектах.

Конкурс уже обозначил ряд проблем, требующих серьезного осмысления, принес конкретные результаты, позволяющие сделать некоторые выводы, обобщить и проанализировать типичные студенческие ошибки, наметить пути устранения таких ошибок.

Обобщению и анализу результатов конкурса посвящен ряд наших работ, опубликованных в России, Болгарии, других странах¹.

Говоря о проблемах художественного перевода, следует, прежде всего, учитывать тот неоспоримый факт, что творческая фантазия писателя порождает особые художественные миры, материализованные в слове, через которое реализуется, с одной стороны, неповторимость авторского мировоззрения и авторского стиля, а с другой – своеобразие род-

ного языка писателя, культуры народа-носителя этого языка, особенности исторической атмосферы, мифологии, представлений о нравственности. Все это – естественный культурно-исторический фон для читателя-носителя языка, который ощущает, понимает и воспринимает эти созданные писателем миры. Иначе обстоит дело с иностранным читателем, знакомящимся с переведенным художественным произведением.

Не вызывает никаких сомнений тот факт, что задача переводчика – не буквальный дословный перевод текста, а воссоздание неповторимого мира художественного произведения на другом языке для другого читателя, который имеет иные культурные, исторические и литературные представления, иные традиции, иной опыт. Каждый раз переводчик должен выбирать соответствующий подход, свою переводческую стратегию, предопределенные целостной оценкой переводимого произведения.

В настоящей статье мы намерены рассмотреть некоторые проблемы, возникшие перед студентами-участниками конкурса при переводе одного из рассказов современной болгарской писательницы Кристин Димитровой («Иде ли?») из сборника «Любов и смърт под кривите круши», София, 2004).

Можно предположить, что в этом рассказе автор стремился представить реакцию современного болгарского общества на событие, не совсем фантастическое в XXI в., – генное воспроизводство Ивана Вазова – классика болгарской литературы XIX в., выдающегося общественного деятеля, легендарной личности. Автору было интересно представить и воображаемую реакцию классика на современную болгарскую культуру.

Такая ситуация предполагает упоминание немалого количества исторических фактов и лиц, художественных произведений и их героев. В подобном рассказе неизбежны многочисленные исторические и культурные ассоциации, литературные аллюзии. Таким образом, рассказ Димитровой «Иде ли?» насыщен фоновой информацией. Это предопределяет и главную переводческую трудность при работе с ним: массовый российский читатель не в состоянии осознать и оценить эти ассоциации и аллюзии, устоявшиеся клише; у него другая история, другая культура, другая литература. Там, где болгарскому читателю достаточно легкого намека, чтобы понять, о чем речь, российский читатель может оказаться в глубоком недоумении.

Художественный текст, как известно, может содержать два вида фоновой информации: конкретно-фактическую, явную – и неявную, скрытую, именно такую, которая и порождает аллюзии, языковую игру, иронию. Очевидно, что переводческие решения при работе с каждым из данных типов фоновой информации должны быть различны.

Мы рассмотрим предложенные студентами-участниками конкурса переводческие решения, связанные с представлением конкретно-фактической фоновой информации.

Следует подчеркнуть, что для конкретно-фактической фоновой информации в переводческой практике давно разработаны подходы и способы представления. Самый распространенный из них – постраничные примечания. Большинство участников нашего конкурса использовали именно этот подход и сопроводили свои тексты краткими справками о таких масштабных личностях, как Иван Вазов, Петко Славейков, Васил Левский, Найден Геров. Некоторые участники поступили иным образом: те же сведения о значимых для истории и культуры Болгарии личностях представлены в примечаниях после основного текста рассказа.

При обоих видах комментария возникает довольно серьезная проблема: необходимость определить объем и содержание информации, представленной иностранному читателю. Такая информация должна быть тесно связана с текстом рассказа, чтобы обеспечить правильное понимание читателем авторского замысла. Здесь недостаточно указать только годы жизни – необходимы более существенные содержательные сведения. Однако переписывать страницы исторических и литературных энциклопедий тоже не следует. (Это краткая оценка выявленных нами просчетов в содержании и объеме примечаний). Один из студентов-участников использовал не совсем традиционный подход: в его переводе сведения об исторических личностях и событиях, литературных произведениях включены прямо в текст в виде обособленных распространенных приложений после соответствующего имени или названия.

Сопоставляя и оценивая три описанных подхода, считаем необходимым отметить, что все они в определенной степени затрудняют естественное целостное восприятие художественного текста, то есть фактически дают отрицательный эффект. Но поскольку и без конкретно-фактической информации целостное восприятие рассказа невозможно, необходимо определить, в каком из трех случаев помехи для восприятия являются наименьшими.

Мы полагаем, что в данном случае наиболее оправданным подходом можно считать соблюдение переводческой традиции постраничных примечаний. Послетекстовые комментарии серьезно затрудняют читателя и подходят скорее не для художественного произведения (особенно очень небольшого по объему рассказа), а для научных трудов. Что касается прямого ввода конкретно-фактической информации в текст, то такой способ серьезно меняет авторский язык и стиль, сбивая четкий ритм прозы, свойственный Димитровой. Едва ли такой подход можно считать приемлемым переводческим решением.

В заключение считаем необходимым отметить, что традиционный учебный процесс изучения иностранных языков не предполагает целенаправленного перевода значительного объема художественных текстов (предполагаемая цель здесь – создание текста, готового к печати). Главная задача обучения в данном случае – осознание необходимости формирования четкого представления о том, кому адресован перевод, каков уровень информированности предполагаемого читателя. Необходимы также глубокое проникновение в замысел автора, целостная оценка переводимого произведения, соответствующий уровень собственной переводческой информированности. Только на этой основе можно и нужно определять свою переводческую стратегию и свои переводческие подходы и решения, вести поиск семантических, стилистических и грамматических эквивалентов.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Ржанникова О., Тимонина Е. Некоторые размышления в связи со студенческим конкурсом художественного перевода // Славянский вестник. Вып. 2. М., 2004. С. 292-299; Ржанникова О., Тимонина Е. Към въпроса за фоновата информация при художествен превод // Българистични проучвания. Т. 12. Велико Търново, 2008. С. 97-109; Ржанникова О., Тимонина Е. О некоторых стилистических трудностях при переводе художественного текста (на материале переводов с болгарского языка на русский) // Studia slavica savariensia. 1–2. Szombathely, 2008. S. 325-333; Ржанникова О., Тимонина Е. Перевод художественного текста на русский язык: некоторые проблемы обучения студентов-болгаристов // Язык. Сознание. Коммуникация. Вып. 38. М., 2009. С. 183-192 и др.

Summary

The collection of articles by Russian and foreign scientists and translators deals with specifics of history and role of literary translation in the literary process of Central and South-Eastern Europe, as well as specific questions of practice of literary translation from / into the languages of the region and the problems of literary translation teaching.

The study is addressed to philologists, translators, culturologists, undergraduate and graduate students of philological specialties, as well as all those interested in modern humanitarian thought.

Коротко об авторах

Адельгейм Ирина Евгеньевна – д.ф.н.
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: adelgejm@yandex.ru

Аросланова Мария Владимировна – аспирантка
(Калининград, Балтийский федеральный университет имени И. Канта)
e-mail: maria.aroslanowa@gmail.com

Байдалова Екатерина Викторовна – м.н.с.
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: kuzmukk@mail.ru

Гусев Юрий Павлович – д.ф.н.
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: juguszev@yandex.ru

Ибришимович-Шабич Адията / Ibrisimovic-Savic Adijata –
д-р литературно-исторических наук, доцент
(Босния и Герцеговина, Сараево, Университет / Univerzitet u Sarajevu)
e-mail: adijata.ibrisimovic-sabic@ff.unsa.ba, sadijata@hotmail.com

Ильина Галина Яковлевна – д.ф.н., профессор
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: galinailjina@yandex.ru

Краевская Моника / Krajewska Monika – к.ф.н.
(Польша, Торунь, Университет имени Н. Коперника /
Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)
e-mail: monika.krajewska@umk.pl

Красовец Александра Николаевна – к.ф.н.
(Институт научной информации по общественным наукам РАН)
e-mail: aleksandrakrasovec@yahoo.com

Лихачева Оксана Олеговна – поэт, переводчик с чешского языка
(член Союза писателей Санкт-Петербурга)
e-mail: oksana-likhacheva@ya.ru

Луныкова Наталья Александровна – м.н.с.
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: lunkova_n@mail.ru

Мальцев Леонид Алексеевич – д.ф.н., профессор
(Калининград, Балтийский федеральный университет имени И. Канта)
e-mail: lamaltsev23@mail.ru, lmaltsev@kantiana.ru

Надь Иштван / Nagy Istvan – к.ф.н.
(Венгрия, Будапешт, Университет имени Лонанда Этвёша /
Eötvös Loránd Tudományegyetem)
e-mail: nagy_istvan@mail.ru mailto:istvan_nagy@mail.ru

Пономарева Нина Николаевна – к.ф.н.
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: ninaronom@yandex.ru

Ржанникова Ольга Александровна – к.ф.н.
(Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова)

Старикова Надежда Николаевна – д.ф.н.
(Москва, Институт славяноведения РАН,
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова)
e-mail: nstarikova@mail.ru

Старосельская Ксения Яковлевна – переводчик с польского языка,
член Союза писателей, редактор журнала «Иностранная литература»
e-mail: ksenias03@gmail.com

Тимонина Елена Васильевна – старший преподаватель
(Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова)
e-mail: timoninaev@rambler.ru

Усачева Анастасия Викторовна – м.н.с.
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: anastasia.usacheva@gmail.com

Шатько Евгения Викторовна – м.н.с.
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: eshatko@gmail.com

Шерлаимова Светлана Александровна – д.ф.н.
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: svetsherla@mail.ru

Шешкен Алла Геннадьевна – д.ф.н., профессор
(Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова, Институт славяноведения РАН)
e-mail: asheshken@yandex.ru

Широкова Людмила Федоровна – к.ф.н.
(Москва, Институт славяноведения РАН)
e-mail: shirocco@mail.ru

Якименко Оксана Аркадьевна – старший преподаватель
(Санкт-Петербургский государственный университет)
e-mail: oxana.yakimenko@gmail.com

Содержание

От редколлегии		3
	Место и роль художественного перевода в литературном процессе: синхрония и диахрония 7–86	
Г.Я. Ильина	Функции переводной литературы в национальном литературном процессе (на примере хорватско-русских литературных связей).....	9
О.А. Якименко	Венгерский литературный перевод XVIII – начала XX вв. и его влияние на национальную литературу.....	32
Н.Н. Старикова	Studia translatoria. Заметки об истории, теории и практике словенского художественного перевода	42
А.Г. Шешкен	Перевод как школа литературного мастерства (македонская национальная лирика).	58
С.А. Шерлаимова	О современных чешских концепциях художественного перевода.....	75
	Современный художественный перевод: культурная политика или рынок? 87–124	
Н.А. Лунькова	Русская проза на болгарском книжном рынке.	89
Е.В. Шатько	Переводы русскоязычной литературы в Сербии в 2000–2010-е гг.	98
Л.Ф. Широкова	Перевод со словацкого в XXI в.	113

Практика художественного перевода: стратегия, методы, подходы 125–214	
А.В. Усачева	«Мне кажется, я вас где-то видел»: к проблеме перевода пьесы Э. Ионеско «Лысая певичка» на русский и румынский языки 127
А. Ибришимович-Шабич	Анализ перевода на русский язык стихотворения Мака Диздара «Сколько боли» 136
А.Н. Красовец	Стратегия и проблемы перевода на русский язык романа Горана Войновича «Чефуры вон!» 142
Е.В. Байдалова	«Сопротивление другого языка»: поэзия Сергея Жадана в русских переводах 154
Л.А. Мальцев, М.В. Аросланова	Поэтическая философия Эдварда Стахуры в русской переводческой рецепции 181
О.О. Лихачева	«Его душа моей теперь сродни...» (Опыт перевода поэзии чешского поэта и мыслителя XX века Отокара Бржезины) 190
И. Надь	Марина Цветаева – на венгерском языке (проблемы перевода) 199
Н.Н. Пономарева	Трудности перевода болгарских литературных текстов на русский 208
(Не)переводимое, (не)переведенное 215–248	
Ю.П. Гусев	Переводимость и непереводимость поэзии (с привлечением венгерского материала) 217

И.Е. Адельгейм	«В идеале мне видится язык, не требующий перевода с польского на русский и наоборот...». Феномен прозы Мариуша Вилька	229
<div style="background-color: #e0e0e0; padding: 10px; margin: 10px auto; width: 80%;"> <p>Преподавание художественного перевода 251–270</p> </div>		
К.Я. Старосельская	О семинаре переводчиков польской литературы	253
М. Краевская	«ПЕРЕВОДКА», или переводческий кружок на Отделении русской филологии Университета им. Николая Коперника (Торунь)	261
О.А. Ржанникова, Е.В. Тимонина	О некоторых проблемах обучения художественному переводу (на материале работ, представленных на Российский студенческий конкурс художественного перевода с болгарского языка на русский)	268
Summary	273
Коротко об авторах	274

Научное издание

Серия

«Современные литературы стран
Центральной и Юго-Восточной Европы»

**Художественный перевод
и его роль в литературном процессе
Центральной и Юго-Восточной
Европы**

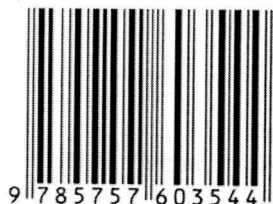
М., 2016. 280 с.

*Утверждено к печати Ученым советом
Института славяноведения РАН*

Оригинал-макет, обложка М. И. Леньшиной

Подписано в печать 03.12.2015. Формат 60×90 ¹/₁₆.
Печать цифровая. Бум. офсетная № 1. Гарнитура Times.
17,5 п. л. Тираж 300 экз. Заказ № 0354.

ISBN 978-5-7576-0354-4



Институт славяноведения
Российской академии наук
119991, г. Москва,
Ленинский проспект, 32 А, корп. В

Отпечатано в типографии
издательства «ТЕЗАУРУС»
E-mail: tez_sale@mail.ru