



Умберто Эко

Сказать почти то же самое. Опыты о переводе

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=10879817

*Эко, Умберто. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе: АСТ : CORPUS; Москва; 2015
ISBN 978-5-17-094482-8*

Аннотация

Умберто Эко – знаменитый итальянский писатель, автор бестселлеров «Имя розы» и «Маятник Фуко», всемирно известный специалист по семиотике, историк культуры; его книги переведены на десятки языков. В книге «Сказать почти то же самое» Эко обращается к теме перевода – главным образом художественных произведений – и подытоживает свои многолетние наблюдения. Эта книга – скорее, совокупность практических рекомендаций, которые касаются извечных трудностей и «подводных камней» в работе переводчика. Значительную ее часть составляют примеры конкретных переводческих решений, что позволяет сравнивать подход их авторов к задачам интерпретации. К тому же книга дает немало пищи для размышлений каждому любителю литературы независимо от того, владеет ли он иностранными языками.

Содержание

Введение	5
Глава первая	16
1.1. Эквивалентность сигнификата и синонимия	17
1.2. Понимать контексты	20
Глава вторая	27
2.1. Предполагаемая взаимная несоизмеримость систем	28
2.2. Перевод затрагивает возможные миры	34
2.3. Тексты как субстанции	37
Глава третья	43
3.1. Идеальная обратимость	46
3.2. Континуум обратимости	51
3.3. Дать почувствовать	54
3.4. Воспроизвести то же самое воздействие	66
Глава четвертая	69
4.1. Сигнификат и интерпретанты	72
4.2. Когнитивные типы и ядерное содержание	74
4.3. Договориться: мышь или крыса?	77
Глава пятая	80
5.1. Утраты	81
5.2. Утраты по соглашению сторон	86
5.3. Возмещения	91
Конец ознакомительного фрагмента.	94
Комментарии	

Умберто Эко

Сказать почти то же самое. Опыты о переводе

Umberto Eco

Dire Quasi la Stessa Cosa

Esperienze di Traduzione

© RCS Libri S.p.A. – Milano Bompiani 2003

© А. Коваль, перевод на русский язык, комментарии, 2006.

Наследники, 2015

© А. Бондаренко, художественное оформление, макет, 2015

© ООО “Издательство АСТ”, 2015

Издательство CORPUS ®

Введение

Что значит «переводить»? Первый ответ, и притом обнадеживающий, мог бы стать таким: сказать то же самое на другом языке. Правда, при этом мы, во-первых, испытываем немалые затруднения, пытаясь установить, что означает «сказать *то же самое*», и недостаточно ясно осознаем это в ходе таких операций, как парафраза, определение, разъяснение, переформулировка, не говоря уж о предполагаемых синонимических подстановках. Во-вторых, держа перед собою текст, подлежащий переводу, мы не знаем, что такое *то́*. Наконец, в некоторых случаях сомнительно даже значение слова *сказать*.

Мы не намерены подчеркивать центральное положение переводческой проблемы во многих философских дискуссиях и потому не станем приниматься за поиски ответа на вопрос о том, существует ли некая *Вещь в Себе* в «Илиаде» или в «Ночной песни пастуха, кочующего в Азии»^[♦ 1]^{*} (та *Вещь в Себе*, которая, казалось бы, должна просвечивать или проблескивать вне и поверх всякого языка, на который они переводятся), – или же, напротив, ее не достичь никогда, несмотря на все усилия, к которым станет прибегать другой язык. Залетать так высоко нам не по силам, и на дальнейших страницах мы неоднократно будем спускаться пониже.

Положим, в английском романе некий персонаж говорит: *it's raining cats and dogs*. Плох будет тот переводчик, который, думая, что говорит то же самое, переведет это буквально: «дождь льет собаками и кошками» (*piove cani e gatti*). Это надо перевести «льет как из ведра» (*piove a cantinelle* или *piove come Dio la manda*). Но что, если это роман фантастический, и написал его приверженец так называемых «фортианских» наук^[♦ 2], и в нем рассказывается, как дождь действительно льет кошками и собаками? Тогда нужно переводить буквально. Согласен. А что, если этот персонаж идет к доктору Фрейду, дабы поведать ему, что испытывает необъяснимый маниакальный страх перед кошками и собаками, которые, как ему кажется, становятся особенно опасны, когда идет дождь? Переводить опять же нужно будет буквально, но утратится некий оттенок смысла: ведь этот Кошачий Человек озабочен также идиоматическими выражениями.

А если в итальянском романе персонаж, говорящий, что дождь льет кошками и собаками, будет студентом школы Берлица^[♦ 3], не способным удержаться от искушения украсить свою речь вымученными англицизмами? Если перевести буквально, несведущий итальянский читатель не поймет, что этот персонаж употребляет англицизм. А если затем этот итальянский роман нужно будет перевести на английский, то как передать эту привычку уснащать свою речь англицизмами? Неужели придется изменить национальность героя и сделать его англичанином, направо и налево сыплющим итальянизмами, или лондонским рабочим, безуспешно демонстрирующим оксфордское произношение? Это было бы непозволительной вольностью. А если фразу *it's raining cats and dogs* произносит по-английски персонаж французского романа? Как перевести ее на английский? Видите, как трудно сказать, что такое *то́*, которое должно передаться через текст, и как сложно его передать.

В этом и заключается смысл нижеследующих глав: попытаться понять, каким образом, даже зная, что *то же самое* никогда не говорится, можно сказать *почти* то же самое. При таком подходе проблема состоит уже не столько в понятии того же *самого* и не столько в понятии *того же самого*, сколько в понятии этого *почти*². Насколько растяжимо это *почти*?

¹ * Здесь и далее знак ♦ обозначает отсылку к комментариям переводчика.

² 1 Женетт (*Genette* 1982) справедливо сравнивает перевод с *палимпсестом*, т. е. с пергаментом, с которого «соскабливают» первоначальную надпись, чтобы нанести на него другую, но старая надпись все еще просвечивает сквозь новую, и ее можно прочесть. Что же касается этого «почти», то Петрилли (*Petrilli* 2001) озаглавила сборник статей о переводе так:

Все зависит от точки зрения: Земля почти такая же, как Марс, поскольку обе эти планеты вращаются вокруг Солнца и обе они шарообразны. Но Земля может быть почти такой же, как любая другая планета, вращающаяся в какой-то другой солнечной системе; она почти такая же, как само Солнце, поскольку речь идет о небесных телах; она почти такая же, как хрустальный шар предсказателя, как мяч или апельсин. Чтобы установить пределы гибкости, растяжимости этого *почти*, требуются известные критерии, о которых предварительно ведутся переговоры. Сказать почти то же самое – это процедура, которая, как мы увидим ниже, проходит под знаком *переговоров*.

* * *

Пожалуй, впервые я стал теоретически заниматься проблемами перевода в 1983 г., объясняя, как я переводил «Упражнения в стиле» Раймона Кено^[* 4]. В дальнейшем я, кажется, не уделял этому особого внимания вплоть до девяностых годов, когда состоялся ряд моих выступлений по разным случаям на тех или иных конференциях; кроме того, как будет видно в дальнейшем, однажды я изложил часть своего опыта автора, переведенного на другие языки³. Проблему перевода нельзя было обойти в моем исследовании «В поисках совершенного языка» (Eco 1993b); к тщательному анализу переводов я обращался, говоря об одном переводе Джойса (Eco 1996), а также о моем собственном переводе «Сильвии» Жерара де Нерваля^[* 5] (Eco 1999b)⁴.

Однако в 1997–1999 гг. в Болонском университете проходили два годовых семинара, где обсуждались докторские работы по семиотике. Семинары были посвящены теме интерсемиотического перевода, то есть всем тем случаям, когда перевод осуществляется не с одного естественного языка на другой, а из одной семиотической системы в другую, от нее отличную: когда, например, роман «переводят» в фильм, эпическую поэму – в комиксы или же пишут картину на тему стихотворения. В ходе обсуждений я обнаружил, что не согласен с частью докторантов и коллег по вопросу об отношениях между переводом «в собственном смысле слова» и переводом, называемым «интерсемиотическим». Предмет спора можно уяснить себе со страниц этой книги; точно так же можно уяснить себе, какие стимулы и побуждения я получил, в том числе (и даже особенно) от тех, с кем расходился во мнении. Мои тогдашние отклики, равно как и выступления других участников, появились в двух специальных номерах журнала VS 82 (1999) и VS 85–87 (2000).

Между тем осенью 1998 г. Торонтский университет пригласил меня на курс лекций в честь профессора Эмилио Годжо, в ходе которых я стал пересматривать свои мысли по этому вопросу. Итоги этих докладов были затем опубликованы в томике «Опыты о переводе» (Eco 2001).

Наконец, в 2002 г. я прочел в Оксфорде восемь Вайденфельдских лекций, все на ту же тему, где в конце концов развил понятие перевода как переговоров⁵.

В этой книге воспроизводятся очерки, написанные по вышеуказанным поводам, со множеством новых рассуждений и примеров, поскольку я уже не связан обязательным временем отдельных докладов или выступлений на той или иной конференции. Тем не менее,

Lo stesso altro («То же самое иное»). [Здесь и далее цифрами обозначаются примечания У. Эко.]

³ См.: Eco 1991, 1992a, 1993a, 1995a, 1995b.

⁴ Здесь хотелось бы вспомнить о том, что, хотя переводческие опыты я совершал на протяжении десятилетий, мои теоретические интересы по этому вопросу пробудились благодаря двум диссертациям Сири Нергор – и конечно же выходу в свет двух томов антологии (Nergaard [ed.] 1993, 1995), опубликованных ею в руководимой мною серии.

⁵ Опубликовано (London: Weidenfeld-Orion, 2003) под заглавием «Мышь или крыса? Перевод как переговоры» (*Mouse or Rat? Translation as Negotiation*).

несмотря на эти значительные прибавления и на иную организацию материала, я попытался сохранить разговорный тон, в котором были выдержаны мои прежние тексты.

* * *

Разговорный тон объяснялся и объясняется тем, что на нижеследующих страницах, где, несомненно, вступают в игру различные аспекты теории перевода, я всегда исхожу из конкретного опыта. Можно сказать иначе: опыт может вспомниться в связи с какими-либо теоретическими проблемами, которыми занимаются сегодня в исследованиях по переводоведению, но эти теоретические проблемы всегда возникают благодаря *опыту*, по большей части личному.

Тексты по переводоведению зачастую не удовлетворяли меня именно потому, что в них богатство теоретических рассуждений не облечено в надежные латы примеров. Конечно, это относится не ко всем книгам или очеркам на эту тему, и я думаю, например, о том, какое богатство примеров собрано в книге Джорджа Стайнера «После Вавилона» (Steiner 1975). Но во многих других случаях у меня возникало подозрение, что теоретик перевода сам никогда не переводил и потому говорит о том, в чем не имеет непосредственного опыта⁶.

Как-то раз Джузеппе Франческато обронил такое замечание (пересказываю по памяти): чтобы изучать явление билингвизма, а значит, собрать достаточно опыта о формировании двоякой языковой компетенции, нужно час за часом, день за днем наблюдать за поведением ребенка, которому приходится испытывать двойственное лингвистическое побуждение.

Такой опыт может быть приобретен только: (1) лингвистами, (2) имеющими супруга или супругу другой национальности и / или живущими за рубежом, (3) имеющими детей и (4) способными регулярно следить за своими детьми с самых первых моментов их языкового поведения. Соблюсти все эти требования удастся не всегда, и именно поэтому исследования билингвизма развивались медленно.

Я задаюсь следующим вопросом: быть может, для того, чтобы разработать теорию перевода, необходимо не только рассмотреть множество примеров перевода, но и произвести, по крайней мере, один из трех следующих опытов: сверять переводы, выполненные другими, переводить самому и быть переведенным (или, что еще лучше, быть переведенным, сотрудничая с собственным переводчиком)?

Тут можно было бы заметить, что вовсе не обязательно быть поэтом, чтобы разработать дельную теорию поэзии, и можно оценить текст, написанный на иностранном языке, даже зная этот язык преимущественно пассивно. Однако это возражение верно лишь в известной мере. На деле даже тот, кто никогда не писал стихов, обладает опытом собственного языка и мог хоть раз в жизни попытаться (и всегда может попытаться) написать одиннадцатисложник, найти рифму, метафорически изобразить тот или иной предмет или событие. И тот, кто обладает лишь пассивным знанием чужого языка, по крайней мере, испытал на опыте, насколько сложно строить на нем складные фразы. Мне кажется также, что критик-искусствовед, не умеющий рисовать, способен (причем именно поэтому) отметить сложности, кроющиеся в любом виде зрительного изображения; равным образом критик-музыковед, обладающий слабым голосом, может по прямому опыту понять, какое умение нужно для того, чтобы мастерски взять высокую ноту.

⁶ Большое количество примеров объясняется не только дидактическими соображениями. Оно необходимо для того, чтобы от общей мысли о переводе (или даже от ряда размышлений нормативного характера) перейти к *локальным* анализам, приводимым в силу убеждения в том, что переводы имеют отношение к текстам, а каждый текст ставит проблемы, друг от друга отличные. См. об этом: Calabresi 2000.

Поэтому я полагаю так: чтобы заниматься теоретическими размышлениями над процессом перевода, бесполезно обладать его активным или пассивным опытом. С другой стороны, когда никакой теории перевода еще не существовало, т. е. от святого Иеронима⁶ до XX в., единственные интересные наблюдения на эту тему были сделаны именно теми, кто переводил сам, и хорошо известно, какие герменевтические затруднения испытывал святой Августин, вознамерившись рассуждать о верных переводах, но обладая при этом слабыми познаниями в иностранных языках (еврейского он не знал совсем, а греческий – очень слабо).

Добавлю, что в жизни мне пришлось сверять множество переводов, сделанных другими людьми, – как в ходе продолжительного издательского опыта, так и в качестве руководителя серий научных очерков; что я перевел две книги, потребовавшие немалых усилий, – «Упражнения в стиле» Раймона Кено и «Сильвию» Жерара де Нерваля, – посвятив обеим долгие годы; и, как автор научных и художественных произведений, я работал в тесном контакте со своими переводчиками. Я не только контролировал переводы (по крайней мере, на те языки, которые я в той или иной степени знаю, и именно поэтому буду часто цитировать переводы Уильяма Уивера, Буркхарта Кребера, Жана-Ноэля Скифано, Элены Лосано и других), но предварительно и в ходе работы вел с переводчиками долгие беседы, так что обнаружил: если переводчик или переводчица смекалисты, они могут объяснить проблемы, возникающие в их языке, даже тому автору, который его не знает, и даже в этих случаях автор может выступить сотрудником, предлагая свои решения или же указывая, какие вольности они могут допустить в своем тексте, дабы обойти препятствие (так у меня часто случалось с Еленой Костюкович, переводчицей на русский, с Имре Барна, переводившим на венгерский, с Йондом Буке и Патти Кроне, переводившими на нидерландский, с Масакки Фудзимура и Тадахико Вада, переводившими на японский).

Вот почему я решил говорить о переводе, отталкиваясь от конкретных проблем, которые по большей части касаются моих собственных сочинений, и ограничиться упоминаниями решений теоретических только на основе этого опыта *in corpore vili*⁷.

Приняв такое решение, я подвергаю себя двоякой опасности: во-первых, проявить нарциссизм, а во-вторых, полагать, будто мое истолкование моих книг возобладавало над их истолкованием другими читателями, в числе которых *in primis*^{8**} – мои переводчики. А ведь с этим принципом я сам полемизировал в таких книгах, как «Роль читателя»¹ и «Пределы интерпретации». Первая опасность неизбежна – но, по сути дела, я веду себя как те носители опасных для общества болезней, которые соглашаются открыто рассказать людям и о своем нынешнем состоянии, и о принимаемых ими мерах лечения, дабы принести пользу другим. Что же касается второй опасности, надеюсь, что на нижеследующих страницах будет видно, что я всегда указывал своим переводчикам на критические места своих текстов, способные породить двусмысленности, советуя им обратить на это внимание и не пытаюсь оказать влияние на их истолкование. В иных случаях я отвечал на их прямые просьбы, когда они спрашивали меня, какое из различных решений я принял бы, если бы мне пришлось писать на их языке; и в этих случаях мое решение обретало силу закона, поскольку в конечном счете на обложке книги стоит мое имя.

С другой стороны, в своем опыте автора, переводимого на другие языки, я постоянно ощущал конфликт между необходимостью в том, чтобы перевод был «верен» написанному мною, и волнующим открытием того, как мой текст мог (а подчас и *должен был*) преобразиться, облекаясь в слова другого языка. И, хотя порой я понимал, что перевод невозможен (правда, такие случаи всегда тем или иным образом разрешались), еще чаще я заме-

⁷ * На малоценном организме (лат., мед.). [Здесь и далее знак * обозначает подстрочное примечание переводчика.]

⁸ ** Прежде всего (лат.).

чал возможности: иначе говоря, я замечал, как при соприкосновении с другим языком текст выказывал потенциалы истолкования, которые не были известны мне самому, и как подчас перевод мог улучшить оригинал (я говорю «улучшить» именно в отношении к тому *намерению*, которое сам текст внезапно проявлял, независимо от того исходного намерения, которое было у меня как у эмпирического автора).

* * *

Эту книгу, исходящую из личного опыта и родившуюся из двух циклов лекций, я *не выдаю за книгу по теории перевода* (и она лишена соответствующей систематичности) по той простой причине, что неисчислимые проблемы переводоведения она оставляет открытыми. Я не говорю об отношениях с греческими и латинскими классиками просто потому, что никогда не переводил Гомера и мне не доводилось выносить суждение о том или ином гомеровском переводе для серии классических авторов. О так называемом интерсемиотическом переводе я говорю лишь от случая к случаю, поскольку никогда не снимал фильм по роману и не ставил балет по стихотворению. Я не касаюсь постколониальных тактик и стратегий приспособления того или иного восточного текста к восприятию других культур, поскольку не мог ни следить за переводами моих текстов на арабский, персидский, корейский или китайский, ни обсуждать эти переводы. Мне никогда не приходилось переводить тексты, написанные женщиной (и не потому, что по привычке перевожу только мужчин: за всю свою жизнь я перевел лишь двоих из них), и не знаю, с какими проблемами мне пришлось бы столкнуться. В отношениях с некоторыми моими переводчицами (на русский, испанский, шведский, финский, нидерландский, хорватский, греческий) с их стороны я встречал такую готовность применить к моему тексту, что не сталкивался ни с какой волей к «феминистскому» переводу⁹.

Несколько абзацев я уделю слову «верность», поскольку автор, следящий за своими переводчиками, всегда исходит из подразумеваемого требования *верности*. Понимаю, что это слово может показаться устаревшим ввиду высказываний отдельных критиков, утверждающих, что в переводе в счет идет лишь результат, реализующийся в тексте и языке прибытия – особенно в определенный исторический момент, когда предпринимается попытка актуализовать текст, созданный в другие эпохи. Но понятие верности связано с убеждением в том, что перевод представляет собой одну из форм истолкования и, даже исходя из восприятия и культуры читателя, он всегда должен стремиться к тому, чтобы воспроизвести намерение – не скажу «автора», но *намерение текста*: то, что текст говорит или на что он намекает, исходя из языка, на котором он выражен, и из культурного контекста, в котором он появился.

Предположим, в каком-нибудь американском тексте один персонаж говорит другому: *you are just pulling my leg*. Переводчику не следует передавать это буквально: «ты только тянешь меня за ногу» или «да ты водишь меня за ногу»; правильно будет «ты пытаешься обвести меня вокруг пальца» (*mi stai prendendo in giro*) или, еще лучше, «ты меня за нос водишь» (*mi stai prendendo per il naso*). При буквальном переводе получится оборот, в итальянском настолько непривычный, что мы вынуждены будем предположить, будто персонаж (а вместе с ним и автор) изобретают какую-то дерзкую риторическую фигуру, – а это не так, поскольку персонаж использует то, что в его языке является устойчивым выражением. Напротив, если заменить «ногу» – «носом», итальянский читатель окажется в той же ситуации, в которую автор текста хотел бы поместить читателя английского. Итак, вот пример того, как кажущаяся неверность (текст не переводится буквально) оказывается в конце кон-

⁹ По трем последним проблемам отсылаю к книгам: *Demaria et al.* (2001) и *Demaria* (1999 и 2003).

цов актом верности. Об этом почти теми же словами говорил святой Иероним, покровитель переводчиков: при переводе нужно *non verbum e verbo sed sensum exprimere de sensu*¹⁰{♦ 207}* – хотя мы увидим, что это утверждение тоже может приводить ко многим двусмысленностям.

Итак, переводить – значит понять внутреннюю систему того или иного языка и структуру данного текста на этом языке и построить такую текстуальную систему, которая в известном смысле может оказать на читателя аналогичное воздействие – как в плане семантическом и синтаксическом, так и в плане стилистическом, метрическом, звукосимволическом, – равно как и то эмоциональное воздействие, к которому стремился текст-источник¹¹.

«В известном смысле» – потому что любой перевод намечает окраины неверности вокруг ядра предполагаемой верности, но решение о местоположении этого ядра и о ширине этих окраин зависит от целей, поставленных перед собой переводчиком.

Тем не менее я не собираюсь сейчас развивать эти утверждения, поскольку все ниже следующие страницы представляют собой их истолкование. Хочу лишь повторить, что многие концепции, имеющие ныне хождение в переводоведении (эквивалентность, приверженность цели, верность или инициатива переводчика) для меня выступают под знаком переговоров.

* * *

В последние десятилетия появилось много трудов по теории перевода, в том числе и потому, что увеличилось число исследовательских центров, курсов и отделений, посвященных этой проблеме, а также школ письменного и устного перевода. Причины роста интереса к переводоведению многочисленны, но они сходятся воедино: с одной стороны, это явления глобализации, все теснее сближающие друг с другом как целые группы людей, так и отдельных представителей рода человеческого, говорящих на разных языках; затем – развитие интереса к семиотике, благодаря которому понятие перевода становится центральным, даже если оно не выражается напрямую (вспомним хотя бы дискуссии о смысле высказывания, который должен «выживать» при переходе с одного языка на другой), и, наконец, распространение информатики, побуждающее многих к попыткам создания и дальнейшего совершенствования моделей искусственного перевода (и здесь переводоведческая проблема становится решающей – не столько в том случае, когда модель «работает», сколько именно в том, когда она не «работает» в полную силу).

Кроме того, в первой половине XX в. и позже были разработаны такие теории структуры языка (или динамики языков), которые делали упор на явлении радикальной невозможности перевода. Это крепкий орешек и для самих теоретиков, которые, разрабатывая эти теории, отдавали себе отчет в том, что на деле люди переводят, причем уже в течение тысячелетий.

¹⁰ * «Передавать не слово в слово, а смысл в смысл» (лат.) {♦ 207}.

{♦ 207} «Передавать... смысл в смысл». Цитата из вышеупомянутого послания Иеронима о переводе (LVII). Ранее схожую формулировку выдвинул Квинт Гораций Флакк (Horatius, 65 до н. э. – 8 до н. э.) в стихотв. «Послания к Пизонам» (*Ad Pisones*), или «Науке поэзии» (стг. 133–134). Однако у Горация речь идет о *переложении* греч. классиков, а Иероним применил этот принцип к переводу.

¹¹ 1 Рассматривая отношения между оригиналом и его переводом, теоретики пользуются различными выражениями. В английском языке распространилось различие между *source* («источником») и *target* («целью»); и, если по-итальянски первый термин можно прекрасно передать как «источник», то второй рискует по ошибке превратиться в «мишень». Сейчас в Италии достаточно широко используются выражения «текст отправки» (*testo di partenza*) и «текст прибытия» (*testo di arrivo*) или «текст пункта назначения» (*testo di destinazione*). Я почти всегда буду пользоваться выражением «текст-источник», поскольку оно (как будет видно в конце главы 7) позволяет сделать некоторые метафорические выводы. Что же касается второго термина, то в зависимости от того или иного случая я буду пользоваться то выражением «текст прибытия», то «текст пункта назначения».

Возможно, переводят они плохо – и здесь действительно, можно подумать о дискуссиях, все время будоражащих среду библеистов, склонных постоянно критиковать прежние переводы священных текстов. Тем не менее, сколь бы несостоятельны и неудачны ни были переводы, в которых тексты Ветхого и Нового Заветов дошли до миллиардов верующих, говорящих на разных языках, в этой эстафете от одного языка к другому, от одной вульгаты к другой значительная часть человечества пребывала в согласии относительно основных фактов и событий, переданных этими текстами, от Десяти заповедей до Нагорной проповеди, от историй о Моисее до Страстей Христовых, – и, хотелось бы сказать, относительно духа, животворящего эти тексты.

Поэтому, даже когда с почти юридической категоричностью утверждается тезис о невозможности перевода, на практике мы всегда сталкиваемся с парадоксом об Ахилле и черепахе: теоретически Ахилл никогда не догонит черепаху, но в действительности, как учит опыт, он ее обгоняет. Положим, теория вдохновляется той чистотой, без которой опыт вполне может обойтись; однако интересная проблема состоит в том, насколько и в чем именно опыт может обойтись без нее. Отсюда мысль о том, что перевод основан на чем-то вроде переговоров, поскольку они – именно такой базовый процесс, в ходе которого, дабы нечто получить, отказываются от чего-то другого; и в конечном счете договаривающиеся стороны должны выйти из этого процесса с чувством разумного и взаимного удовлетворения, памятуя о золотом правиле, согласно которому обладать всем невозможно.

Здесь можно было бы спросить, каковы же договаривающиеся стороны в этом процессе переговоров. Их много, даже если порою они лишены инициативы: с одной стороны, есть текст-источник со своими автономными правами, а порою и фигура эмпирического автора (еще живого) с его возможными притязаниями на контроль, а также вся та культура, в которой рождается данный текст; с другой стороны, есть текст прибытия и та культура, в которой он появляется, с системой ожиданий его предполагаемых читателей, а порою даже с издательской индустрией, предвидящей различные критерии перевода в зависимости от того, для чего создается текст прибытия: для строгой филологической серии или для подборки развлекательных книг. Издатель может даже потребовать, чтобы в переводе детективного романа с русского были убраны диакритические знаки, используемые при передаче имен персонажей, чтобы читателям было легче отождествлять и запоминать их. Переводчик выступает как лицо, ведущее переговоры между этими реальными или потенциальными сторонами, и в таких переговорах прямо выраженное согласие сторон предвидится не всегда.

Однако некоторые подразумеваемые переговоры имеют место и в *пактах о достоверности*, а они различны для читателей, берущихся за книги по истории, и для тех, кто читает романы: в силу соглашения, существующего уже тысячу лет, последним можно предоставить *временное освобождение от обязанности проявлять недоверчивость*.

* * *

Поскольку я исхожу из личного опыта, ясно, что предмет, меня занимающий, – это *перевод в собственном смысле слова*, т. е. тот, что практикуется в издательствах. Так вот, хотя теоретик может утверждать, что не существует никаких правил, позволяющих считать, будто один перевод лучше другого, издательская практика учит нас, что, по крайней мере в случае явных и неоспоримых ошибок, достаточно легко установить, был ли перевод неверен и подвергся ли он исправлениям. Это всего лишь вопрос здравого смысла, но здравый смысл нормального редактора издательства позволяет ему вызвать переводчика и с карандашом в руке указать ему на те случаи, в которых его работа неприемлема.

Конечно, при этом нужно разделять убеждение в том, что «здравый смысл» – не ругательство, а, напротив, такое явление, которое многие философские учения принимали

вполне всерьез. С другой стороны, предлагаю читателю проделать элементарный, но внятный мысленный эксперимент: предположим, мы дали переводчику распечатку по-французски – формат А4, шрифт Times и 12-й кегль, объем 200 страниц; и вот переводчик приносит в качестве результата своей работы распечатку: тот же формат, тот же шрифт и кегль, но объем – 400 страниц. Здравый смысл подсказывает, что этот перевод, скорее всего, никуда не годится. Думаю, такого переводчика можно было бы устранить, даже не раскрывая его работы. С другой стороны, если мы дадим кинорежиссеру стихотворение Леопарди «К Сильвии»^[* 8], а он принесет нам ленту продолжительностью в два часа, у нас еще не будет критериев, позволяющих судить о том, приемлема его работа или нет. Нам нужно будет сначала посмотреть фильм, чтобы понять, в каком ключе режиссер истолковал поэтический текст и переложил его в зримые образы.

Уолт Дисней сделал из «Пиноккио» мультфильм. Конечно, поклонники Коллоди жаловались на то, что Пиноккио выглядит там как тирольская марионетка, что он не такой деревянный, каким преподнесли его коллективному воображению первые иллюстрации Маццанти^[* 9] или Муссино, что некоторые элементы сюжетной схемы были изменены, и так далее.

Однако, стоило бы только Уолту Диснею приобрести права на экранизацию (правда, в случае «Пиноккио» эта проблема уже не стояла), никто не мог бы привлечь его к суду за эти проявления неверности – негодовать и полемизировать с режиссером могли бы в лучшем случае живые авторы книги, запроданной Голливуду. Но если продюсер предъявляет контракт об уступке прав, тут уж ничего не поделаешь.

Если же французский издатель поручает сделать новый перевод «Пиноккио», а переводчик отдает ему текст, начинающийся словами *Longtemps je me suis couché de bonne heure*^{12 {♦ 208} *}, издатель вправе отвергнуть рукопись и заявить, что переводчик недееспособен. В переводе в собственном смысле слова царит молчаливый принцип, обязывающий юридически уважать высказывание другого лица^{13 1}, хотя это интересная проблема юриспруденции: установить, что понимается под уважением к высказыванию другого лица в тот момент, когда совершается переход из одного языка в другой.

Ради ясности скажу: давая определение переводу в собственном смысле слова, прежде чем (или вместо того чтобы) прибегать к мистическим умозрительным рассуждениям о некоем должном чувстве общности между автором оригинала и переводчиком, я принимаю критерии экономические и профессионально-деонтологические и очень надеюсь, что это не возмутит некоторых прекраснодушных людей. Когда я покупаю или ищу в библиотеке перевод великого поэта, сделанный другим великим поэтом, я не ожидаю обрести что-нибудь сильно схожее с оригиналом; напротив, обычно я читаю перевод, поскольку уже заранее знаю оригинал и хочу увидеть, как художник-переводчик встречается (будь эта встреча вызовом или данью почтения) с переведенным им художником. Положим, я иду в кино, чтобы посмотреть «Проклятую путаницу» Пьетро Джерми^[* 10]. Конечно, я знаю, что этот фильм снят по роману Карло-Эмилио Гадда «Дохлый номер на виа Мерулана»^[* 11], – правда, в начальных титрах режиссер предупреждает, что фильм всего лишь снят по мотивам романа. Тем не менее я вовсе не считаю, что можно, посмотрев фильм, воздержаться от чтения книги (если, конечно, речь не идет о зрителе малообразованном).

¹² * «Давно уже я привык укладываться рано» (*фр.*) {♦ 208}.

{♦ 208} «Давно уже я привык укладываться рано». Первая фраза цикла романов Марселя Пруста (Proust, 1871–1922) «В поисках утраченного времени» (*A la recherche du temps perdu*, 1913–1927) в пер. Н.М. Любимова.

¹³ 1 См.: Basso (2000: 215). Петрилли (Petrilli 2000: 12) выражается удачно, говоря, что «перевод – это *непрямой дискурс, замаскированный под прямой*». В действительности металингвистическая формула, молчаливо предполагаемая в начале всякого переводного текста, такова: «Автор такой-то сказал на своем языке то, что следует ниже». Но такое металингвистическое предупреждение предполагает некую деонтологию переводчика.

Я уже загодя знаю, что найду в фильме элементы фабулы, психологические характеристики персонажей, некую атмосферу романа, – но, конечно, никак не эквивалент языку писателя. Я не жду, что увижу в зримых образах такие фразы, как^[♦ 12]: «Спарашютил с облаков и взмолился: нет, мол, неправда это ни хрена; но схлопотал так, что убиться можно» или «Град, особенно во время приступов благопристойности и ментованного федералита...».

Но если я покупаю итальянский перевод иностранного произведения, будь то трактат по социологии или роман (зная конечно же, что во втором случае я рискую больше, чем в первом), я надеюсь, что перевод даст мне максимально верное представление о том, что написано в оригинале. И я сочту надувательством сокращения отдельных кусков или целых глав, наверняка испытаю раздражение из-за очевидных ошибок перевода (что, как мы увидим, случается с проницательным читателем даже в том случае, если он читает перевод, не зная оригинала), и с еще большим основанием вознегодую, если обнаружу затем, что переводчик (по неопытности или в силу намеренной цензуры) заставил того или иного героя сказать или сделать нечто прямо противоположное тому, что тот сказал или сделал. В замечательных томах издания «Scala d'Oro Utet», которые мы читали мальчишками, нам «пересказывали» великих классиков, но при этом зачастую приспосабливали их *ad usum delphini*^[14♦ 209]*. Помню, что в таком «дайджесте» романа Гюго «Отверженные» Жавер, разрываясь между своим долгом и признательностью Жану Вальжану, вместо того чтобы покончить с собой, подал в отставку. Речь шла о переложении. Когда я дознался до правды, прочтя оригинал, оскорбленным я себя не почувствовал (даже напротив, я отметил, что переложение во многих отношениях хорошо передало и фабулу, и дух романа). Но, если бы нечто подобное произошло в каком-нибудь переводе, я заговорил бы о нарушении одного из моих прав.

Здесь можно будет возразить, что это именно издательские условия, коммерческие требования и такие критерии, мол, не имеют никакого отношения к философии или семиотике различных типов перевода. Однако я ставлю перед собой такой вопрос: действительно ли эти юридическо-коммерческие критерии чужды суждению эстетическому или семиотическому?

Думаю, когда Микеланджело поручили спроектировать купол собора Святого Петра, подразумеваемое требование заключалось не только в том, чтобы купол был красив, гармоничен и грандиозен, но и чтобы он *стоял прямо*, – и то же самое потребуется сегодня, скажем, от Ренцо Пьяно^[♦ 13], если ему поручат спроектировать или сконструировать музей.

Это будут критерии юридическо-коммерческие, но не внехудожественные, поскольку часть ценности произведения прикладного искусства составляет также совершенство его функций. Интересно было бы узнать: тот, кто заказал Филиппу Старку^[♦ 14] сконструировать для него соковыжималку, оговорил в контракте, что одна из функций соковыжималки – не только выцеживать сок, но и задерживать семечки? А ведь соковыжималка Старка *пропускает семечки в бокал* – возможно, потому, что дизайнеру какой-нибудь выступ, задерживающий семечки, показался «неэстетичным». Если бы в контракте уточнялось, что новая соковыжималка, независимо от своей новой формы, должна обладать всеми характеристиками традиционной, тогда у заказчика было бы право вернуть объект дизайнеру. Если этого не случилось, так именно потому, что заказчик желал получить не настоящую соковыжималку, а произведение искусства и *conversation piece*^[15*], которая будет желанна потенциальным покупателям как абстрактная скульптура (впрочем, на вид очень красивая и тревожа-

¹⁴ * «Для использования дофина» (лат.). [♦ 209]

[♦ 209] «Для использования дофина». Имеется в виду необременительное и нравственно безупречное изложение классич. сочинений. Это выражение восходит к франц. гуманисту Пьеру-Даниэлю Гюэ (Huetius, 1630–1721), озаглавившему так «коллекцию классиков», составленную для франц. дофина. Отметим, что одна из глав романа У. Эко «Остров накануне» носит название трактата Гюэ: «О происхождении романов» (*De l'origine des Romans*).

¹⁵ * Предмет светской беседы (англ.).

щая, как глубоководное чудище) или как престижный предмет, а не как бытовой прибор, подлежащий практическому использованию¹⁶.

С другой стороны, я всегда вспоминаю одну историю, которую слышал ребенком, когда еще свежа была память об итальянском завоевании Ливии и о длившейся несколько лет борьбе с отрядами повстанцев (те, кто принимал в ней участие, были еще живы). Рассказывали об одном итальянском авантюристе, который последовал за оккупационными войсками и выдал себя за переводчика с арабского, на деле этого языка не зная. Если брали в плен предполагаемого повстанца и подвергали его допросу, итальянский офицер задавал ему вопрос по-итальянски, мнимый переводчик произносил несколько фраз на своем вымышленном арабском, а спрошенный не понимал и отвечал неизвестно что (возможно, что ничего не понимает). Переводчик переводил на итальянский по своему усмотрению, уж не знаю как: что допрашиваемый, например, отказывается отвечать или же, напротив, во всем признается, — и обычно повстанца вешали.

Допускаю, что раз-другой этот негодяй даже поступил милосердно, вложив в уста своим злосчастным собеседникам фразы, которые их спасли. Как бы то ни было, не знаю, чем эта история закончилась. Возможно, в дальнейшем этот «переводчик» жил припеваючи на денежки, причитавшиеся ему за службу; может быть, его разоблачили, и тогда худшее, что с ним могло случиться, — это отставка.

Однако, вспоминая эту историю, я всякий раз думал, что перевод в собственном смысле слова — дело серьезное, что он обязывает к некой профессиональной деонтологии, отменить которую никакая деконструктивная теория перевода не сможет никогда.

*Поэтому отныне и впредь, когда я буду пользоваться словом **перевод** (если оно не будет взято в кавычки или как-либо уточнено), я всегда буду подразумевать перевод с одного естественного языка на другой, то есть перевод в собственном смысле слова.*

* * *

Конечно, в нижеследующих главах я буду говорить и о так называемом интерсемиотическом переводе именно для того, чтобы показать, в чем он схож с переводом в собственном смысле слова, а в чем — отличен от него. Ясно поняв возможности и пределы одного из них, мы сможем лучше понять также возможности и пределы другого. Я бы не хотел, чтобы это истолковали как форму недоверия или отсутствия интереса к интерсемиотическим переводам. Например, *Nergor* (Nergaard 2000: 285) называет мою позицию по отношению к интерсемиотическим переводам «скептической». Но что это значит — утверждать, будто я скептичен? Разве я не верю в существование экранизаций романов или музыкальных произведений, вдохновленных картинами, в то, что некоторые из них обладают высокой художественной ценностью, дают сильнейший интеллектуальный стимул, оказывают значительное влияние на все культурное окружение? Разумеется, это не так. Я скептичен, самое большее, относительно возможности называть их переводами: скорее они, как мы увидим ниже, представляют собою трансмутации или адаптации. Но это не скептицизм! Это терминологическая разборчивость, чувствительность к различиям: ведь подчеркивать культурные и этнические различия между итальянцем и немцем — не значит быть «скептическим» по отношению к существованию немцев или к их роли в развитии западной цивилизации. Интерсемиотический перевод — тема захватывающая, и я отсылаю к статьям в журнале VS

¹⁶ 1 Любопытно, что фирма «Алесси», производящая «объект» Старка, выпустила в продажу *Special Anniversary Edition 2000, gold plated aluminium* («Особое юбилейное издание 2000, позолоченный алюминий») в 9999 пронумерованных экземплярах, с предупреждением, гласящим: «Juicy Salif Gold является коллекционным предметом. Не используйте его как соковыжималку: в случае контакта с веществами, содержащими кислоты, позолота может повредиться».

85–87 (2000), изобилующим размышлениями, способными вдохновить читателя. Мне хотелось бы обладать сведениями и необходимой тонкостью, чтобы внести более весомый вклад в аналитический подход, применяемый в этих статьях, и в теоретические выводы, к которым они приходят.

Именно в ходе этих дискуссий (а настоящая книга является их расширенным изложением) я счел, что важно провести различия, и я это сделал. Если эти различия прояснены, открывается широкий путь к поиску подобий, аналогий, общих семиотических корней.

* * *

Напоминаю также, что тексты эти родились как доклады, а в докладе не следует злоупотреблять библиографическими отсылками, которые в одно ухо влетают, а в другое вылетают (если, конечно, речь не идет о трудах канонических). Кроме того, несистематическая природа моего дискурса не обязывала меня учитывать всю библиографию по теме. Тому же критерию я следовал и в этой книге: я вынес библиографические отсылки (а не общую библиографию) в конец книги, чтобы указать тексты, к которым я действительно отсылаю. Далее, я составил некоторое количество постраничных примечаний: порою потому, что в той или иной мысли другого лица я нашел подтверждение своим мыслям, а порою для того, чтобы заплатить непосредственные долги и не выдавать мысли, подсказанные мне другими, за свои собственные. Несомненно, заплатил я не по всем долгам, однако это зависит прежде всего от того, что некоторые мысли о переводе сейчас имеют хождение в качестве общего достояния. По этому поводу см. «Энциклопедию переводоведения» под редакцией Моны Бейкер (*Baker 1998*).

* * *

Чуть не забыл. Всякий заметит, что, хотя эти страницы не обращены к строго специализированной аудитории, они, как представляется, требуют от читателя слишком многого, будучи пересыпаны примерами по меньшей мере на семи языках. Но, с одной стороны, я не скуплюсь на примеры именно для того, чтобы читатель, недостаточно хорошо знакомый с одним языком, мог обратиться к другому – и тогда он сможет пропустить те примеры, расшифровать которые ему не удастся. С другой стороны, это книга о переводе, и потому предполагается, что тот, кто ее открывает, заранее знает, с чем ему предстоит встретиться.

Глава первая

Синонимы «Альтависты»

Видимо, дать определение понятию «перевод» – дело нелегкое. В «Словаре итальянского языка», изданном Треккани, читаю: «Действие, операция или деятельность по переводу письменного или также устного текста с одного языка на другой» – определение несколько тавтологическое, которое ничуть не проясняется, если перейти к словарной статье «переводить»: «перекладывать письменный или устный текст с одного языка на другой, отличный от языка оригинала». Учитывая, что в статье «перекладывать» (*volgere*) приведены все возможные значения этого слова, кроме того, что имеет отношение к переводу, в конце концов я узнаю то, что и так уже знал.

Немногим больше проку и от словаря Дзингарелли, согласно которому перевод – это деятельность по переводу, а переводить – значит «перелагать, переносить с одного языка на другой», хотя сразу же за этим предлагается следующее определение: «давать эквивалент текста, высказывания, слова». Но проблема (причем не только данного словаря, но и настоящей книги, да и всего переводоведения) именно в этом и состоит: что же это значит – «давать эквивалент»?

Должен признать, что более научным кажется мне «Новый Вебстеровский словарь» (*Webster New Collegiate Dictionary*), который в числе прочих определений глагола «переводить» (*to translate*) принимает и такое: «to transfer or turn from one set of symbols into another»^{17*}. По-моему, такое определение безупречно подходит к тому, что мы делаем, когда пишем азбукой Морзе, решив заменить каждую букву алфавита различными последовательностями точек и тире. И все же код Морзе дает правило «транслитерации», и точно так же происходит, когда решают, например, что кириллическая буква я должна передаваться латиницей как *ja*. Эти коды могут использоваться также человеком, который, не зная немецкого, транслитерирует азбукой Морзе послание, написанное по-немецки, или же корректором, который, даже не зная по-русски, знает правила расстановки диакритических знаков, – и, в конце концов, процессы транслитерации можно было бы доверить компьютеру.

Однако различные словари говорят о переходе с одного языка на другой (включая Вебстеровский словарь: *a rendering from one language into another*^{18**}), а язык пускает в ход совокупности символов, несущих те или иные значения. Если бы нам пришлось принять определение Вебстера, нам следовало бы представить, что при наличии ряда символов *a, b, c...* и ряда символов $\alpha, \beta, \gamma \dots \omega$ для перевода необходимо заменить единицу из первого ряда единицей из второго, но лишь при том условии, что, согласно какому-либо правилу синонимии, *a* обладает значением, синонимичным α , *b* – β , и так далее.

Беда всякой теории перевода состоит в том, что эта теория должна исходить из внятного (и притом вполне надежного) понятия «эквивалентности сигнификата», в то время как нередко случается, что на многих страницах по семантике и философии языка сигнификат определяется как то, что остается неизменным (или эквивалентным) в процессе перевода. Порочный круг, да еще какой!

¹⁷ * «Переносить или перелагать из одной последовательности символов в другую» (англ.).

¹⁸ ** Передача с одного языка на другой (англ.).

1.1. Эквивалентность сигнификата и синонимия

Мы могли бы решить, что эквиваленты по значению, как убеждают нас словари, – это синонимичные слова. Но мы сразу заметим, что именно вопрос синонимии ставит перед каждым переводчиком серьезные проблемы. Конечно, мы считаем синонимами такие слова, как англ. *father*, фр. *père*, ит. *padre* («отец») и даже англ. *daddy*, ит. *papà* («папа») и так далее – во всяком случае, так уверяют нас разговорники для туристов. Однако нам прекрасно известно, что бывают различные ситуации, в которых англ. *father* не выступает синонимом к англ. *daddy* (так, говорят не *God is our daddy*, а *God is our father*^{19*}). И даже фр. *père* («отец») не всегда является синонимом ит. *padre*, мы понимаем, что на итальянский язык французское *père X* («отец X») переводится как *papà X* («папаша X»), так что заглавие романа Бальзака *Le père Goriot* мы переводим как *Papà Goriot* («Папаша Горио»), – и, однако же, англичане не решаются переводить это как *Daddy Goriot* («Папаша Горио»)^[15], предпочитая оставлять оригинальное французское заглавие. Теоретически перед нами тот случай, когда эквивалентность референциальная (разумеется, англ. *John's daddy*, «папаша Джона», – это ровно то же самое лицо, что и фр. *le père de John* или ит. *il papà di John*) не совпадает с эквивалентностью коннотативной; а эта последняя относится к тому, как слова или составные выражения могут пробуждать в душе слушателей или читателей одни и те же ассоциации и эмоциональные реакции.

Но предположим, что эквивалентность значения становится возможной благодаря чему-то вроде однозначной синонимии и что первая инструкция, которую надлежало бы дать машине для перевода, – это межъязыковой словарь синонимов, позволяющий даже машине при переводе добиваться эквивалентности значения.

Я задал системе автоматического перевода, предлагаемой в интернете «Альтави-стой» (называется эта система *Babel Fish*, «Вавилонская рыба»), ряд английских выражений, потребовал от нее переводов на итальянский, а затем попросил заново перевести итальянский перевод на английский. Только в последнем случае я совершил также переход с итальянского на немецкий. Результаты таковы:

(1) The Works of Shakespeare («Сочинения Шекспира») = Gli impianti di Shakespeare («Предприятия Сакеспеаре») = The systems of Shakespeare («Системы Шекспира»).

(2) Harcourt Brace («Харкурт Брэйс», название одного американского издательства) = Sostegno di Harcourt («Подпорка Аркоурта») = Support of Harcourt («Поддержка Харкурта»).

(3) Speaker of the chamber of deputies («Спикер палаты депутатов») = Altoparlante dell'alloggiamento dei delegati («Громкоговоритель жилья делегатов») = Loudspeaker of the lodging of the delegates («Громкоговоритель жилья делегатов»).

(4) Studies in the logic of Charles Sanders Peirce («Исследования по логике Чарльза Сандерса Пирса»^[16]) = Studi nella logica delle sabbiatrici Peirce del Charles («Исследования по логике шлифовальных машин Пейрче Карлеса») = Studien in der Logik der Charlessandpapierschleifmaschinen Peirce («Исследования по логике карлесопескобумагошлифовальных машин Пайрсе») = Studies in the logic of the Charles of sanders paper

¹⁹ * «Бог – наш папа», «Бог – Отец наш» (англ.).

grinding machines Peirce («Исследования по логике Чарльза шлифовальных бумагополировальных машин Пирса»).

Ограничимся рассмотрением случая (1). «Альтависта», разумеется, держала «в уме» (если, конечно, у «Альтависты» есть хоть какой-нибудь «ум») словарные определения, поскольку англ. слово *work* можно перевести на ит. как *impianti*, а ит. *impianti* можно перевести на англ. как *plants* («предприятия», «заводы») или *systems*. Но тогда нам следовало бы отказаться от мысли о том, что «переводить» означает всего лишь «перелагать или переключать из одного ряда символов в другой», поскольку, за исключением случаев простой транслитерации одного алфавита другим, у определенного слова какого-либо естественного языка Альфа зачастую бывает более одного соответствия на каком-либо естественном языке Бета. Кроме того, даже если оставить в стороне проблемы перевода, это затруднение встает и перед самим человеком, говорящим по-английски.

Что означает слово *work* на его языке? Вебстер сообщает, что *work* может означать деятельность, *task* («задача»), *duty* («обязанность»), результат такой деятельности (как в случае произведения искусства), инженерное устройство (как в случае крепости, моста, туннеля), место, где протекает промышленная деятельность (как предприятие или фабрика), – и много чего другого. Таким образом, даже если принять идею эквивалентности по значению, придется сказать, что слово *work* является синонимом и эквивалентом по значению как для выражения *literary masterpiece* («литературный шедевр»), так и для слова *factory* («завод»).

Но когда одно слово обозначает две различные вещи, мы говорим уже не о синонимии, а об *омонимии*. Синонимия имеет место тогда, когда два различных слова обозначают одно и то же, а омонимия – когда одно и то же слово обозначает две различные вещи.

Если бы в лексике некоего языка Альфа были только синонимы (и сама синонимия не была бы столь двусмысленным понятием), этот язык был бы богачейшим и позволял бы по-разному формулировать одно и то же понятие. Например, в английском для одной и той же вещи или понятия зачастую есть как слово, восходящее к латинскому этимону, так и слово, восходящее к этимону англосаксонскому, – например, «ловить»: *to catch* (англосакс.) и *to capture* (лат.); «изъян», «недостаток»: *flaw* (англосакс.) и *defect* (лат.). При этом можно даже обойти молчанием тот факт, что употребление одного синонима вместо другого может соотноситься с различиями в образовании или социальном происхождении, так что, если, например, в романе вложить в уста некоего персонажа именно этот определенный синоним, а не какой-либо другой, это может помочь обрисовать интеллектуальный склад данного персонажа и потому скажется на общем смысле или значении того события, о котором повествуется в романе. Итак, если бы существовали слова-синонимы в двух различных языках, перевод был бы возможен – даже для «Альтависты».

Напротив, весьма беден был бы язык, содержащий слишком много омонимов, в котором, например, многообразные объекты называются одинаково: «штуковина». Так вот, из немногих примеров, рассмотренных выше, явствует, что зачастую, дабы найти слова-синонимы в двух различных языках, нужно сначала избавиться от двусмысленности омонимов в пределах того языка, с которого предстоит переводить (как это делает человек, для которого данный язык – родной). А «Альтависта» на это, видимо, неспособна. Напротив, способен на это человек, говорящий по-английски, когда он решает, как следует понимать слово *work* в зависимости от того контекста, в котором оно появляется, или от внешней ситуации, в которой оно произносится.

Слова принимают различные значения в зависимости от контекста. Прибегну к известному примеру: англ. *bachelor* («холостяк») можно перевести как исп. *soltero*, ит. *scapolo*, фр. *célibataire* в контексте, где речь идет о людях и, возможно, связанном с брачными вопросами. В контексте университетском и профессиональном это слово может относиться к лицу,

получившему степень бакалавра, а в контексте средневековом – к пажу рыцаря. В контексте зоологическом это – самец (например, тюленя), в период спаривания остающийся без самки.

Теперь понятно, почему «Альтависта» в любом случае обречена на провал: у нее нет словаря, содержащего то, что в семантике называется «контекстуальным отбором» (см.: Есо 1975, § 2. 11). Или же она получила инструкцию о том, что слово *works* в литературе означает ряд текстов, а в технологическом контексте – ряд предприятий, но оказалась не способна решить, к какому контексту относится фраза, упоминая Шекспира, – к литературному или к технологическому. Иными словами, у нее не было ономастического словаря, который установил бы, что Шекспир – знаменитый поэт. Возможно, неудача произошла из-за того, что «Альтависта» была «вскормлена» словарем (вроде тех, что дают туристам), а не энциклопедией.

1.2. Понимать контексты

Попробуем теперь выдвинуть следующее предположение: то, что мы называем значением слова, соответствует всему тому, что в словаре (или в энциклопедии) написано в известной «словарной статье», заглавие которой обычно набрано жирным шрифтом. Все, что определяется в этой словарной статье, составляет выраженное *содержание* этого слова. Читая определения, приводимые в словарной статье, мы отдаем себе отчет в том, что (1) она включает в себя различные значения или смыслы этого самого слова и (2) эти значения или смыслы зачастую могут быть выражены не однозначным синонимом, а определением, парфразой или даже конкретным примером. Лексикографы, понимающие толк в своем ремесле, не только снабжают словарные статьи определениями, но и дают инструкции по их *контекстуальному «раздвусмысливанию»*, и это весьма помогает решить вопрос о том, каким может быть синонимичное слово (в определенном контексте) на другом естественном языке.

Можно ли представить себе, что «Альтависта» не снабжена такого рода лексикографическими сведениями? Может быть, предложенные ей выражения были слишком краткими для того, чтобы дать ей возможность определить подходящий контекст?

Вот почему я предположил, что «Альтависте» знакомы правила контекстуального «раздвусмысливания», и поэтому, если ей предложат английский текст вроде: *John, a bachelor who studied at Oxford, followed a PhD program in natural sciences in Berlin and wrote a doctoral dissertation on the North Pole bachelors*^{20*}, — «Альтависта» не переведет его на итальянский так: «Джованни, тюлень без пары, учившийся в Оксфорде, закончил докторантуру в Берлине и написал докторскую диссертацию о выпускниках университета Северного полюса»^{21 {♦ 210}}.

Я решил дать «Альтависте» достаточно пространственный контекст и выбрал начало Книги Бытия в английском переводе по так называемой «Библии короля Иакова» (*King James Version*):

In the beginning God created the heaven and the earth. And the earth was without form, and void; and darkness *was* upon the face of the *deep*. And the Spirit of God moved upon the face of the waters. And God said, Let there be light: and there was light. And God saw the light, that *it was* good: and God divided the light from the darkness. And God called the light Day, and the darkness he called Night. And the evening and the morning were the first day. And God said, Let there be a firmament in the midst of the waters, and let it divide the waters from the waters. And God made the firmament, and divided the waters which *were* under the firmament from the waters which *were* above the firmament. And it was so.

[В начале Бог сотворил небо и землю. И земля была безобразна и пуста, и тьма *была* на лице *бездны*. И Дух Бога двигался над лицом вод. И Бог сказал, Да будет свет: и стал свет. И Бог увидел свет, что *он* хорош: и Бог отделил свет от тьмы. И Бог назвал свет Днем, а Тьму назвал ночью. И вечер

²⁰ * «Джон, холостяк, учившийся в Оксфорде, закончил докторантуру по естественным наукам в Берлине и написал докторскую диссертацию о тюленях-самцах без пары, живущих на Северном полюсе» (англ.).

²¹ Чрезмерный оптимизм здесь неуместен. Я попробовал и получил следующее: «Йон, бакалор, учившийся в Оксфорде, закончил докторантуру по естественным наукам в Берлине и написал диссертацию о бакелорс северного шеста»^{♦ 210}.

^{♦ 210} *Северный шест*. С тем, как англ. *pole* («полюс») превращается здесь в итал. *palo* «жердь», «шест», ср. гл. VIII «Винни-Пуха» А.А. Милна (Milne, 1882–1956), где «испедиция» (*Expotition*) героев книги к Северному полюсу завершается тем, что Винни-Пух находит шест (*pole*): *North Pok discovered by Pooh Pooh found it* («Северный Шест / Полюс открытый Пухом Пух его нашел», англ.).

и утро были первым днем. И Бог сказал, Да будет твердь посреди вод, и пусть она отделяет воды от вод. И Бог создал твердь и отделил воды, которые *были* под твердью, от вод, которые *были* над твердью. И стало так.]

Затем я поручил «Альтависте» перевести этот отрывок на испанский и получил следующий результат (жирным шрифтом выделяю самые разительные случаи недопонимания):

En el dios **que comenzaba** creó el cielo y la tierra y la tierra **estaban** sin forma, y **vacio**; y la oscuridad estaba sobre la **cara** del profundo. Y el **alcohol del dios** se movió sobre la **cara** de las aguas. Y el dios dijo, dejó all ser luz: y *había* luz. Y el dios vio la luz, de **que que** era bueno: y el dios dividió la luz de la oscuridad. Y el dios llamó el día **ligero**, y la oscuridad que él llamó a Noche. Y la tarde y la mañana eran el primer día. Y el dios dijo, dejó allí ser un **firmament** en el medio de las aguas, y lo dejó dividir las aguas de las aguas. Y el dios hizo el firmament, y dividió las aguas que estaban bajo el firmament de las aguas que estaban sobre el firmament. **Y estaba tan.**

[† В боге, **который начинал**, сотворил небо и землю, и земля **была** без формы, и **пустота**; и темнота была на **лице** глубины. И **алкоголь бога** двигался над **лицом** вод. И бог сказал: я позволил, чтобы там был свет: и был свет. И бог увидел свет, **что что** был хорош: и бог отделил свет от темноты. И бог назвал день **легким**, и темнота, которую он назвал Ночью. И вечер и утро были первым днем. И бог сказал: я позволил, чтобы там был **небосво** посреди вод, и позволил ему отделять во́ды от вод. И бог сделал **небосво**, и отделил во́ды, которые были под **небосво**, от вод, которые были над **небосво**. **И было так.** (исп., «Babel Fish»)]^{22*}.

С точки зрения лексической «Альтависта» не допустила искажений, несмотря на то, что слова *God called the light Day* («Бог назвал свет Днем») превратились в историю некоего бога, который назвал день «легким» (в смысле: «*призвал* легкий день», *llamó el día ligero*), а прилагательное *void* («пустая») «Альтависта» поняла как существительное (*vacío*, «пустота»), И почему бы ей не понять слово *face* («лицо») как *cara* («лицо»), что по-английски скорее было бы *countenance* («внешний облик»), а не *surface* («поверхность»)? Почему у бездны должна быть поверхность, а не лицо, как у луны? В крайнем случае «Альтависта» могла бы понять, что слова *that it* («что он») не переводятся как *que que* («что что»). Однако она поняла слово *beginning* («начало») как причастие («начинающий»), а не как существительное, поскольку она не снабжена библейско-богословскими сведениями и не видит существенной разницы между Богом, стоящим в начале, и Богом, что-то начинающим. С другой стороны, даже с точки зрения богословской и космогонической слова «Бог, который начал» оказываются трогательны и убедительны. Судя по тому, что мы о Нем знаем, Он действительно создавал мир впервые, и это, возможно, объясняет многие несовершенства вселенной, в которой мы живем, — включая и трудности перевода.

Это внушает нам подозрение, что перевод зависит не только от лингвистического контекста, но и от чего-то внешнего по отношению к тексту, что мы называем сведениями о мире или энциклопедическими сведениями.

Так вот, «Альтависта», видимо, снабжена богатыми сведениями о мире, а также терпением, но, кажется, лишена способности производить даже простейший *контекстуаль-*

²² * Здесь и далее знак [†] обозначает отсылку к разделу «Переводы переводов».

ный отбор, поскольку она выказывает незнание того, что слово *spirit* получает различные смыслы в зависимости от того, где оно произносится, – в церкви или в баре.

Когда я поручил «Альтависте» перевести испанский текст обратно на английский, я получил следующие результаты:

In the God **that began** created the sky and the Earth and the Earth was **without form, and emptiness**; and the dark was on the face of the deep one. And **the alcohol of the God** moved on the face of waters. There and the God said, let be light: and there was light. And the God saw the light, **that that** was good: and the God divided **the light of the dark**. And the God called the **slight day**, and the dark that it called **to Night**. And afternoon and the morning was the first day. And the God said, there it let be firmament **in means** of waters, and it let divide it **waters of waters**. And God did firmament, and divided the waters that were under firmament **of the** waters that were on firmament. And it was so.

[† В Боге **что начинал** сотворил небо и Землю, и Земля была **без формы, и пустота**; и тьма была на лице глубокого. И **алкоголь Бога** двигался на лице вод. Там и Бог сказал, пусть быть свет: и был свет. И Бог увидел свет, **что что** был хорош; и Бог отделил **свет тьмы**. И Бог назвал **небольшой день**, и тьму что оно назвало **к Ночи**. И послеполуденное время и утро были первым днем. И Бог сказал, вот да будет небосвод **в средстве** вод, и он, пусть он отделяет **воды вод**. И Бог сделал небосвод, и отделил воды что были под небосводом **вод** что были на небосводе. И это было так. (англ., «Babel Fish»)]

Этот текст в большей или меньшей степени пал жертвой ошибок предыдущего, если не считать перевода испанского *medio* («середина») как *means* («средство») – простительная лексическая ошибка, – а также перевода *de las aguas* («от вод») как *of waters* («вод») в силу отсутствия энциклопедических сведений о том, что *waters of waters* («вóды вод») не существуют. Но эту проблему исправляет следующий перевод на немецкий:

Im Gott, **der anfang**, stellte den Himmel und die **Masse** und die **Masse** war ohne **Formular und emptiness her**; und die Dunkelheit war auf dem **Gesicht** vom tiefen. Und der **Spiritus** des Gottes verschob sich auf dem Gesicht des Wassers. Dort und der Gott sagte, **lassend Sie**, Licht zu sein: und es gab Licht. Und der Gott sah das Licht, **das, das** gut war: und der Gott teilte das Licht **der** Dunkelheit. Und der Gott benannte den **geringfügigen** Tag und die Dunkelheit, die sie zur Nacht benannte. Und Nachmittag und der Morgen waren der erste Tag. Und der Gott sagte, **dort ließ er** firmament in **den Mitteln** des Wassers sein, und er ließ es teilen **wässert vom Wasser**. Und der Gott tat firmament und teilte das Wasser, das unter firmament des Wassers waren, das auf firmament waren. Und es war so.

[† В Боге, **который начинал**, изготовил небо и **толщу** и **толща** была **без формуляра и эмптинесс**, и тьма была на **лице** глубокого. И **Дух Бога** передвигался на лице воды. Там и Бог сказал, **позволяя Вам**, свету быть: и был свет. И Бог увидел свет, **что, что** хорош был: и Бог отделил **свет тьмы**. И Бог назвал **ничтожный день**, и тьму, которую она назвала к ночи. И послеполуденное время и утро были первым днем. И Бог сказал, **там Он позволил** небосводу быть **в средствах** воды, и позволил ему отделять **обводняет от вод**. И Бог сделал небосвод и

отделил воду, что были под небосводом воды', что были на небосводе. И было так. (нем., «Babel Fish»)]

Немецкий перевод сохраняет идею начинающего Бога, но переводит *Earth* («Земля») как *Masse* («земная толща»), *form* («форма») как *Formular* («формуляр»), повторяет прежние ошибки, в силу которых мир лишен формы и *эмптинесс*, а день становится маловажным или ничтожным. Алкоголь Бога по праву становится *Spiritus* («Духом»), *that that* («что что») попросту превращается в *das das* («что что»).

Чтобы перевести слово *created* («создал»), «Альтавиستا» нашла немецкий глагол *herstellen* («производить») с отделяемой приставкой, который спрягается так: *Ich stelle her* («Я произвожу») или *Ich stellte her* («Я произвел»); в силу некоторых синтаксических правил, известных программе, она должна поставить приставку *her* в конце фразы; но «Альтавиستا» не осознает, что фраза кончается словом *Himmel* («небо»), и ставит *her* слишком далеко впереди. Кроме того, если говорить о словах *waters of waters* («воды вод»), то программа понимает первое слово как глагол, а второе – как существительное. Я не устоял перед искушением поручить «Альтависте» задачу перевести этот немецкий текст обратно на английский, и вот результат:

In the God, **which began**, **placed** the sky and the **mass** and the **mass** was without form and emptiness **ago**; and the darkness was on the face of the deep. And the **white spirits** of the God shifted on the face of the water. There and the God said, **leaving you**, to be light: and there was light. And the God saw the light, **which, which** was good: and the God divided the **light of the darkness**. And the God **designated the slight day** and the darkness, which **designated it to the night**. And afternoon and the morning were the first day and the God said, there let it **in the means** of the water be firmament, and it left it divides **waessert** from the water. And the God did firmament and divided the water, which firmament **under the water was**, which were on firmament. And it was like than.

[† В Боге, **что начинал**, **поместил** небо и **массу** и **масса** была без формы и пустота **тому назад**, и тьма была на лице глубокого. И **уайт-спириты** Бога передвигались на лице воды. Там и Бог сказал, **оставляя Вас**, быть свету: и был свет. И Бог увидел свет, **что, что** был хорош: и Бог отделил **свет тьмы**. И Бог **назначил легкий день** и тьму, что **назначила это к ночи**. И послеполуденное время и утро были первым днем, и Бог сказал, пусть **в средстве воды** быть небосводу, и это оставило это отделяет **вэссер** от воды. И Бог сделал небосвод и отделил воду, что небосвод под водой был, что были на небосводе. И было примерно так. (англ., «Babel Fish»)]

Интересно, что в немецком *stellte... her* («произвел») «Альтавиستا» не узнает глагола с отделяемой приставкой, понимает слово *her*, стоящее обособленно, как наречие *ago* («тому назад») и создает замечательное выражение *placed... ago* («поместил... тому назад»); зато в английском остаются другие немецкие конструкции с глаголом в конце фразы. *Spiritus* снова становится чем-то алкогольным, и конечно же «Альтавиستا» не может перевести *wässert* («обводняет»).

Наконец, полностью утратив всякое чувство меры, я поручил «Альтависте» перевести этот последний английский текст на итальянский, и вот как он был восстановлен:

Nel dio, che ha cominciato, disposto il cielo e la massa e la massa era senza forma ed il emptiness fa; e la nerezza era sulla faccia del profondo. E le acqua ragia del dio hanno spostato sulla faccia dell'acqua. Là ed il dio ha detto, lasciandoli, per essere luce: e ci era luce. Ed il dio ha visto la luce, che, che buono: ed il dio ha diviso la luce della nerezza. Ed il dio ha indicato il giorno leggero e la nerezza, che la ha indicata alla notte. Ed il pomeriggio e la mattina erano il primo giorno ed il dio detto, la lascia nei mezzi dell'acqua è firmament ed a sinistra esso divide il waessert dall' acqua. Ed il dio ha fatto il firmament ed ha diviso l'acqua, che il firmament sotto l'acqua era, che erano sul firmament. Ed era come quello.

[† В Боге, что начал, расположил небо и массу и масса была без формы и эмптинесс тому назад; и чернота была на лице глубокого. И скипидары Бога переместились на лице воды. Там и Бог сказал, оставляя их, чтобы быть свету: и был свет. И Бог увидел свет, что, что хорош: и Бог отделил свет черноты. И Бог указал легкий день и черноту, что указала ее ночи. И послеполуденное время и утро были первым днем и Бог сказал, оставь ее в средствах воды есть небосво и слева он отделяет вэссер от воды. И Бог сделал небосво и отделил воду, что небосво под водой был, что были на небосво. И было примерно так. (ит., «Babel Fish»)]

Кое-кто сможет возразить, что, хотя переводчиком «Альтависты» можно пользоваться бесплатно, это всего лишь *gadget*^{23*}, подаренная пользователям интернета, и не слишком-то притязательная. Но вот передо мной последний итальянский перевод «Моби Дика» (Милан: Фрассинелли 2001), где переводчик Бернардо Драги устроил себе такое развлечение: он задал перевести начало 110-й главы программе, которую называет «известным программным обеспечением для перевода, продаваемым ныне по цене примерно в миллион лир».

Вот оригинал, перевод Драги и перевод за миллион:

Upon searching, it was found that the casks last struck into the hold were perfectly sound, and that the leak must be further off. So, it being calm weather, they broke out deeper and deeper, disturbing the slumbers of the huge ground-tier butts; and from that black midnight sending those gigantic moles into the daylight above. So deep did they go, and so ancient, and corroded, and weedy the aspect of the lowermost puncheons, that you almost looked next for some mouldy cornerstone cask containing coins of Captain Noah, with copies of the posted placards, vainly warning the infatuated old world from the flood.

[После осмотра оказалось, что бочонки, забитые в трюм в последнюю очередь, все целехоньки и, стало быть, течь где-то ниже. И вот, воспользовавшись затишьем, они забирались все глубже и глубже, нарушая тяжелую дрему огромных кадок в нижних ярусах и отправляя этих гигантских кротов из полуночной тьмы наверх, к дневному свету. Они проникли на такую глубину, где в самом низу стояли такие древние, изъеденные временем, заплесневелые громадные бочки, что впору было приняться за поиски замшелого краеугольного бочонка, наполненного

²³ * Безделушка (англ.).

монетами самого капитана Ноя и оклеенного объявлениями, тщетно предостерегающими обезумевший старый мир от потопа]^{24*}.

ПЕРЕВОД ДРАГИ. A una prima ispezione, si accertò che le botti calate nella stiva per ultime erano perfettamente sane. La falla doveva quindi essere più in basso. Perciò, approfittando del bel tempo, si esplorò sempre più a fondo, disturbando il sonno delle enormi botti dello strato inferiore e spedendole come giganteschi talponi da quella nera mezzanotte alla viva luce del giorno. Ci si spinse così a fondo, e così antico, corroso e marcescente era l'aspetto delle botti più grandi e profonde, che a quel punto ti saresti quasi aspettato di veder comparire un canterano ammuffito con il gruzzolo di capitano Noè e le copie dei manifesti invano affissi per mettere in guardia dal diluvio quell'antico mondo presuntuoso.

[† При первом осмотре выяснилось, что бочки, спущенные в трюм последними, были совершенно целы. Значит, течь должна быть где-то ниже. Поэтому, пользуясь хорошей погодой, они пробирались все глубже, нарушая сон огромных бочек нижнего яруса и выпроваживая их, словно великанских кротов, из этой черной полуночи на белый дневной свет. Они проникли так глубоко, и такими древними, разъеденными и прогнившими выглядели самые большие бочки в самой глубине, что почти впору было ожидать появления заплесневевшего бочонка с монетами капитана Ноя и экземплярами воззваний, которые он понапрасну вывешивал, дабы предостеречь от потопа спесивый Древний мир. (ит., Драги)]

МАШИННЫЙ ПЕРЕВОД. Al cerco, fu trovato che i barili durano scioperato nella presa era perfettamente suono, e che la crepa deve essere più lontano. Così, esso che è tempo calmo, loro ruppero fuori più profondo e più profonde e disturbando i sonni dell'enorme macinato-strato le grosse botti; e da quel nero spedendo mezzanotte quelle talpe giganteschi nella luce del giorno sopra di. Così profondo fece loro vanno; e così antico, e corrose, e coperto d'erbacce l'aspetto del puncheons del più basso che Lei cercò pressoché seguente del barile dell'angolo-pietra ammuffito che contiene monete di Capitano Noah con copie degli affissi affissi che avverte vanamente il vecchio mondo infatuato dall'inondazione.

[† При поиске было обнаружено, что бочки длятся забастовавши в захвате был совершенно звук, и что трещина должна быть дальше. Так, это что погода спокойная, они ломанулись прочь глубже и глубже и тревожат сны громадных размолото-слой огромные бочки; и из этого черного отправляя в полночь тех гигантских кротов в свете дня сверху на. Так глубоко заставил их идут; и такой древний, и прогнившие, и покрытый сорняками вид пункеонса самого низа, что Вы искали почти вслед бочки замшелого краеугольного камня, который содержит монеты Капитана Ноа с экземплярами вывешенных вывесок который тщетно предупреждает старый мир одураченный наводнением. («ит.», электронный пер.)]

²⁴ * Пер. И. Бернштейн с некоторыми изменениями.

Итак, однозначной синонимии не существует – за вычетом, пожалуй, ограниченного числа случаев вроде слова «муж» (ит. *marito*, англ. *husband*, фр. *mari*). Но и это можно было бы оспорить, если учесть, что в древнеанглийском слово *husband* означало также «рачительный домохозяин»; на морском жаргоне так называют человека, распоряжающегося судном по доверенности владельцев; кроме того, так могут называть (пусть и редко) самца, используемого при скрещивании.

Глава вторая

От системы к тексту

«Альтависта», конечно, снабжена инструкциями относительно соответствий между одним словом и другим (а может быть, и между одной синтаксической структурой и другой), существующих в двух или более языках. Так вот, если бы перевод касался отношений между двумя языками, в смысле двух семиотических систем, тогда основным, непревзойденным и единственным примером удовлетворительного перевода был бы двуязычный словарь. Но это, по-видимому, противоречит как минимум здравому смыслу, который считает словарь инструментом перевода, а не переводом. В противном случае студенты на экзамене получили бы высшую оценку по переводу с латинского, предъявив латинско-итальянский словарь. Но студентам не предлагают ни доказать, что у них есть словарь, ни даже продемонстрировать, что они знают его наизусть: им предлагают доказать свое умение, переводя *отдельный текст*.

Перевод (и теперь это вполне очевидный принцип переводоведения) *происходит не между системами, а между текстами*.

2.1. Предполагаемая взаимная несоизмеримость систем

Если бы перевод касался только отношений между двумя лингвистическими системами, следовало бы согласиться с теми, кто считал, что естественный язык навязывает говорящему на нем собственное видение мира, что эти видения мира взаимно *несоизмеримы* друг с другом, и потому перевод с одного языка на другой неизбежно потерпит крах. Это было бы равносильно тому, чтобы вместе с Гумбольдтом сказать, что у каждого языка есть свой собственный гений – или, еще того лучше, что каждый язык выражает особое видение мира (так называемая гипотеза Сепира – Уорфа^[* 17]).

И действительно, «Альтависта» весьма напоминает *jungle linguist*^{25*}, описанного Куайном^[* 18] в его знаменитом очерке «Значение и перевод» (*Quine* 1960). По Куайну, трудно установить значение того или иного слова (на незнакомом языке), даже если лингвист показывает пальцем на пробегающего кролика, а туземец при этом произносит: *гавагай!*^[* 19] О чем хочет сказать туземец: что так называется этот кролик? все кролики вообще? что трава колыхается? что мимо движется пространственно-временной сегмент кролика? Решение невозможно, если у лингвиста нет сведений о туземной культуре и если он не знает, под какие категории подводят местные жители свой опыт: называют ли они сами вещи, части вещей или события, которые в своей совокупности включают в себя также появление той или иной вещи. Поэтому лингвисту нужно начать разработку ряда *аналитических гипотез*, подводящих его к составлению некоего руководства по переводу, которое должно будет соответствовать целому учебнику – не только по лингвистике, но и по культурной антропологии.

Однако даже в лучшем случае лингвист, которому нужно истолковать язык джунглей, разрабатывает ряд гипотез, подводящих его к составлению *возможного* руководства по переводу, хотя между тем столь же возможно было бы разработать множество руководств, отличных друг от друга, каждое из которых может осмысленно объяснять выражения туземцев, но при этом противоречить всем остальным (как и все они – друг другу)^{26{[* 211]}}. Отсюда выводится принцип *неопределенности перевода*. Неопределенность перевода возникает в силу следующего факта: «Как мы осмысленно говорим об истине того или иного утверждения только в терминах какой-либо теории или концептуальной схемы, точно так же мы можем осмысленно говорить о межъязыковой синонимии только в терминах какой-либо частной системы аналитических гипотез» (*Quine* 1960: 16).

Вопреки расхожему представлению о несовместимости философии англосаксонской с так называемой континентальной, мне кажется, что этот *холизм* Куайна не столь уж отличается от мысли о том, что все естественные языки выражают различные видения мира. В каком смысле тот или иной язык выражает некое собственное видение мира, четко разъяснено семиотикой Ельмслева (*Hjelmslev* 1943). По Ельмслеvu, язык (и вообще всякая семиотическая система) состоит из плана выражения и плана содержания, представляющего собою

²⁵ * Лингвист в джунглях (англ.).

²⁶ Не слишком доверяясь мысленным экспериментам, можно указать на очень интересный случай предполагаемой расшифровки египетских иероглифов, осуществленной в XVII в. Афанасием Кирхером^{[* 211]}. Как впоследствии покажет Шампольон, «руководство по переводу», подготовленное Кирхером, было полностью вымышленным, и тексты, которые он расшифровал, говорили совсем о другом. Тем не менее это мнимое руководство позволило Кирхеру получить связанные и последовательные переводы, которые для него были исполнены смысла. См. об этом главу 7 моей книги «В поисках совершенного языка» (*Eco* 1993b).

{[* 211]} Кирхер (*Kircher*), Афанасий (1601–1680), нем. иезуит, ученый-энциклопедист. Красноречивый пример его «расшифровки» – егип. фраза «Осирис говорит», которую он перевел так: «Жизнь вещей после победы над Тифоном, влажность природы благодаря бдительности Анубиса».

универсум понятий, выразимых этим языком. Каждый из этих двух планов состоит из формы и субстанции, и оба они являются результатом сегментации некоего континуума, или долингвистической материи²⁷.



Рис. 1

До того как тот или иной естественный язык придаст некий порядок нашему способу выражения универсума, континуум, или материя, представляет собою бесформенную и недифференцированную массу. Части этой массы лингвистически организуются, чтобы выражать другие части той же самой массы (я могу разработать систему звуков, чтобы выражать, т. е. чтобы говорить, например, о ряде цветов или живых существ). Это происходит и с иными семиотическими системами: в системе уличных знаков избираются определенные зрительные формы и определенные цвета, чтобы выражать, например, пространственные направления.

В естественном языке форма выражения избирает некоторые элементы, относящиеся к континууму, или материи, всех возможных озвучиваний, и заключается эта форма в фонологической системе, в лексическом репертуаре и в синтаксических правилах. По отношению к форме выражения могут порождаться различные субстанции выражения, так что, хотя одна и та же фраза – например, «Ренцо любит Лючию» – форму свою сохраняет неизменной, «воплощается» она в двух различных субстанциях в зависимости от того, кто ее произносит – мужчина или женщина.

С точки зрения грамматики языка субстанции выражения не важны – тогда как различия в форме имеют огромное значение, и достаточно подумать о том, что некий естествен-

²⁷ Предлагаемая мною схема никогда не была сформулирована Ельмслевым в таком виде. Речь идет о моем истолковании, изложенном в книге: Eco 1984: 52.

ный язык Альфа считает смысловыми определенными звуки, которые язык Бета игнорирует, или о том, насколько отличаются друг от друга лексика и синтаксис различных языков. Как мы увидим далее, различия субстанции могут стать решающими в случае перевода одного текста в другой.

Но пока что ограничимся соображением о том, что язык ассоциирует с различными формами выражения различные формы содержания. Континуумом, или материей содержания, будет все то, что мыслимо и поддается классификации, но различные языки (и культуры) подразделяют этот континуум порою по-разному; поэтому, как мы увидим в последней главе, цивилизации разделяют, например, цветовой континуум отличным друг от друга образом, так что кажется невозможным перевести название цвета, вразумительное в языке Альфа, на типичное название цвета в языке Бета²⁸.

Это, пожалуй, равносильно утверждению о том, что две системы содержания взаимно непроницаемы друг для друга или несоизмеримы друг с другом, и потому различия в организации содержания делают перевод теоретически невозможным. По Куайну, невозможно перевести на язык какого-нибудь первобытного племени такую фразу, как «у нейтринно нет массы». Достаточно также напомнить о том, как трудно перевести понятие, выраженное немецким словом *Sehnsucht* («тоска»): кажется, немецкая культура обладает точным понятием о таком чувстве, семантическое поле которого лишь частично может быть покрыто такими понятиями, как итальянское *nostalgia* или английские *yearning* («томление»), *craving for* («тоска по чему-либо») или *wishfulness* («переполненность желанием»).

Конечно, порою случается так, что слово одного языка отсылает к такому единству содержания, которое другие языки игнорируют, и это ставит перед переводчиками серьезные проблемы. Так, в моем родном диалекте есть замечательное выражение *scarnebiè*, или *scarnebbiare*, для обозначения особого атмосферного явления: это не туман, не иней и даже не дождь, а скорее густая изморось, слегка замутняющая взгляд и секущая по лицу прохожего, особенно если он движется со скоростью велосипедиста. Нет такого общеитальянского слова, которое успешно передавало бы это понятие или позволяло бы вскрыть соответствующий опыт, так что вместе с Поэтом можно было бы сказать: «Кто не изведает, тот постигнуть не сможет»^[♦ 20].

* * *

Невозможно однозначно перевести французское слово *bois* («лес», «древесина»). В английском это может быть *wood* (что соответствует как итальянскому *legno* «древесина», так и итальянскому *bosco* «лес»), *timber* (строительный лес, но не та древесина, из которой сделан уже изготовленный предмет — например, шкаф; в пьемонтском диалекте используется слово *bosc* в смысле *timber*, но в общеитальянском слово *legno* соответствует как *timber*, так и *wood*, хотя слово *timber* можно перевести и как *legname*) и, наконец, *woods*, как в выражении *a walk in the woods* «прогулка в лесу». По-немецки французскому *bois* может соответствовать как *Holz* «древесина», так и *Wald* «лес» (лесок — это *ein kleiner Wald*), хотя обычно немецкое *Wald* соответствует как английскому *forest*, так и итальянскому *foresta* и французскому *forêt* (см. *Hjelmslev* 1943, § 13). Но этим различия не исчерпываются, поскольку для обозначения очень густого леса экваториального типа французский пользуется словом *selve*, тогда как итальянское *selva* может относиться (я обращаюсь к словарям) к «обширному лесу

²⁸ Крүпа (*Krupa* 1968: 56), например, проводит различие между языками, отличными друг от друга по структуре и культуре, как эскимосский и русский; между языками, сходными по структуре, но различными по культуре (чешский и словацкий); между языками, сходными по культуре, но различными по структуре (венгерский и словацкий); между языками, сходными по структуре и культуре (русский и украинский).

с густым подлеском» (и это верно не только для Данте, но даже еще для Пасколи^[21], который видит «сельву» в окрестностях Сан-Марино). Поэтому, по крайней мере в том, что касается растительного мира, эти четыре лингвистические системы могут показаться взаимно несоизмеримыми.

Тем не менее «несоизмеримость» не означает «несопоставимость», и доказательством этому служит то, что итальянскую, французскую, немецкую и английскую^{29*} системы можно сравнить друг с другом, иначе невозможно было бы составить следующую таблицу:

Ит.	Фр.	Нем.	Англ.	Рус.
albero	arbre	Baum	tree	дерево
legno	bois	Holz	timber	древесина
bosco		Wald	wood	
foresta	forêt		forest	лес

Рис. 2.

На основе подобных схем мы, видя перед собой текст, где говорится о том, как по реке сплавляли строительный лес, можем решить, что здесь английское *timber* будет уместнее, чем *wood*, или, например, французское *armoire en bois* — это шкаф из дерева, а не шкаф в лесу. Можно также сказать, что английское слово *spirit* («дух» и «алкоголь») покрывает собою два семантических поля, представленных в немецком словами *Spiritus* и *Geist*, и станет ясно, почему «Альтависта», неспособная распознавать контексты и сравнивать друг с другом семантические пространства различных языков, допустила ту ошибку, которую допустила.

В итальянском языке одно-единственное слово *nipote* соответствует трем английским: *nephew* «племянник», *niece* «племянница» и *grandchild* «внук / внучка». Если же, кроме того, учесть, что в английском грамматический род притяжательного местоимения согласуется с родом владельца, а не с родом обладаемой вещи, как это происходит в итальянском, тогда при переводе фразы *John visita ogni giorno sua sorella Ann per vedere suo nipote Sam* возникают затруднения.

На английский эту фразу можно перевести четырьмя разными способами:

1. John visits every day his sister Ann to see his nephew Sam.
[Джон ежедневно навещает свою сестру Энн, чтобы повидать своего племянника Сэма.]
2. John visits every day his sister Ann to see her nephew Sam.
[Джон ежедневно навещает свою сестру Энн, чтобы повидать ее племянника Сэма.]
3. John visits every day his sister Ann to see her grandchild Sam.
[Джон ежедневно навещает свою сестру Энн, чтобы повидать ее внука Сэма.]
4. John visits every day his sister Ann to see his grandchild Sam.

²⁹ * А также русскую.

[Джон ежедневно навещает свою сестру Энн, чтобы повидать своего внука Сэма.]

Как же перевести на английский эту итальянскую фразу, если два языка разделили континуум содержания столь различными способами?

Английский	Итальянский	Русский
Nephew	Nipote	Племянник
Niece		Племянница
Grandchild		Внук / внучка

Рис. 3

Итак, в итальянском одно-единственное слово действительно выражает содержание трех английских слов, однако слова *nephew*, *niece* и *grandchild* и слово *nipote* не образуют единицу содержания. К единице содержания отсылают лингвистические термины, и происходит так, что и англичане, и итальянцы опознают три единицы содержания, хотя итальянцы и передают их все одним омонимичным термином. Итальянцы не настолько глупы или примитивны, чтобы не замечать разницы между сыном / дочерью своего сына или своей дочери и сыном / дочерью своей сестры или своего брата. Мы прекрасно осознаем эту разницу, тем более что на основе различий такого рода устанавливаются строгие законы наследования.

Это означает, что столбец «Содержание» на рис. 4 относится к тому, что и англичане, и итальянцы прекрасно умеют осознавать и выражать посредством определений, парфраз или примеров, хотя у итальянцев есть одно-единственное слово для различных единиц содержания и в силу этого им может быть сложнее недвусмысленно понять некоторые высказывания, если они произносятся вне адекватного контекста.

Английские термины	Содержание	Итальянские термины	Русские термины
<i>Nephew</i>	Сын брата или сестры	Nipote	Племянник
<i>Niece</i>	Дочь брата или сестры		Племянница
<i>Grandchild</i>	Сын / дочь сына / дочери		Внук / внучка

Рис. 4

Более того, поскольку в разных культурах системы родства различны, английский также может показаться весьма примитивным в сравнении с теми языками, которые разделяют родственные отношения на сегменты куда более тонко, как видно на рис. 5:

Английские термины	Содержание	Русские термины	Термины языка X
Nephew	Сын брата	Племянник	Термин А
	Сын сестры		Термин В
Niece	Дочь брата	Племянница	Термин С
	Дочь сестры		Термин D
Grandchild	Сын/дочь сына	Внук/внучка	Термин Е
	Сын/дочь дочери		Термин F

Рис. 5

Переводчик, которому придется переводить английский текст на язык X, должен будет сделать ряд предположений относительно того смысла, в котором в некоем данном контексте используется, скажем, слово *grandchild*, и принять решение о том, как его переводить: термином Е или термином F.

* * *

Речь шла о контексте. Действительно, ни одному переводчику не удастся перевести слово *nipote*, вырванное из всякого контекста. Это возможно в лучшем случае для составителя словарей (или для информатора-билингва, к которому я обращаюсь за помощью, чтобы узнать, как будет звучать то или иное слово на другом языке); но эти люди, как было видно, не переводят, а дают указания о том, как возможно перевести данное слово в зависимости от контекста. Напротив, переводчик всегда переводит *тексты*, то есть высказывания, появляющиеся в каких-то лингвистических контекстах или произносимые в какой-то особой ситуации.

Поэтому английскому переводчику итальянской фразы нужно знать либо тем или иным образом предполагать, говорится ли здесь: (1) о Джоне, у сестры которого Энн есть ребенок, приходящийся Джону племянником; (2) о Джоне, сестра которого Энн замужем за Биллом и по праву может считать *своим* племянником (но не племянником Джона) сына сестры Билла; (3) о Джоне, у сестры которого Энн есть сын, у которого, в свою очередь, родился Сэм; (4) о Джоне, сестра которого Энн приютила у себя сына сына Джона.

Последняя ситуация кажется не столь правдоподобной, как предыдущие, но достаточно предположить, что у Джона был сын Макс, у которого родился Сэм, а впоследствии Макс и его жена погибли в автокатастрофе, так что тетушка Энн решила воспитать Сэма. Еще менее правдоподобная ситуация (но не невозможная, если учесть нынешнее предосудительное падение нравов) предполагала бы, что Макс, сын Сэма, находился в половых отношениях со своей тетушкой Энн и от этой связи родился Сэм, так что Сэма можно вполне корректно назвать как *grandchild*, так и *nephew* Джона.

2.2. Перевод затрагивает возможные миры

Фраза, которую мы рассматривали, – это текст, а чтобы понять какой-либо текст (и тем более, чтобы перевести его), нужно выдвинуть гипотезу о *возможном мире*, который он представляет. Это значит, что в отсутствие адекватных признаков перевод должен основываться на конъектурах и, лишь выработав такую конъектуру, которая покажется приемлемой, переводчик может приступать к переводу этого текста с одного языка на другой. Иными словами, столкнувшись со всем спектром содержания, предоставляемого словарной статьей (а скорее, с дельными энциклопедическими сведениями), переводчик должен выбрать самое вероятное и резонное значение или смысл, наиболее подходящий в *этом* контексте и в *этом* возможном мире³⁰.

«Альтависта» (по всей вероятности, снабженная множеством словарей) вынуждена была установить синонимии внутри *одного текста* (причем текста особо сложного, где даже библеист не уверен в том, действительно ли английское выражение *the spirit of God*, «Дух Божий», из Библии короля Иакова передает смысл еврейского оригинала). Говоря лингвистически и культурологически, текст – это джунгли, где туземный носитель языка порою впервые придает смысл тем словам, которыми он пользуется, и этот смысл может не соответствовать тому смыслу, который те же самые слова могут принимать в ином контексте. Что в действительности означает слово *void* («пустая») в тексте Библии короля Иакова? Земля, пустая и полая изнутри, или же такая земля, на коре которой не обитает ни одного живого существа?

Мы придаем словам то или иное значение в той мере, в которой авторы словарей установили приемлемые определения этого слова. Но эти определения относятся ко многим возможным *смыслам* того или иного слова *до того*, как оно будет включено в тот или иной контекст и будет говорить о некоем мире.

Каков тот смысл, который слова *действительно* обретают, будучи произнесены в тексте? Сколько раз словарь совершал контекстуальный выбор, дав нам понять через английские слова *face* и *deer*, что у пропасти или бездны может быть лицо, сторона, поверхность? Почему «Альтависта» искажила смысл, переведя английское *face* как испанское *cara*? В каком возможном мире у пропасти может быть лицевая сторона (*faccia*), а не лицо (*viso*) или голова?

«Альтависта» оказалась не способна осознать, что отрывок из Книги Бытия говорит не о «начале» Бога, а о начале вселенной, потому что она проявила неспособность выдвигать предположения относительно того *типа мира*, к которому отсылал оригинальный текст.

* * *

Когда я начал работать в книжном издательстве, мне довелось проверять перевод с английского, оригинал которого был мне недоступен, поскольку он остался у переводчика. Тем не менее я начал читать, чтобы посмотреть, «гладко» ли идет итальянский. В книге рассказывалась история о первых исследованиях в области создания атомной бомбы, и где-то говорилось, что ученые, собравшись в каком-то месте, начали свои труды с того, что устроили «гонки поездов» (*corse di treni*). Мне показалось странным, что люди, которые должны были раскрыть секреты атома, тратят время на столь нелепые игры. Потому, обратившись к своим знаниям о мире, я сделал из них вывод, что эти ученые *должны были* заняться чем-то другим. И здесь (уж не знаю) – то ли на ум мне пришло знакомое английское выражение,

³⁰ См. об этом: Menin 1996, § 24.

то ли, скорее, я произвел чудную операцию, попытавшись *плохо* перевести на английский это итальянское выражение... но мне тут же стало ясно, что эти ученые устроили *training courses*, то есть курсы переподготовки, что было куда разумнее и куда менее разорительно для американских налогоплательщиков. Конечно, получив в руки оригинал, я увидел, что дело обстояло именно так, и позаботился о том, чтобы переводчику не заплатили за его халтуру.

В другой раз в переводе книги по психологии я обнаружил, что в ходе эксперимента пчеле (*l'ape*) удалось достать банан, положенный возле ее клетки, с помощью палки. Первая моя реакция была продиктована знаниями о мире: пчелы, видимо, не способны хватать бананы. Вторая реакция определялась лингвистическими познаниями: ясно было, что в английском оригинале говорилось об *ape*, то есть о большой человекообразной обезьяне, и мои знания о мире (подтвержденные сведениями энциклопедий, к которым я обращался) говорили мне о том, что обезьяны хватают и поедают бананы.

Это означает не только то, что по переводу, каким бы ошибочным он ни был, можно узнать текст, который он притязает переводить; это значит также, что из явно ошибочного перевода неизвестного оригинала проницательный истолкователь может прийти к заключению о том, что именно, по всей вероятности, этот текст говорил на самом деле.

Почему? Потому что в случае гонки поездов и пчелы я пришел к некоторым заключениям относительно возможного мира, описанного двумя этими текстами (предположительно близкого тому миру, в котором мы живем, или же тождественного ему), и попытался представить себе, как вели бы себя физики-ядерщики и пчелы. Придя к некоторым здравым заключениям, я совершил краткий обзор английской лексики, позволивший мне выдвинуть наиболее резонную гипотезу.

Всякий текст (даже самая простая фраза, хотя бы *Ренцо любит Люцию*) описывает или предполагает некий Возможный Мир – некий мир, в котором, если вернуться к нашему примеру, существуют некий Ренцо, особа мужского пола, и некая Люция, особа женского пола, причем Ренцо испытывает любовные чувства по отношению к Люции, тогда как еще неизвестно, отвечает ли ему Люция тем же. Но не следует думать, что это обращение к возможным мирам имеет силу только для повествовательных произведений. Мы пускаем его в ход при всяком понимании речи другого человека, пытаюсь хотя бы понять, о чем он говорит: пример итальянского слова *nipote* доказал нам это. Я в течение долгого времени навещал одного несчастного влюбленного, неотступно восхищавшегося своей возлюбленной, его бросившей (причем я даже не знаю, была ли она существом из плоти и крови или же порождением его фантазии); в тот день, когда он позвонил мне и прерывающимся от волнения голосом сказал: *Она вернулась ко мне, наконец-то!* – я попытался восстановить возможный мир воспоминаний или фантазий собеседника и сумел понять, что вернулась именно возлюбленная (и был бы я бесчувственным грубияном, если бы спросил его, о ком это он мне говорит).

* * *

Латинское слово *mus* невозможно перевести на английский. Латинское *mus* покрывает собою единое семантическое пространство, которое английский делит на два участка, отводя один из них слову *mouse* («мышь»), а другой – слову *rat* («крыса»); то же самое происходит во французском, испанском и немецком, где существует оппозиция «мышь» / «крыса»: фр. *souris* / *rat*, исп. *ratón* / *rata*, нем. *Maus* / *Ratte*. Итальянскому тоже известна оппозиция между мышью (*topo*) и крысой (*ratto*), но в повседневном употреблении словом *topo* называют и крысу; в лучшем случае крысу называют производными от слова *topo* (*topone*, *topaccio*) или

даже диалектным словом *pantegana*, тогда как *ratto* употребляется только в технических контекстах (в известном смысле мы, итальянцы, еще привязаны к латинскому *mus*).

Конечно, в Италии тоже отмечают разницу между мышкой (*topino*) из амбара или погребца и мохнатой крысой (*ratto*), способной переносить ужасные болезни. Однако посмотрим, как словоупотребление может влиять на точность перевода. Беньямино даль Фаббро в своем переводе «Чумы» Камю говорит, что доктор Риз как-то утром обнаруживает на ступеньках своего дома «мертвую мышь (*sorcio*)». *Sorcio* – изящное слово, служащее практически синонимом к слову *topo*. Возможно, переводчик выбрал слово *sorcio* из-за его этимологического родства с французским *souris* («мышь») – но если взглянуть в контекст, то животные, появившиеся в Оране, должны быть ужасными крысами. Любой итальянский читатель, обладающий хотя бы скромными металингвистическими познаниями (энциклопедического типа) и пытающийся вообразить себе возможный мир романа, вероятно, заподозрит, что переводчик допустил неточность. И действительно, если обратиться к оригиналу, мы увидим, что Камю говорит о крысах (*rats*). Даже если даль Фаббро побоялся использовать слово *ratto*, сочтя его чересчур ученым, ему, по крайней мере, следовало бы уточнить, что речь идет не о мышках.

Поэтому лингвистические системы сравнимы друг с другом, и вероятных двусмысленностей можно избежать, если переводить тексты в свете контекстов и в соотнесенности с тем миром, о котором говорит *данный текст*.

2.3. Тексты как субстанции

Какова природа текста и в каком смысле мы должны рассматривать его иначе, чем некую лингвистическую систему?

На рис. 1 мы видели, как язык (и вообще любая семиотика) отбирает в материальном континууме форму выражения и форму содержания, на основе которой могут производиться субстанции, то есть материальные выражения (как те строчки, что я сейчас пишу), передающие субстанцию содержания – или, говоря упрощенно, то, о чем «говорит» это специфическое выражение.

Однако немало двусмысленностей может возникнуть (и я причисляю себя к тем, кто более всего в этом виновен) из-за того, что для объяснения концепций Ельмслева, то есть ради дидактической наглядности, был предложен рис. 1.

Этот рисунок, конечно, показывает различия между разными концепциями формы, содержания и континуума, или материи, но он оставляет такое впечатление, будто речь идет о гомогенной, однородной классификации, хотя таковой она не является. При наличии одной и той же звуковой материи два языка, Альфа и Бета, расчленяют ее по-разному, производя две различные формы выражения. Комбинация элементов формы выражения соотносится с элементами формы содержания. Но это лишь абстрактная возможность, предоставляемая любым языком, и она имеет дело со структурой лингвистической *системы*. Коль скоро и форма выражения, и форма содержания намечены, материя, или континуум, прежде представлявшая собою бесформенную возможность, становится уже сформированной, а субстанции все еще не произведены. Поэтому в терминах системы, когда лингвист говорит, например, о структуре итальянского или немецкого языка, он рассматривает только отношения между формами³¹.

Когда благодаря возможностям, предоставляемым лингвистической системой, совершается какая-либо передача вовне (звуковая или графическая), мы имеем дело уже не с системой, а с процессом, приведшим к формированию *текста*³².

Форма выражения говорит нам о том, каковы фонология, морфология, лексика, синтаксис того или иного языка. Что же касается формы содержания, то мы видели, как та или иная культура перекраивает континуум содержания (*pecora* «овца» / *capra* «коза», *cavallo* «лошадь» / *cavalla* «кобыла» и так далее), но субстанция содержания реализуется как *смысл*, который принимает тот или иной элемент формы содержания в процессе высказывания.

Только в процессе высказывания устанавливается, что, если исходить из контекста, слово «лошадь» (*cavallo*) относится к той форме содержания, которая противопоставляет его другим животным, а не к той, которая противопоставляет его, в терминологии портных, как ластовицу брюк (*cavallo dei pantaloni*) – поясу либо отворотам. Если есть два выражения: «Но я просил этот романс в исполнении другого тенора» (*Ma io avevo chiesto la romanza di un altro tenore*) и «Но я хотел получить иной ответ» (*Ma io volevo una risposta di un altro tenore*), то именно благодаря контексту слово *tenore* утрачивает двусмысленность, порождая поэтому два высказывания, несущие различный смысл (которые нужно переводить по-разному).

Поэтому в тексте – который уже является актуализованной *субстанцией* — мы имеем дело с Линейной Манифестацией (с тем, что воспринимается при чтении или на слух) и со Смыслом или смыслами данного текста³³. Встав перед необходимостью истолковать Линей-

³¹ Лингвиста текст «интересует как источник сведений о структуре языка, а не о содержащейся в данном сообщении информации» (Лотман 1994а: 202).

³² Оппозицию *система / текст* можно было бы заменить на сосюрговскую *язык / речь*, и все осталось бы по-прежнему.

³³ См. рис. 2, который я предлагал и комментировал в книге: *Есо* 1975.

ную Манифестацию, я прибегаю ко всем своим лингвистическим познаниям, в то время как процесс куда более сложный происходит в тот момент, когда я пытаюсь различить смысл того, что мне говорят.

С первой попытки я стараюсь понять буквальный смысл, если он не сомнителен, и, если получается, соотнести его с возможными мирами: так, если я читаю, что *Белоснежка ест яблоко* (*Biancaneve mangia una mela*), я понимаю, что индивидуум женского пола постепенно надкусывает, пережевывает и проглатывает некий плод так-то и так-то, и выдвигаю гипотезу о возможном мире, где происходит эта сцена. Тот ли это мир, в котором я живу и где считается, что *an apple a day keeps the doctor away*^{34*}, или же сказочный мир, где, съев яблоко, можно пасть жертвой колдовства? Если бы я принял решение во втором смысле, ясно, что мне пришлось бы обратиться к сведениям из энциклопедий, в числе которых – сведения литературного характера, и к *интертекстуальным сценариям* (в сказках обычно случается так, что...). Конечно, я буду и дальше исследовать Линейную Манифестацию, чтобы узнать что-нибудь об этой Белоснежке и о том месте и той эпохе, в которых разворачивается это событие.

Но следует отметить, что если я прочту фразу «Белоснежка съела листок» (*Biancaneve ha mangiato la foglia*), то, видимо, обращусь к иному ряду энциклопедических сведений, на основе которых установлю, что человеческие существа редко едят листья; отсюда я выведу ряд гипотез, подлежащих проверке в ходе чтения, чтобы решить, не зовут ли, часом, Белоснежкой – козочку. Или же (что кажется более вероятным) я задействую набор идиоматических выражений и пойму, что «съесть листок» (*mangiare la foglia*) – это идиома, смысл которой отличен от буквального, ибо она означает «смекнуть, в чем дело»; в этом случае фразу *Biancaneve ha mangiato la foglia* я пойму так: «Белоснежка смекнула, что к чему».

Равным образом на каждом этапе чтения я буду задаваться таким вопросом: о чем говорит как отдельная фраза, так и целая глава (и тем самым поставлю перед собой проблему: каков *topic*, то есть тема или содержание, данного дискурса)? Кроме того, на каждом шагу я буду пытаться выявить *изотопии*³⁵, то есть однородные уровни смысла. Например, если даны две фразы: *Жокей остался недоволен конем* (*cavallo*) и *Портной остался недоволен ластовицей* (*cavallo*), то, лишь выявив однородные изотопии, я смогу понять, что в первом случае речь идет о животном, а во втором – о детали брюк (если только контекст не опровергнет эту изотопию: когда речь пойдет, например, о жокее, сильно озабоченном элегантностью своего костюма, или о портном, помешанном на верховой езде).

Кроме того, мы задействуем *общие сценарии*, в силу которых, если я читаю, что *Луиджи отправился поездом в Рим*, я полагаю само собой разумеющимся, что он должен был пойти на станцию, приобрести билет и так далее, и только поэтому я не удивлюсь, если впоследствии текст сообщит мне, что Луиджи пришлось заплатить штраф, поскольку контролер поймал его без билета.

На этом этапе я, возможно, буду в состоянии по *сюжетной схеме* реконструировать *фабулу*. Фабула – это хронологическая последовательность событий, которую текст, однако же, может «монтировать» по иной сюжетной схеме: *Я вернулся домой, потому что пошел дождь* и *Поскольку пошел дождь, я вернулся домой*. Перед нами две Линейные Манифестации, передающие одну и ту же фабулу (я вышел из дому, когда дождя не было; пошел дождь; я вернулся домой) посредством различной сюжетной схемы. Само собой разумеется, что ни фабула, ни сюжетная схема не являются вопросами лингвистическими: это структуры, которые могут воплощаться в иной семиотической системе, в том смысле, что можно рассказать одну и ту же фабулу «Одиссеи» по одной и той же сюжетной схеме, но посредством фильма

³⁴ * «В день по яблоку съедать – век болезней не видать» (англ.).

³⁵ См.: Greimas (1966) и Eco (1979: 5).

или даже комиксов. В случае краткого изложения можно сохранить фабулу, изменив сюжетную схему: например, можно пересказать события «Одиссеи», начав с тех событий, которые в поэме Одиссей будет впоследствии рассказывать феакам.

Как показали два примера (о том, что я вернулся, поскольку пошел дождь), фабула и сюжетная схема существуют не только в специфически повествовательных текстах. В стихотворении Леопарди «К Сильвии» есть фабула (была одна девушка, жившая напротив поэта, поэт ее любил, она умерла, поэт вспоминает ее с любовной тоской) и есть сюжетная схема (поэт, предающийся воспоминаниям, выходит на сцену в начале, когда девушка уже мертва, и она постепенно оживает в его воспоминаниях). Насколько важно соблюдать в переводе сюжетную схему, говорит нам тот факт, что адекватно перевести стихотворение «К Сильвии» невозможно, соблюдая фабулу, но пренебрегая сюжетной схемой. Перевод, изменяющий порядок сюжетной схемы, был бы просто кратким изложением, сделанным малышом для экзаменов, и мучительный смысл этого воспоминания был бы здесь начисто утрачен.

Именно в силу того, что по сюжетной схеме я восстанавливаю фабулу, мало-помалу в ходе чтения я буду преобразовывать пространные куски текста в *пропозиции*, которые их вкратце обобщают; например, дойдя в чтении до середины, я смогу «упаковать» то, что узнал, в одну фразу: «Белоснежка – юная и красивая принцесса, возбуждающая ревность своей мачехи, которая приказывает охотнику отвести ее в лес и убить». Но на дальнейшей фазе чтения я смогу придерживаться *гиперпропозиции*: «преследуемую принцессу принимают к себе семеро гномов». Эта «упаковка» пропозиций в гиперпропозиции (и это мы увидим дальше) будет тем, что даст мне возможность решить, какова та «глубинная» история, о которой повествует мне текст, и каковы, напротив, события побочные или второстепенные.

Отсюда я смогу приступить к выявлению не только возможной психологии персонажей, но и их вовлеченности в то, что называется *актантными* структурами³⁶. Если я читаю «Обрученных» Мандзони^[♦ 22], я осознаю, что есть два персонажа, Ренцо и Лючия, которые симметрично лишены объекта своих желаний; время от времени они оказываются перед различными инстанциями, которые то препятствуют им, то помогают. Но хотя в ходе всего романа Дон Родриго воплощает собою фигуру Противника, а Фра Кристофоро – Помощника, именно развитие текста позволяет мне, к моему великому удивлению, к середине истории перевести Безымянного персонажа с роли Противника на роль Помощника, удивляться тому, почему Монахиня, вышедшая на сцену как Помощница, впоследствии выступает как Противница, и, наконец, тому, насколько патетически двусмысленной, и именно потому весьма человеческой, остается фигура дона Аббондио, который колеблется (сосуд скудельный среди сосудов железных) между противоположными функциями. И возможно, к концу романа я решу, что истинный доминирующий актант, который персонажи воплощают в себе один за другим, – это Провидение, противостоящее мировому злу, слабости природы человеческой и слепому ходу Истории.

Можно было бы и дальше анализировать различные текстуальные уровни, на которые способно завести меня чтение. Здесь нет хронологической последовательности от начала до конца или наоборот, поскольку, уже пытаясь понять содержание фразы или абзаца, я могу отважиться на гипотезу о том, каковы те большие идеологические структуры, которые текст пускает в ход, тогда как понимание одной простой финальной фразы может вмиг заставить меня отказаться от истолковательной гипотезы, помогавшей мне почти до конца чтения (обычно это происходит с детективными романами, играющими на моей читательской склонности выдвигать ошибочные предположения относительно развития событий и отваживаться на слишком поспешные моральные и психологические суждения о различных персонажах).

³⁶ См.: Greimas (1966: 8 и 1973).

На нижеследующих страницах будет ясно показано, что истолковательная ставка на различные уровни смысла и на то, каким из них следует отдать предпочтение, является основополагающей для решений, принимаемых переводчиком³⁷. Но дело в том, что столько же уровней можно выявить в той Линейной Манифестации, которую мы целиком сочли субстанцией выражения.

В действительности на уровне выражения есть много субстанций³⁸.

Многообразие субстанций выражения имеет место и в невербальных системах: в фильме, конечно, в счет идут зрительные образы, но также ритм и скорость движения, слово, шум и другие типы звука, зачастую – надписи (будь то диалоги в немом кино, субтитры или графические элементы, снятые с натуры, если сцена разворачивается в обстановке, где появляются рекламные вывески, либо в библиотеке), не говоря уже о грамматике раскадровки и о синтаксисе монтажа³⁹. В кадре важны субстанции, которые мы назовем линейными и которые позволяют нам распознавать различные образы, но также цветовые явления, соотношение цвета и тени, не говоря уже о точных иконологемах, позволяющих нам распознать Христа, Пресвятую Деву, монарха.

В вербальном тексте основополагающей является, несомненно, субстанция сугубо лингвистическая, но не всегда она имеет наибольшее значение. Фраза «передай мне соль» (*passami il sale*) может, как мы знаем, выражать гнев, вежливость, садизм, робость – смотря по тому, как она произносится, – и определять того, кто ее произносит, как человека образованного, неграмотного или комичного, если у него диалектный выговор (причем те же самые смыслы сообщились бы нам, если бы фраза гласила: «передай мне масло»). Все это такие явления, которые лингвистика считает супraseгментными и которые не имеют прямого отношения к системе языка. Если я скажу («передай мне, пожалуйста, соль – до меня тебе дело есть коль» (*passami prego il sale – se di me pur ti cale*), то вмешиваются явления стилистические (включая возвращение к классицизирующим интонациям), метрика и рифма (а могли бы вмешаться и эффекты звукового символизма). Насколько метрика чужда лингвистической системе, говорит тот факт, что структура одиннадцатисложника может быть воплощена на разных языках и проблема, терзающая переводчиков, состоит в том, как передать ту или иную стилистическую черту или найти эквивалентную рифму, используя иные слова.

Поэтому в поэтическом тексте перед нами будет лингвистическая субстанция (воплощающая ту или иную лингвистическую форму), но также, например, субстанция метрическая (воплощающая ту или иную метрическую форму – скажем, схему одиннадцатисложника).

Но говорилось о том, что может существовать также субстанция звуко-символическая (у которой нет кодифицированной формы); и, если вернуться к стихотворению Леопарди «К Сильвии», всякая попытка перевести его первую строфу окажется несостоятельной, если

³⁷ Возвращаясь к Якобсону (*Jakobson* 1935) и традиции русских формалистов в целом, мы могли бы сказать, что переводчик должен сделать ставку на то, что, по его мнению, является *доминантой* того или иного текста. Правда, понятие «доминанты», пересматриваемое ныне с временной дистанции, более смутно, чем кажется: порою доминирует техника (например, размер против рифмы), порою – искусство, в известную эпоху служащее образцом для всех прочих искусств (изобразительные искусства в эпоху Возрождения), порою – основная функция (эстетическая, эмотивная или другая) того или иного текста. Потому я не считаю, что это может быть концепцией, решающей проблему перевода; это скорее совет: «Отыщи то, что для тебя является *доминантой* данного текста, и на ней основывай каждый свой выбор и все исключения».

³⁸ Я не ограничиваюсь здесь согласием с указанием Ельмслева, по которому «одна и та же субстанция предполагает, в свою очередь, множество аспектов, или, как мы предпочитаем говорить, множество уровней» (*Hjelmslev* 1954, итал. пер.: 229). Причина в том, что Ельмслев ограничивается упоминанием уровней характера *физиологического*: *физические или акустические и аудитивные* (зависящие от восприятия говорящего). Как можно увидеть, в настоящей работе, в свете развития семиотики текста, учитываются многие другие уровни, четко отделенные от уровня сугубо лингвистического. Дискуссию о различных уровнях субстанции см.: *Dusi* (2000: 18 ss.).

³⁹ См.: *Metz* (1971, итал. пер.: 164).

не удастся (а обычно это не удастся) добиться того, чтобы последнее слово этой строфы (*salivi*, «ты поднималась, восходила») было анаграммой имени *Silvia*. Разве что изменить имя девушки – но в таком случае будут утрачены многочисленные ассонансы на *i*, связывающие звучание как имени *Silivia*, так и слова *salivi* с синтагмой *occhi tuoi ridenti e fuggitivi* («очи твои, смешливые и уклончивые»).

Сравним оригинальный текст, где я выделил звуки *i*, с французским переводом Мишеля Орселя (где я, разумеется, не выделял букву *i* в тех случаях, когда она произносится иначе):

*Silvia, rimembri ancora
Quel tempo della tua vita mortale
Quando beltà splendea
Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,
e tu, lieta e pensosa, il limitare
di gioventù salivi?*

[Сильвия, ты еще помнишь
Те дни своей жизни смертной,
Когда краса сияла
В очах твоих, смешливых и уклончивых,
И ты, счастливая, задумчивая, на порог
Юности восходила.]

[† Ср. другой русский перевод:

Ты помнишь, Сильвия, еще Твоей земной
и смертной жизни время,
Когда сияла красота
В твоих глазах смеющихся и ясных
И ты, задумчивая, улыбаясь,
Перешагнула юности порог. (ит., Н.С. Гумилев)]

*Sylvia, te souvient-il encore
Du temps de cette vie mortelle,
Quand la beauté brillait
Dans tes regards rieurs et fugitifs,
Et que tu t'avancais, heureuse et sage,
Au seuil de ta jeunesse? (Orcel)*

[† Сильвия, ты еще вспоминаешь
Время этой смертной жизни,
Когда краса блистала
В твоих смешливых и уклончивых взорах
И ты приближалась, счастливая и мудрая,
К порогу своей юности? (фр., Орсель)]

Переводчик вынужден был пожертвовать соотношением *Silvia* / *salivi* – и не мог поступить иначе. Ему удалось ввести в текст много *i*, но соотношение оригинала с переводом – 20 к 10^{♦ 23}. Кроме того, в тексте Леопарди звук *i* ощутим, поскольку шесть раз он повторяется в пределах одного слова (*Silvia, rimembri, ridenti, fuggitivi, limitare, salivi*), тогда как во французском переводе это происходит лишь однажды (*fugitifs*). Впрочем, вполне очевидно, что даже доблестный Орсель вел безнадежную битву, поскольку итальянское *Silvia*, неся ударение на первом *i*, продлевает его тонкое очарование, тогда как французское *Sylvia* (в котором из-за отсутствия тонического ударения в данной лингвистической системе ударным неизбежно становится финальное *a*) производит впечатление более грубое.

И это утверждает нас в общем убеждении, гласящем, что в поэзии именно выражение диктует законы содержанию. Содержание должно, так сказать, приспособиться к препятствию, чинимому выражением. Принцип прозы – *rem tene, verba sequuntur*^{40{♦ 212}}*; принцип поэзии – *verba tene, res sequuntur*^{41** 42}1.

* * *

Поэтому мы действительно должны будем говорить о тексте как о явлении субстанции, но в обоих планах нам придется выявить различные субстанции выражения и различные субстанции содержания, или же в обоих планах – различные уровни.

Поскольку в тексте с эстетической направленностью устанавливаются тонкие отношения между различными уровнями выражения и содержания, вызов, бросаемый переводчику, касается способности выявить эти уровни, передать один или другой из них (или все, или ни одного из них) и суметь поставить их в то же самое отношение друг к другу, в котором они стояли в оригинальном тексте (если это возможно).

⁴⁰ * «Держись сути, слова приложатся»^{♦ 212} (лат.), пер. М.Л. Гаспарова.

^{♦ 212} «Держись сути, слова приложатся». Изречение Марка Порция Цензория Катона Старшего (Cato Maior, 234–149 до н. э.), рим. политика, военачальника и оратора.

⁴¹ ** «Держись слов, а суть дела приложится» (лат.).

⁴² 1 См.: «Il segno della poesia e il segno della prosa» («Знак поэзии и знак прозы»); Eco (1985).

Глава третья

Обратимость и воздействие

Выступим теперь в защиту «Альтависты».

Если прочесть приведенный выше последний итальянский перевод библейского отрывка, можно ли сделать вывод, что речь идет о плохом переводе Книги Бытия, а не о плохом переводе, скажем, «Пиноккио»? Пожалуй, да. А если бы этот текст прочел тот, кто никогда не слышал начала Книги Бытия, – догадался бы он, что речь идет об отрывке, в котором описывается, как некий бог некоторым образом сотворил мир (даже если бы ему не удалось толком понять, какую скверную путаницу он устроил)? Я бы ответил «да» и на этот второй вопрос.

Впрочем, отдадим «Альтависте» Альтавистово и упомянем другой случай, когда она повела себя вполне достойно. Рассмотрим первое четверостишие «Кошек» Бодлера^[* 24]:

Les amoureux fervents et les savants austères
Aiment également, dans leur mûre saison,
Les chats puissants et doux, orgueil de la maison,
Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.
[Пылкие любовники и строгие ученые
Равно любят в свою зрелую пору
Могучих и ласковых кошек, гордость дома,
Которые, как они, зябки и, как они, домоседы.]^{43*}

[† Ср. другой русский перевод:

Любовник пламенный и тот, кому был вѣдом
Лишь зов познания, украсить любят дом,
Под осень дней, большим и ласковым котом,
И зябким, как они, и тоже домоседом.
(фр., И.А. Лихачев)]

Я нашел один английский перевод⁴⁴¹, показавшийся мне приемлемым:

Fervent lovers and austere scholars
Love equally, in their ripe season,
Powerful and gentle cats, the pride of the house,
Who like them are sensitive to cold and like them
sedentary.

[† Пылкие любовники и суровые ученые
Одинаково любят в свою зрелую пору
Могучих и ласковых кошек, гордость дома,

⁴³ * Пер. Г. К. Косикова.

⁴⁴ 1 См.: Jakobson (1987).

Которые, как они, чувствительны к холоду и,
как они, домоседы. (англ.)]

Перед нами буквальный перевод без особых притязаний сравниться с текстом-источником; но можно было бы сказать, что тот, кто решит отправляться от английского, чтобы восстановить французский оригинал, получит нечто семантически (если не эстетически) достаточно аналогичное тексту Бодлера. Так вот, если обратиться к услугам автоматического переводчика «Альтависты» и перевести английский текст обратно на французский, получится следующее:

Les amoureux ardents et les disciples austères
Aiment également, dans leur saison mûre,
Les chats puissants et doux, la fierté de la maison,
Qui comme eux sont sensibles au froid et les aiment
sédentaires.

[† Пылкие любовники и строгие ученики
Одинаково любят в свою зрелую пору
Могучих и ласковых кошек, гордость дома,
Которые, как они, чувствительны к холоду
и любят их, домоседы. (фр., «Babel Fish»)]

Следует признать, что с точки зрения семантической восстановлено очень многое из оригинального текста. Единственная настоящая ошибка допущена в четвертом стихе: наречие *like* («как») было принято за глагол («любят»). С точки зрения метрической (возможно, случайно) сохранился, по крайней мере, первый александрийский стих (безупречный) и одна рифма, и тем самым подчеркивается, что оригинальный текст был наделен поэтической функцией.

После того как мы столько смеялись над ошибками «Альтависты», нужно все же сказать, что в данном случае эта система предлагает хорошее (вдохновляемое здравым смыслом) определение понятия «идеального» перевода с одного языка на другой: *текст В на языке Бета является переводом текста А на языке Альфа, если при обратном переводе В на язык Альфа получается текст А2*, некоторым образом имеющий тот же самый смысл, что и текст А.

Конечно, мы должны определить, что понимается под словами «некоторым образом» и «тот же самый смысл», но сейчас мне кажется важным учитывать тот факт, что перевод, даже неверный, позволяет *некоторым образом* вернуться к исходному тексту. В случае нашего последнего примера (где, между прочим, был использован сначала перевод, сделанный человеком, а затем – машинный перевод) выражение *некоторым образом*, возможно, не относится к эстетическим ценностям, но оно, во всяком случае, предполагает «анаграфическую» опознаваемость: по крайней мере, можно сказать, что перевод «Альтависты» – английская версия *этого* французского стихотворения, а не какого-то иного.

Когда придется сравнивать переводы в собственном смысле слова со многими так называемыми интерсемиотическими переводами, придется признать, что «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси считается интерсемиотическим «переводом» «Послеполуденного отдыха фавна» Малларме^[♦ 25] (и многие считают эту прелюдию *интерпретацией*, некоторым образом воспроизводящей то состояние духа, которое хотел навеять поэтический текст). Однако, если отправляться от музыкального текста, чтобы заново получить текст

поэтический, это не приведет ни к чему. Даже не будучи деконструктивистами, мы не сможем отрицать, что каждый имеет право понимать томные, извилистые и полные вожделения звуки композиции Дебюсси как интерсемиотический перевод «Кошек» Бодлера.

3.1. Идеальная обратимость

Совсем недавно нам довелось посмотреть телевизионную постановку по мотивам «Сёрдца» Де Амичиса^[* 26]. Кто читал эту книгу, тот признал в постановке нескольких персонажей, уже вошедших в пословицу, как Франти или Деросси и Гарроне, и, наконец, атмосферу туринской начальной школы в эпоху после Рисорджименто. Но было также отмечено, что в отношении нескольких персонажей в постановке были допущены некоторые изменения: была углублена и развита история молодой учительницы с красным пером на шляпке, выдуманы ее особые отношения с учителем и так далее. Несомненно, что человек, видевший эту постановку, даже если он всегда приходил уже после начальных титров, мог понять, что фильм снят по «Сердцу». Одни, возможно, могут кричать о предательстве, другие, пожалуй, решат, что эти изменения помогают лучше понять ободряющий дух книги, – но заниматься здесь такого рода оценками я не намерен.

Проблема, которую я перед собой ставлю, такова: смог бы борхесовский Пьер Менар^[* 27], не знавший книгу Де Амичиса, заново написать ее почти совершенно точно, отправляясь от телевизионной постановки? В ответ на это я, конечно, выражу сильное сомнение.

Возьмем первую фразу «Сердца»:

Oggi primo giorno di scuola. Passarono come un sogno quei tre mesi di vacanza in campagna!

[Сегодня первый день школы. Прошли, как сон, три месяца каникул в деревне!]

Посмотрим, как это переведено в недавнем французском издании (*Le livre Coeur*, «Книга “Сердце”»):

Aujourd’hui c’est la rentrée. Les trois mois de vacance à la campagne ont passé comme dans un rêve!

[† Сегодня начало учебного года. Три месяца каникул в деревне прошли как во сне! (фр., Караччоло – Маса – Мариньяк – Пеку’)]

А теперь, в духе все того же Менара, попробую сделать итальянский перевод французского текста, попытавшись забыть подлинный зачин «Сердца». Уверю, что я работал, не глядя в оригинал, то есть до того как перечел и переписал его здесь, – и потом, речь не идет об одном из таких зачинов, которые навсегда врезаются в память, как «Тот рукав озера Комо» или «Девчушка возвращается с полей»^[* 28]. Обратившись к указаниям французско-итальянского словаря Бош и переводя буквально, я получил следующее:

Oggi è il rientro a scuola. I tre mesi di vacanza in campagna sono passati come in un sogno!

[† Сегодня опять в школу. Три месяца каникул в деревне прошли как во сне! (ит., Эко)]

Перейдем теперь к случаю более затруднительному. Вот зачин одного французского перевода «Пиноккио»:

Il y avait une fois...
«Un roi!» diront tout de suite mes petits lecteurs.
«Non, mes enfants, vous vous êtes trompés.
Il y avait une fois un morceau de bois». (*Gardair*)

[Жил да был...
«Король!» – тут же скажут мои маленькие читатели.
«Нет, детки мои, вы ошиблись.
Жил да был чурбан».]

Если неизменно придерживаться буквы словаря, это можно перевести так:

C'era una volta...
– Un re! diranno subito i miei piccoli lettori.
– No, bambini miei, vi siete sbagliati. C'era una volta un pezzo di legno.

[† Жил да был...
– Король! – тут же скажут мои маленькие читатели.
– Нет, ребятки мои, вы ошиблись. Жил да был чурбан. (*ит., Эко*)]

Если помните, настоящий «Пиноккио» начинается так:

C'era una volta...
– Un re! diranno subito i miei piccoli lettori.
– No ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno.

[Жил-был...
«Король!» – немедленно воскликнут мои маленькие читатели.
Нет, дети, вы не угадали. Жил-был кусок дерева.] (*ит., Э. Казакевич*)

Следует признать, что возвращение к оригиналу дает хорошие результаты. Посмотрим теперь, как обстоит дело с другим французским переводом:

– Il était une fois...
– UN ROI, direz-vous?
– Pas du tout, mes chers petits lecteurs. Il était une fois... *un morceau de bois!* (*Gazelles*)

[† – Жил однажды...
– Скажете, король?
– Вовсе нет, дорогие мои маленькие читатели. Жил однажды... чурбан! (*фр., Газелль*)]

Наблюдение первое. «Жил однажды...» – перевод правильный, но он вводится зна́ком тире, как будто здесь говорит один из персонажей новеллы. Несомненно, кто-то эти слова говорит, но это Рассказчик, то есть голос, который на протяжении текста неоднократно воз-

вращается, но не представляет ни одно из *dramatis personae*^{45*}. Казалось бы, ничего страшного. Но вся заковыка в том, что в переводе эти маленькие читатели, вводимые в текст вторым тире, после того как было (незаконно) поставлено первое, выходят на сцену так, будто они участвуют в «реальном» диалоге, и остается неясным статус слов *direz-vous* («скажете»): то ли это маленькие читатели обращаются к автору, то ли сам автор метанарративно комментирует восклицание, приписанное ему читателями, и тем самым представляет их как Образцовых (или идеальных) Читателей, тогда как в действительности мы не знаем и никогда не узнаем, что сказали бы реальные читатели, поскольку голос автора в зародыше пресекает всякую возможность их вмешательства.

Этот метанарративный прием, к которому прибег Коллоди, чрезвычайно важен, поскольку, следуя сразу же за формулой «жил да был...», он подтверждает жанр этого текста как рассказа для детей; что это не так и что Коллоди хотел говорить и для взрослых – это предмет истолкования; но если здесь и есть ирония, то возникает она именно потому, что текст подает ясный текстуальный знак (причем не как реплику в диалоге, принадлежащую невесте кому). Обойдем молчанием финальный вопросительный знак (впрочем, более приемлемый во французском тексте, чем в итальянском): здесь Коллоди был сдержаннее; самое главное, повторяю, в том, что в оригинале Рассказчик берет на себя инициативу, чтобы самому вызвать призрак в фантазии своих маленьких и неискушенных читателей, тогда как во французском переводе (*Gazelles*) мы непосредственно присутствуем при диалоге, в котором один говорит, а другой слушает, как будто они – *dramatis personae*.

И именно поэтому два процитированных выше французских перевода занимают две различные позиции на некой шкале обратимости. И первый, и второй из них обеспечивают почти полную обратимость в плане подлинности фабулы (они рассказывают одну и ту же историю, принадлежащую Коллоди), но первый придает обратимость также некоторым стилистическим чертам и стратегии высказывания, тогда как второй делает это в гораздо меньшей степени. Возможно, маленький французский читатель второго перевода сможет столь же насладиться сказкой, но читатель критический утратил бы некоторые метанарративные тонкости оригинального текста.

* * *

И это (здесь я открываю скобки) говорит нам, что одним из уровней Линейной Манифестации, способным в немалой степени сказаться на содержании, является также уровень графем, по видимости незначительных – вроде запятых или тире, вводящих диалог. Мне пришлось всерьез рассмотреть это явление, когда я переводил «Сильвию» Жерара де Нерваля, поскольку в художественной прозе, в зависимости от эпохи, страны или издателей, реплики диалога открываются либо знаком тире, либо кавычками. Между тем французы здесь действуют сложнее. Согласно наиболее распространенной ныне тенденции, когда персонаж начинает говорить, открываются кавычки; но если диалог продолжается, последующие реплики собеседников вводятся посредством тире, а финальные кавычки обозначают лишь конец обмена репликами. Авторские вставки-ремарки, отмечающие смену говорящего (как, например, «воскликнул», «заговорил» и т. п.), отделяются запятыми и не требуют выделения кавычками или тире. Правило таково: предполагается, что во всяком рассказе или романе есть часть строго повествовательная (где некий голос рассказывает о событиях) и часть диалогическая, по характеру «драматическая» или миметическая, где на сцену выводятся персонажи, ведущие диалог, так сказать, «прямой съемкой». Итак, кавычки открыва-

⁴⁵ * действующих лиц (лат.).

ются, чтобы вывести на сцену эти миметические пространства, и закрываются, когда завершается диалогический обмен репликами, обозначаемый знаками тире.

Обычно, когда французский роман переводят на итальянский язык, этой особенностью пренебрегают и располагают диалоги в соответствии с нашими критериями. Но я заметил, что в тексте Нерваль этой деталью пренебречь нельзя. Чтобы лучше понять эту технику, посмотрим, как, согласно тексту издательства «Плеяда», выдержанному в нынешней французской системе пунктуации, выглядит диалогический обмен репликами в первой главе (для удобства перевожу на итальянский):

Gettava monete d'oro su un tavolo di whist e le perdeva con noncuranza. –
«Che importa, dissi, che sia lui o un altro? Occorreva pure che uno ci fosse, e quello mi pare degno d'essere stato scelto. – E tu? – Io? Io inseguo l'immagine, null'altro».

[† Он бросал золотые монеты на стол для игры в вист и хладнокровно проигрывал. – «Какая мне разница, сказал я, он или любой другой? Кто-то ведь должен быть, а этот кажется мне достойным избранником. – Ну, а ты? – Я? Я ищу лишь образ, и больше ничего». (ит., Эко)]

В «Ревю де Дё Монд», где «Сильвия» впервые появилась в 1853 г., этот обмен репликами открывался знаком тире, без кавычек, но закрывался кавычками. Это решение было настолько бессмысленным, что в окончательном издании, появившемся в томике «Дочери огня» (*Les Filles de Feu*), финальные кавычки убраны (и начальные, разумеется, отсутствуют):

Gettava monete d'oro su un tavolo di whist e le perdeva con noncuranza. –
Che importa, dissi, che sia lui o un altro? Occorreva pure che uno ci fosse, e quello mi pare degno d'essere stato scelto. – E tu? – Io? Io inseguo l'immagine, null'altro.

[† Он бросал золотые монеты на стол для игры в вист и хладнокровно проигрывал. – Какая мне разница, сказал я, он или любой другой? Кто-то ведь должен быть, а этот кажется мне достойным избранником. – Ну, а ты? – Я? Я ищу лишь образ, и больше ничего. (ит., Эко)]

И все так просто? Нет, время от времени и в «Ревю де Дё Монд», и в томике «Дочери огня» диалог вводится кавычками, и время от времени кавычки используются наряду с тире. Кроме того (как будто этого мало!), Нерваль чрезвычайно широко пользуется теми же тире, чтобы вводить побочные размышления, чтобы обозначить резкие задержки в ходе повествования, разрывы дискурса, смену темы или вольную косвенную речь. Из-за этого читатель никогда не может быть вполне уверен в том, означает ли тире, что кто-то непосредственно говорит, или же им вводится разрыв в ходе мыслей автора.

Мы могли бы сказать, что Нерваль пал жертвой не слишком аккуратной *editing* (редактуры). Однако из этого он извлек наибольшую выгоду: ведь эта типографская путаница называется на двойственности повествовательного течения⁴⁶.

⁴⁶ Кроме того, для «Сильвии» характерно то, что по видимости повествование ведется от первого лица, т. е. от лица главного героя, сообщающего о событиях своей прошлой жизни. Однако при этом зачастую вводится некая высшая повествовательная инстанция, как будто тот Автор, что дал слово своему персонажу, дает услышать собственный голос, коммен-

И как раз двойственность в использовании тире зачастую не дает возможности разобратся в этой смене «голосов» (причем здесь-то и кроется одна из причин очарования этой новеллы), поскольку голоса персонажей еще глубже сливаются с голосом рассказчика, и события, подаваемые рассказчиком как реальные, смешиваются с событиями, происшедшими, быть может, лишь в его воображении, равно как и слова, подаваемые как действительно сказанные или услышанные, смешиваются со словами, которые лишь пригрезились или исказились в воспоминании.

Отсюда мое решение: оставить в итальянском переводе тире и кавычки там, где они стоят в сборнике «Дочери огня». Кроме всего прочего, более или менее образованному итальянскому читателю эта игра со знаком тире может напомнить романы, читанные им в старых изданиях, вследствие чего новелла Нерваля будет лучше опознаваться как текст, написанный в XIX в. Это само по себе уже немалое преимущество, если, как мы увидим в главе 7, порою переводной текст должен переносить читателя в тот мир и в ту культуру, где был написан оригинал.

* * *

Итак, обратимость может существовать и на уровне графическом, и в области пунктуации и прочих издательских условностей, как мы видели в случае «Пиноккио». Обратимость необязательно бывает лексической или синтаксической: она может относиться и к модальности высказывания.

тируя то, что говорит персонаж-рассказчик. См. мою работу «Перечитывая “Сильвию”» («Rilettura di *Sylvie*»: Eco 1999b) и первую главу книги Eco (1994).

3.2. Континуум обратимости

В свете вышесказанного обратимость представляет собою, конечно, не бинарное противопоставление (либо она есть, либо ее нет), а материю, предполагающую возможность бесконечно малых градаций. Она простирается от максимальной обратимости, как в том случае, когда английская фраза *John loves Lucy* («Джон любит Люси») становится итальянской фразой *John ama Lucy*, до обратимости минимальной. Если мы заново посмотрим «Пиноккио» Уолта Диснея, где сохраняется большая часть элементов сказки Коллоди (пусть даже со множеством вольностей, из-за которых Фея с лазурными волосами становится *tout court*^{47*} лазурной Феей, а Сверчок из спятившего педагога превращается в симпатичного персонажа водевиля), мы увидим, что по началу мультфильма невозможно было бы реконструировать начало вербального рассказа; с другой стороны, равным образом теряется вся стратегия высказывания, благодаря которой повествование ведется голосом Коллоди⁴⁸.

Как пример минимальной обратимости я вспоминаю следующее. Гватемальский писатель Аугусто Монтерросо^[♦ 29] написал однажды то, что принято считать самым коротким рассказом во всей мировой литературе:

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.
[Когда он проснулся, динозавр все еще был там.]

Если бы речь шла о переводе этого текста на другой язык (как я сделал в скобках), было бы видно, что, отправляясь от итальянского текста, можно было бы вернуться к чему-то весьма похожему на испанский оригинал. А теперь представим себе кинорежиссера, пожелавшего снять по этому мини-рассказу фильм продолжительностью хотя бы в час. Вполне очевидно, что режиссер не может показать имьярека, который спит, затем пробуждается и видит динозавра: при этом утратился бы тревожный смысл слова *todavía* («все еще»). Здесь можно было бы отметить, что рассказ в своей ошеломляющей простоте предлагает две интерпретации: (1) имьярек бодрствует рядом с динозавром, засыпает, чтобы не видеть его, и, проснувшись, видит, что динозавр по-прежнему находится там; (2) имьярек бодрствует в отсутствие каких бы то ни было динозавров в окрестностях, засыпает, видит во сне динозавра, и, когда он просыпается, динозавр из сна все еще там. Все согласятся с тем, что вторая интерпретация сюрреалистически и кафкиански «вкуснее» первой, но и первая возможность не исключается рассказом, который мог бы быть реалистическим повествованием о первобытной истории.

У режиссера выбора нет, он должен остановиться на одной из интерпретаций. Какую бы из них он ни выбрал и как бы зритель в конце фильма ни «упаковал» трактовку режиссера в макропропозицию, вполне очевидно, что, переводя эту последнюю, невозможно прийти к тексту со столь лаконичной изобразительностью, каким был оригинал. Получилось бы что-то вроде следующего:

- (a) когда он проснулся, динозавр, которого старался не замечать, все еще был там;
- (b) когда он проснулся, приснившийся динозавр все еще был там.

⁴⁷ * Попросту (*фр.*).

⁴⁸ 1 В мультфильме рассказчиком выступает Говорящий Сверчок, всего лишь один персонаж среди других персонажей. Таким образом, если следовать полезным дистинкциям, предложенным Женеттом (*Genette* 1972), рассказ, который был гетеродиэгетическим, стал гомодиэгетическим.

Но допустим, что режиссер избрал вторую интерпретацию. В пределах моего умственного эксперимента, учитывая, что речь идет о фильме, а он должен длиться дольше нескольких секунд, есть лишь четыре возможности: (1) он начинается с визуализации схожего опыта (герою снится динозавр, потом он просыпается и все еще видит его), затем разворачивается некая история с рядом событий, пускай драматичных и сюрреалистичных, о которых в рассказе ничего не говорится и которые, пожалуй, могут либо объяснить этот начальный опыт, либо оставить все в мучительной неизвестности; (2) показан ряд событий, пусть даже обыденных, затем все усложняется, и заканчивается фильм сценой сна и пробуждения в надвигающейся кафкианской атмосфере; (3) рассказывается о разных сторонах жизни персонажа, и с начала до конца фильма то и дело навязчиво повторяется опыт сна и пробуждения; (4) предпочтение отдается экспериментальной или авангардистской трактовке, и в течение двух или трех часов попросту повторяется все одна и та же сцена (сон и пробуждение), и все тут.

Расспросим теперь зрителей четырех возможных фильмов (не знающих самого мини-рассказа): о чем говорится в фильме? О чем он собирался поведать? Мне кажется, зрители фильмов (1) и (2) смогли бы отождествить некоторые аспекты события или внушаемую ими мораль с самыми основами сновидческого опыта, но я не знаю, что они ответили бы на вопрос, о чем *еще* рассказывалось в этом фильме. Зрители версии (3) могли бы сделать обобщение, сказав, что фильм говорит о повторяющейся сновидческой ситуации, связанной с динозавром, который сначала снится, а затем появляется в действительности. Даже если бы эти зрители по большей части приблизились к буквальному смыслу мини-рассказа, они, наверное, не смогли бы восстановить его словесно с обескураживающей скудостью оригинала. Не говорим о зрителях версии (4): если бы, облекая свои впечатления в слова, они проявили педантичность, фильм они изложили бы так:

Когда он проснулся, динозавр все еще был там.
 Когда он проснулся, динозавр все еще был там.
 Когда он проснулся, динозавр все еще был там.
 Когда он проснулся, динозавр все еще был там.
 Когда он проснулся, динозавр все еще был там.

Хотите вы того или нет, но здесь речь зашла бы о другом рассказе или даже о стихотворении, вполне пригодном для антологии «Группы 63»^[* 30].

Здесь перед нами предстанут четыре ситуации минимальной обратимости, даже если мы согласимся с тем, что третья и четвертая версии допускают, если можно так выразиться, обратимость *менее минимальную*, чем две предыдущие версии. Напротив, если взять мой итальянский перевод, видно, что, имея под рукой хороший словарь, с большой долей вероятности почти неизбежно вернешься к испанскому оригиналу. Значит, перед нами случай оптимальной обратимости.

Поэтому образуется континуум градаций обратимости, и мы, пожалуй, вынуждены будем назвать настоящим переводом тот, который стремится оптимально передать обратимость.

Ясно, что критерий обратимости годится для переводов очень простых текстов, как метеосводка или коммерческое извещение. На встрече министров иностранных дел или предпринимателей из разных стран желательно, чтобы обратимость была действительно оптимальной (в противном случае может последовать война или обвал цен на бирже). Если же приходится иметь дело с текстом сложным, как роман или стихотворение, критерий оптимальности существенно пересматривается.

Посмотрим, например, на начало романа Джойса «Портрет художника в юности»:

Once upon a time and a very good time it was there was a moocow coming down along the road...

[Однажды, давным-давно, в старое доброе время, шла по дороге коровушка Му-му...] ^{49*}

Согласно разумному принципу обратимости, способы высказывания и идиоматические фразы нужно было бы переводить не буквально, а выбирая эквивалент в языке-адресате. Так, если английскому переводчику «Пиноккио» следовало бы перевести *C'era una volta* как *Once upon a time* («Жил да был»), то равным образом и Чезаре Павезе^[* 31], переводя этот роман Джойса как «Дедал» (*Dedalus*)⁵⁰, должен был бы поступить наоборот. Однако перевод Павезе звучит так:

Nel tempo dei tempi, ed erano bei tempi davvero, c'era una *muuuucca* che veniva giù per la strada...

[† Однажды, давным-давно, в старые добрые времена, жила-была кумушка-коровушка, и шла она по дороге... (ит., Павезе)]

Почему Павезе остановился именно на таком переводе, вполне понятно. Он не мог перевести это так: «Как-то раз, и был это вправду хороший раз» (*C'era una volta, ed era davvero una bella volta*), ибо это звучало бы слишком чудно; не мог он избрать и другой вариант: «Было как-то раз, и были это вправду добрые времена» (*C'era una volta, ed erano bei tempi davvero*), поскольку при этом был бы утрачен эффект оригинала. Приняв свое решение, Павезе добился также некоторого эффекта «остранения», ибо английский *idiom* («способ выражаться») для итальянского уха звучит особенно завораживающе и архаично (и, между прочим, если говорить о буквальной обратимости, он сделал бы возможным почти автоматическое возвращение к оригиналу). Как бы то ни было, вот доказательство того, что принцип обратимости может пониматься весьма гибко.

Предлагая пока что достаточно осторожный критерий оптимальности, можно было бы сказать, что оптимален тот перевод, который позволяет сохранить обратимыми как можно большее число уровней переведенного текста, и необязательно сугубо лексический, который проявляется в Линейной Манифестации.

⁴⁹ * Пер. М. П. Богословской-Бобровой.

⁵⁰ См. в этой связи тщательный анализ: Parks (1997; итал. пер.: 94–110).

3.3. Дать почувствовать

В самом деле, согласно Леонардо Бруни^[* 32], написавшему в 1420 г. трактат «О верном переводе», переводчик «должен полагаться также на суждение слуха, чтобы не загубить и не расстроить то, что (в тексте) выражено изящно и с чувством ритма». Чтобы сберечь ритмический уровень, переводчик может отбросить почтение к букве текста-источника.

Во время летнего семинара по переводу один мой коллега дал студентам английский перевод «Имени розы» (по чистой случайности, поскольку в том месте это была единственная книга, имевшаяся и в итальянском оригинале, и в английском переводе) и, остановив свой выбор на описании портала церкви, попросил перевести этот отрывок обратно на итальянский – разумеется, пригрозив сравнить потом несколько таких упражнений с оригиналом. Когда у меня попросили совета, я сказал студентам, что их не должна беспокоить мысль о существовании оригинала. Им нужно было рассматривать английскую страницу, лежащую у них перед глазами, как оригинал. Они должны были решить, каково *намерение* этого текста.

Если говорить о значении буквальном, то речь шла об описании уродливых фигур, вызвавших у юного Адсона чувство головокружения. Я сказал студентам следующее: если английский текст гласит, что взору предстает *a voluptuous woman, gnawed by foul toads, sucked by serpents...*^{51*}, то проблема не в том, чтобы найти самое подходящее слово для английского *gnawed* («которую глодают»), и не в том, могут ли змеи сосать. Вместо этого я попросил их прочесть эту страницу вслух, чтобы выявить ритм, который переводчик (когого следовало считать оригинальным автором) в нее вложил. Важно соблюдать этот ритм, и, если даже змеи будут кусать, а не сосать, эффект будет столь же впечатляющим. Итак, вот случай, когда принцип обратимости колеблется или же его нужно понимать в смысле более широком в сравнении с тем, что происходит, когда говорят об обратимости сугубо лингвистической. Здесь мне показалось уместным нарушить всякий принцип лексического соответствия (а также узнаваемости событий и предметов), чтобы достичь обратимости ритма описания как уровня в данном случае первостепенного.

* * *

Рассмотрим теперь отрывок из второй главы «Сильвии», где описывается танец на лугу возле старинного замка и встреча с женским образом, который на протяжении всего повествования будет неотступно терзать ум и сердце главного героя. Текст Нерваля гласит:

J'étais le seul garçon dans cette ronde, où j'avais amené ma compagne toute jeune encore, Sylvie, une petite fille du hameau voisin, si vive et si fraîche, avec ses yeux noirs, son profil régulier et sa peau légèrement hâlée!.. Je n'aimais qu'elle, je ne voyais qu'elle, – jusque-là! A peine avais-je remarqué, dans la ronde où nous dansions, une blonde, grande et belle, qu'on appelait Adrienne. Tout d'un coup, suivant les règles de la danse, Adrienne se trouva placée seule avec moi au milieu du cercle. Nos tailles étaient pareilles. On nous dit de nous embrasser, et la danse et le chœur tournaient plus vivement que jamais. En lui donnant ce baiser, je ne pus m'empêcher de lui presser la main. Les longs anneaux roulés de ses cheveux d'or effleuraient mes joues. De ce moment, un trouble inconnu s'empara de moi.

⁵¹ * Сладострастная женщина, которую глодают гнусные жабы, сосут змеи... (англ.).

[Я, единственный мальчик в хороводе, кружился со своей подружкой Сильвией, девочкой из соседней деревни, – черноглазая, с правильным, тронутым загаром личиком, она была олицетворением жизнерадостности и свежести!.. Я любил, я видел ее одну – до этого дня! На высокую красивую блондинку по имени Адриенна, плясавшую вместе с нами, я внимания не обратил. И вдруг, следуя фигурам танца, мы с Адриенной оказались посредине круга, вдвоем, лицом к лицу. Мы были одного с ней роста. Нам велели поцеловаться, темп песни и танца стал быстрее. Целуя Адриенну, я непроизвольно пожал ей руку. Длинные кольца ее золотистых локонов коснулись моих щек. И в то же мгновение я почувствовал какой-то неизведанный трепет...^{52*}] [♦ 33]

[† Ср. другой русский перевод:

Я былъ единственнымъ мальчикомъ въ этомъ кругу, куда я привелъ мою совс#мъ еще молодую подругу, Сильвію, маленькую д#вочку изъ сос#дней деревушки, такую живую и св#жую, съ черными глазами, съ правильнымъ профилемъ и слегка загор#лой кожей!.. Я любилъ только ее и вид#лъ только ее, – до того времени! До того времени, пока я не зам#тилъ въ кругу, гд#мы танцовали, высокую и красивую б#локурую д#вочку, которую называли Адрианной. Внезапно, по правиламъ танца, Адрианна очутилась одна со мной посреди круга. Мы были одинакаваго роста. Намъ вел#ли поц#ловаться, и, казалось, все кругомъ, – и танецъ и п#сни, – было оживленн#е, ч#мъ всегда. Поц#ловавъ ее, я не могъ удержаться, чтобы не пожать ей руку. Длинные, завитые кольца ея золотыхъ волосъ зад#ли мои щеки. Съ этой минуты незнакомое волненіе охватило меня... (Урениусъ)]

Посмотрим теперь, как это звучит в четырех итальянских переводах, самых известных и распространенных, а также в моем собственном:

Io ero l'unico ragazzo nel girotondo. Vi avevo condotto la mia compagna ancora bambina, Sylvie, una fanciullina del casale accanto, così vivace e così fresca, con i suoi occhi neri, il profilo regolare e la pelle lievemente abbronzata!.. Non amavo che lei, non vedevo che lei, fino a quel momento! Avevo notato appena nel girotondo in cui si danzava una bionda, alta e bella, che chiamavano Adrienne. A un tratto, secondo le regole della danza, Adrienne si trovò sola con me in mezzo al cerchio. Eravamo di eguale statura. Ci dissero di baciarsi, mentre il coro e la danza giravano più svelti che mai. Dandole quel bacio non potei fare a meno di stringerle la mano. I lunghi boccoli attorcigliati dei suoi capelli d'oro mi sfioravano le gote. Da quell'attimo un turbamento sconosciuto si impadronì di me. (*Calamandrei*)

[† Я был единственным мальчиком в хороводе. Туда я привел свою подружку Сильвию, еще дитя, девчушку из соседней деревушки, такую живую и свежую, черноглазую, с правильным профилем, с кожей, слегка тронутый загаром!.. Я любил лишь ее одну, я видел лишь ее одну, до этой самой минуты! В хороводе, где мы плясали, я едва заметил

⁵² * Пер. Э. Л. Линецкой.

блондинку, высокую и красивую, которую звали Адриенной. И вдруг, согласно правилам танца, Адриенна оказалась наедине со мной посреди круга. Мы были одного с ней роста. Нам велели поцеловаться, и в это время и хор, и танец завелись еще пуще. Целуя ее, я не мог удержаться от того, чтобы сжать ее руку. Длинные вьющиеся локоны ее золотых волос слегка коснулись моих щек. С этого мгновения какая-то неизведанная тревога овладела мною. (ит., Каламандрей)】

Ero l'unico ragazzo del girotondo, dove avevo condotto la mia compagna ancora bambina, Silvia, una fanciullina del casale accanto, vivace e fresca, con i suoi occhi neri, il profilo regolare e la pelle leggermente abbronzata... Non amavo che lei, non vedevo che lei, fino a quel momento! E avevo appena notato nel girotondo in cui danzavamo una bionda alta e bella che chiamavano Adriana. D'un tratto seguendo le regole della danza Adriana si trovò sola con me in mezzo al cerchio. La nostra statura era uguale. Ci dissero che dovevamo baciarsi, mentre la danza e il coro giravano più vorticosamente che mai. Baciandola non potei fare a meno di stringerle la mano. Le lunghe anella attorcigliate dei suoi capelli d'oro sfiorarono le mie gote. Da quell'istante un turbamento strano si impossessò di me. (Debenedetti)

【† Я был единственным мальчиком в хороводе, куда я привел свою подружку Сильвию, еще девочку, девчушку из соседней деревушки, живую и свежую, черноглазую, с правильным профилем, с кожей, чуть тронутой загаром... Я любил лишь ее одну, я видел лишь ее одну, до этой самой минуты! В хороводе, где мы плясали, я едва заметил высокую и красивую блондинку, которую звали Адрианой. Вдруг, согласно правилам танца, Адриана оказалась наедине со мной посреди круга. Роста мы были одинакового. Нам сказали, что мы должны поцеловаться, и в это время и танец, и хор завелись еще головокружительнее. Целуя ее, я не мог удержаться от того, чтобы сжать ее руку. Длинные вьющиеся кольца ее золотых волос слегка коснулись моих щек. С этого мига какая-то странная тревога овладела мною. (ит., Дебенедетти)】

Io ero l'unico ragazzo in quel girotondo, al quale avevo condotto Silvia, la mia giovanissima compagna, una fanciulletta del vicino villaggio, tanto viva e fresca, coi suoi occhi neri, il profilo regolare e la pelle leggermente abbronzata!.. Fino a quel momento non amavo che lei, non vedevo che lei! Avevo appena notato, nel girotondo che ballavamo, una ragazza bionda, alta e bella, che si chiamava Adriana. A un certo punto, seguendo le regole della danza, Adriana venne a trovarsi sola con me nel centro del circolo. Le nostre stature erano uguali. Ci fu ordinato di baciarsi, e la danza e il coro giravano sempre più animatamente. Nel porgerle il bacio, non seppi trattenermi dal premerle la mano. Le lunghe anella dei suoi capelli d'oro mi sfioravano le guance. Da quell'istante, un ignoto turbamento s'impadronì di me. (Macri)

【† Я был единственным мальчиком в этом хороводе, куда привел Сильвию, свою маленькую подружку, девчушку из соседней деревни, такую живую и свежую, с черными глазами, правильным профилем и кожей, слегка тронутой загаром!.. До этой минуты я любил лишь ее одну, я видел лишь ее одну! В хороводе, где мы отплясывали, я

едва заметил белокурую девушку, высокую и красивую, которую звали Адрианой. И вдруг, следуя правилам танца, Адриана очутилась одна со мною посреди круга. Роста мы с ней были одинакового. Нам велено было поцеловаться, а танец и хор кружились все живее. Целуя ее, я не сумел удержаться и стиснул ей руку. Длинные кольца ее золотых волос слегка коснулись моих щек. С этого мига неизведанная тревога овладела мною. (ит., *Макри'*)]

Io ero il solo ragazzo in quel ballo al quale avevo condotto la mia compagna ancor giovinetta, Silvia, una bambina del villaggio vicino, così viva e fresca, con quegli occhi neri, il profilo regolare e la pelle leggermente abbronzata!.. Non amavo che lei, non vedevo che lei, sino a quel momento! Avevo notato appena, nel giro in cui ballavamo, una bionda, alta e bella, che tutti chiamavano Adriana. A un tratto, seguendo le regole della danza, Adriana si trovò sola con me in mezzo al cerchio. Le nostre stature erano uguali. Ci fu detto di baciarsi, e la danza e il coro giravano più vivamente che mai. Dandole quel bacio, non potei fare a meno di stringerle la mano. I lunghi riccioli dei suoi capelli d'oro mi sfioravano le guance. Da questo istante, un turbamento sconosciuto s'impadronì di me. (*Giardint*)

[† Я был единственным мальчиком на этой пляске, куда привел свою подружку, еще совсем юную Сильвию, девчушку из соседней деревни, такую живую и свежую, с черными глазами, правильным профилем и кожей, слегка тронутой загаром!.. Я любил лишь ее одну, я видел лишь ее одну, до этой минуты! В хороводе, где мы плясали, я едва заметил блондинку, высокую и красивую, которую все звали Адрианой. И вдруг, следуя правилам танца, Адриана очутилась одна со мною посреди круга. Мы были одинакового роста. Нам велено было поцеловаться, а танец и хор кружились все живее. Целуя ее, я не сумел удержаться и стиснул ей руку. Длинные кудри ее золотых волос слегка коснулись моих щек. С этого мига неизведанная тревога овладела мною. (ит., *Джардини*)]

Ero il solo ragazzo in quella ronda, dove avevo condotto la mia compagna ancora giovinetta, Sylvie, una fanciulla della frazione vicina, così viva e fresca, con i suoi occhi neri, il suo profilo regolare e la sua carnagione leggermente abbronzata!.. Non amavo che lei, non vedevo che lei, – sino a quel punto! Avevo appena scorto, nel giro della danza, una bionda, alta e bella, che chiamavano Adrienne. A un tratto, seguendo le regole del ballo, Adrienne si trovò sola con me, proprio al centre del cerchio. Eravamo di pari statura. Ci dissero di baciarsi, e la danza ed il coro volteggiavano ancor più vivaci. Nel darle quel bacio, non potei trattenermi dallo stringerle la mano. I lunghi anelli morbidi dei suoi capelli d'oro mi sfioravan la guancia. Da quell'istante, mi prese un turbamento ignoto. (*Eco*)

С точки зрения семантической все эти переводы корректны. Можно было бы сказать, что все они «верно» передают то, что происходит на лугу, и успешно навевают ту атмосферу, которую хотел воссоздать Нерваль. Читатели могли бы со словарем в руках перевести их обратно на французский, и получилось бы нечто достаточно похожее на текст Нер-

валя – и последний в любом случае было бы легко опознать «анаграфически»⁵³. И все-таки, пусть даже другие критики это замечали, признаюсь, что, многократно перечитав этот текст, я лишь при его переводе осознал один стилистический прием, которым Нерваль пользуется часто, хотя читатель и не отдает себе в этом отчета (если только не прочтет этот текст вслух – как должен делать переводчик, если он хочет выявить именно ритм текста). В сценах высокого сновидческого напряжения, как эта, появляются стихи: то полные александрийские, то полустилишские, то одиннадцатисложники. В цитированном отрывке появляются по меньшей мере семь стихов: одиннадцатисложник (*J'étais le seul garçon dans cette ronde*, «Лишь я был парнем в этом хороводе»), броские александрийские (как *une blonde, grande et belle, qu'on appelait Adrienne*, «красотка Адриенн, стройна и белокура», и *je ne pus m'empêcher de lui presser la main*, «сдержаться я не мог и руку ей пожал») и несколько полустилишских (*Sylvie, une petite fille*, «Девчушка Сильвия»; *Nos tailles étaient pareilles*, «Мы были ровня ростом»; *Les longs anneaux roulés*, «И нежно-золотые, свисающие кудри»). Кроме того, здесь присутствуют внутренние рифмы (*placée, embrasser, baiser, m'empêcher, presser* — все это в пределах трех строк).

Известно, что в прозаическом тексте рифма или метр зачастую нежелательны. Но только не у Нерваля: повторяю, у него эти черты появляются лишь в определенных сценах, где автор, по всей видимости, хотел (или не хотел осознанно, но дискурс его протекал так, чтобы наиболее адекватно передать его чувство), чтобы воздействие на читателя оказывалось почти подсознательно.

В этом случае переводчик не может отказаться от задачи произвести на своего читателя такое же воздействие, и мне кажется, что в четырех переводах, цитированных выше, попытки добиться такого воздействия сделано не было, если не считать кое-каких результатов, которые я назвал бы случайными, поскольку они возникают в силу буквального перевода (как *non amavo che lei / non vedevo che lei*, «я лишь ее любил, / я видел лишь ее» или *una bionda alta e bella*, «высокую блондинку», – и лишь в первом переводе есть одиннадцатисложник *eravamo di eguale statura*, «мы были одинакового роста»). Для меня же речь шла о том, чтобы воспроизвести прежде всего именно это воздействие, даже ценою обязанности переводить буквально. И не только это: если по причинам лингвистическим я не мог состязаться с решением Нерваля, приведенным строчкой выше, я должен был тем или иным образом возместить эту потерю строчкой ниже.

Теперь еще раз предложу свой перевод, выделив курсивом стихи, которые мне удалось воспроизвести:

Ero il solo ragazzo in quella ronda, dove avevo condotto la mia compagna ancora giovinetta, Sylvie, una fanciulla della frazione vicina, così viva e fresca, con i suoi occhi neri, il suo profilo, regolare e la sua carnagione leggermente abbronzata!.. Non amavo che lei, non vedevo che lei, – sino a quel punto! Avevo appena scorto, nel giro della danza, una bionda, alta e bella, che chiamavano Adrienne. A un tratto, seguendo le regole del ballo, Adrienne si trovò sola con me, proprio al centro del cerchio. Eravamo di pari statura. Ci dissero di baciarsi, e la danza ed il coro volteggiavano ancor più vivaci. Nel darle quel bacio, non potei trattenermi dallo stringerle la mano. I lunghi anelli morbidi dei suoi capelli d'oro mi sfioravan la guancia. Da quell'istante, mi prese un turbamento ignoto.

⁵³ Кроме всего прочего, следует отметить, что все цитируемые здесь итальянские переводы сохраняют число строк оригинала.

[Я был одним парнишкой в этой ронде, куда привел свою подружку, чуть ли не ребенка, Сильвию, девушку из ближайшей округи, такую живую и свежую, с черными глазами, правильным профилем и слегка загорелой кожей!.. Я лишь ее любил, я видел лишь ее, – до той минуты! В круженье хоровода я лишь едва приметил высокую блондинку, красотку, которую звали Адриенной. И вдруг, следуя правилам пляски, Адриенна очутилась одна передо мной, прямо в центре круга. Оказалось, что ростом мы – ровня. Нам велели поцеловаться, и пляска и песня закружились живее прежнего. Целуя ее, я не сумел удержаться и пожал ей руку, и нежно-золотые, свисающие кудри щеки моей коснулись. С этого момента мною овладела неведомая тревога.]

Не всегда замещение получается удачным. Столкнувшись с полустилишем *Nos tailles étaient pareilles* («Мы были ровня ростом»), я не сумел отыскать столь же благозвучный семисложник и остановился на десятисложнике, который, взятый сам по себе, звучал бы скорее воинственно (*Eravamo di pari statura*, «Оказалось, что ростом мы – ровня»). Но даже в данном случае мне кажется, что в потоке речи эта ритмизованная фраза подчеркивает симметрию двух персонажей, оказавшихся лицом к лицу друг с другом.

Следует отметить, что ради удовлетворительного стиха я вынужден был позволить себе лексическую вольность, то есть воспользоваться галлицизмом. Я имею в виду фразу *Ero il solo ragazzo in quella ronda* («Я был одним парнишкой в этой ронде»). Французское *ronde* («хоровод») – слово очень красивое и «певучее», и Нерваль чередует его словами *danse* («танец») и *cercle* («круг»). И все же, поскольку весь этот абзац построен на повторяющемся круговом движении, слово *ronde* используется в нем дважды, а *danse* — трижды. Так вот, слово *ronda* в итальянском не означает *danza* («танец»), хотя в этом смысле его употреблял Д'Аннунцио. Но я уже единожды использовал слово *hallo* («пляска») и трижды – *danza* («танец»). Если бы у меня не было ничего другого, чтобы построить одиннадцатисложник, мне пришлось бы покориться и опять использовать *danza*, но я с крайней неохотой написал бы *Em il solo ragazzo in quella danza* («Я был одним парнишкой в этом танце»), поскольку двойной звук *z* в слове *ragazzo* («мальчик», «парень») неприятно перекликался бы с тем же звуком в слове *danza*. Поэтому я счел себя обязанным (к великому своему удовольствию) использовать слово *ronda* (как это делается в одном переводе Мэри Молино Бонфантини) и заручился прекрасным поводом простить самому себе этот галлицизм.

В других случаях, как водится, приходится возмещать утраты. Когда мы читаем:

J'étais le seul garçon dans cette ronde, où j'avais amené ma compagne toute jeune encore, Sylvie, une petite fille,

[Лишь я был парнем в этом хороводе, куда я привел свою совсем еще юную подружку, девочку Сильвию,] —

то Сильвия является на сцену на волне семисложника, словно балерина в пачке. В итальянском переводе мне не удалось наградить ее столь эффектным выходом, хоть я и сохранил начальный одиннадцатисложник; пришлось удовольствоваться тем, что я предвещал появление Сильвии стихом *la mia compagna ancora giovinetta* («свою подружку, чуть ли не ребенка»)... Иногда я терял alexandrinские стихи и вводил одиннадцатисложники (*non vedevo che lei, – sino a quell punto*, «я видел лишь ее – до той минуты»). Мне не удалось передать alexandrinский стих *Je ne pus m'empêcher de lui presser la main* («Сдержаться я не мог

и руку ей пожал»), но сразу вслед за этим вместо *Les longs anneaux roulés* («И нежно-золотые, свисающие кудри») я выстраиваю три полустиишия, то есть полтора александрийских стиха. Короче говоря, в цитированном абзаце и в тех, что идут за ним, из шестнадцати стихов Нерваля я сохранил шестнадцать (хоть и не всегда в том же месте, где они были в оригинале) и, как мне кажется, исполнил свой долг переводчика – по крайней мере, в том случае, если они не воспринимаются с ходу, как не воспринимаются они с ходу и в оригинале.

Разумеется, я был не единственным переводчиком, попытавшимся передать скрытые в «Сильвии» стихи, и мне кажется, любопытно будет продолжить этот эксперимент на других отрывках, рассмотрев три английских перевода⁵⁴. В нижеследующих примерах разделительные косые черты проставлены, конечно, мною, чтобы при необходимости выявить метрические цезуры.

Третья глава «Сильвии», воспоминание об Адриенне (в полусне):

Fantôme rose et blond / glissant sur l'herbe verte à demi baignée de blanches vapeurs.

[Розово-белый призрак, / скользящий по зеленой траве, едва увлажненной белыми испарениями.]

Мне удалось перевести это так:

Fantasma rosa et biondo / lambente l'herba verde, / appena bagnata di bianchi vapori (Eco), —

[† Розово-белый призрак, / скользящий по зеленой / траве, едва омытой / молочными дымами. (ит., Эко)]

и, как видно, после двух семисложников я вставил двойной шестисложник. Из английских переводчиков Галеви теряет почти весь ритм:

A rosy and blond phantom gliding over the green grass that lay buried in white vapour. (Halévy)

[† Розовый и белый призрак, скользящий по зеленой траве, погруженной в белый туман. (англ., Галеви)]

Олдингтон теряет начальный стих, но затем возмещает его:

A rose and gold phantom gliding over the green grass, / half bathed in white mists. (Aldington)

[† Розово-золотой призрак, скользящий по зеленой траве в туманах белых. (англ., Олдингтон)]

Сибурт, как и я, прибавляет один стих, чтобы возместить некую предшествующую или последующую потерю:

⁵⁴ Людовик Галеви (*Halévy* 1887), Ричард Олдингтон (*Aldington* 1932) и Ричард Сибурт (*Sieburth* 1995). Я не принял во внимание перевод Джефффри Вагнера (*Wagner, Sylvie*. New York: Grove Press) и в любом случае считаю Сибурта лучшим из этой четверки.

A phantom fair and rosy / gliding over the green grass, / half bathed in white mist. (Sieburth)

[† Розово-светлый призрак, / скользящий по зеленой / траве в тумане белом. (англ., Сибурт)]

Немного ниже читаем:

Aimer une religieuse / sous la forme d'une actrice!.. et si c'était la même? – Il y a de quoi devenir fou! c'est un entraînement fatal où l'inconnu vous attire comme le feu follet – fuyant sur les joncs d'une eau morte... <или: comme le feu follet – fuyant sur les joncs d'une eau morte>

[Монашенку любить / в облиии актрисы!.. / А вдруг это она? – Есть от чего сойти с ума! Это роковое притяжение, когда неведомое влечет вас блуждающим огнем, / бегущим по рогозу / стоячего пруда...]

Здесь есть самый настоящий александрийский стих и три полустишия. Галеву воспроизвел некоторые ритмы, как мне кажется, по чистой случайности, потому только, что буквальный перевод порождает их почти самопроизвольно:

To love a nun in the form of an actress! – and suppose it was one and the same! It was enough to drive one mad! It is a fatal attraction when the Unknown leads you on, like the will-o' – the wisp that hovers over the rushes of a standing pool. (Halévy)

[† Любить монашку в облиии актрисы!.. / А если она и та – одно? – Достаточно, чтобы свести с ума! Вот роковая тяга, когда Неведомое ведет вас за собой блуждающим огнем, что парит по камышам застоявшегося пруда... (англ., Галеву)]

Олдингтон не прилагает к этому никаких усилий, и единственное его полустишие возникает лишь из-за того, что (как случилось и с другими переводчиками) невозможно перевести французское *feu follet* («блуждающий огонь») на английский иначе, как *will-o' – the wisp*:

To love a nun in the shape of an actress... – and suppose it was the same woman? It is maddening! It is a fatal fascination where the unknown attracts you like the will-o' – the wisp moving over the reeds of still water. (Aldington)

[† Любить монашку в облиии актрисы!.. – а что, если это одна и та же женщина? С ума сойти! Вот роковое очарование, когда неведомое влечет вас блуждающим огнем, что парит по зарослям тростника в стоячей воде... (англ., Олдингтон)]

Сибурт точно выстраивает два александрийских стиха и два полустишия:

To be in love with a nun / in the guise of an actress! – and what if they were one and the same! It is enough to drive one mad – the fatal lure of the unknown drawing one ever onward / like a will o' the wisp / flitting over the rushes of a stagnant pool. (Sieburth)

[† Монашенку любить / в облики актрисы!.. А что, если они – одно и то же? Сойти с ума недолго – роковой соблазн неведомого, влекущий за собой / блуждающим огнем, / бегущим по рогозу / застоявшегося пруда. (англ., Сибурт)]

Я потерял начальный александрийский стих, но, в возмещение других утрат, ввел три других стиха:

Amare una religiosa sotto le spoglie d'una attrice!.. e se fosse la stessa?! / C'è da perderne il senno! / è un vortice fatale / a cui vi trae l'ignoto, / fuoco fatuo che fugge / su giunchi d'acqua monta... (Eco)

[† Любить монахиню под обликом актрисы!.. А вдруг это она же?! / Есть от чего свихнуться! / Вот смертный вихрь, куда / неведомое манит / блуждающим огнем, / бегущим по рогозу / заглохшего пруда. (ит., Эко)]

Возможно, я переусердствовал, но меня соблазнил «певучий» тон этого периода. Я исходил из следующего принципа: если скрытые ритмы должны расцвечивать текстовую ткань, то мне нужно полагаться не столько на подсчеты прихода и расхода, сколько на гений языка, следовать естественному потоку речи и воплощать в слова все ритмы, пришедшие ко мне самопроизвольно. Но Сибурт отыгрался в главе 14, где мы обнаруживаем блестящие начальные строки:

Telles sont les chimères / qui charment et égarent / au matin de la vie. / J'ai essayé de les fixer sans beaucoup d'ordre, mais bien des cœurs me comprendront. Les illusions tombent l'une après l'autre, / comme les écorces d'un fruit, et le fruit, c'est l'expérience. Sa saveur est amère: elle a pourtant quelque chose d'âcre qui fortifie.

[Вот каковы химеры: / чаруют и сбивают / с пути на зорьке жизни. / Решил их записать я / почти что без порядка, но немало сердец меня поймет. Иллюзии все время опадают, / как кожура плода, а плод – это опыт. Хоть горек он на вкус, но есть в нем и что-то терпкое, подкрепляющее.]

Как видим, перед нами два александрийских стиха, два полустипхи и одиннадцатисложник. И опять мне кажется, что два стиха, которые только и остались у Галеви, стали самопроизвольным результатом буквального перевода:

Such are the charms that fascinate and beguile us / in the morning of life. / I have tried to depict them without much order, but many hearts will understand me. Illusions fall, like leaves, one after another, and the kernel that is left when they are stripped off is experience. The taste is bitter, but it has an acid flavor that act as a tonic (Halévy)

[† Таковы эти чары, что пленяют и сбивают / с пути на зорьке жизни. / Решил их записать я / без особого порядка, но немало сердец меня поймет. Иллюзии, как листья, / все время опадают, а ядро, что

остается, когда они слетают, – это опыт. На вкус он горек, но есть в нем терпкий, бодрящий привкус. (англ., Галеви)]

Чуть лучше справляется с задачей Олдингтон (три александрийских стиха и одно полустихие):

Such are the delusions which charm and lead us astray in the morning of life. / I have tried to set them down in no particular order, but there are many hearts / which will understand me. Illusions fall one by one, like the husks of a fruit, / and the fruit is experience. Its taste is bitter, yet there is something sharp about it which is tonic. (Aldington) .

[† Вот каковы обманы, что очаровывают и сбивают нас с пути на зорьке жизни. / Решил я записать их без особого порядка, но много есть сердец, / меня понять способных. Иллюзии опадают одна за другой, как плода кожура, / а этот плод есть опыт. На вкус он горек, но есть в нем нечто терпкое, что бодрость придает. (англ., Олдингтон)]

Я старался вести себя похвально:

Tali son le chimere / che ammaliano e sconvolgono / all'alba della vita. Ho cercato di fissarle senza badare all'ordine, ma molti cuori mi comprenderanno. Le illusioni cadono l'una dopo l'altra, come scorze d'un frutto, / e il frutto è l'esperienza. / Il suo sapore è amaro; e tuttavia esso ha qualcosa di aspro che tonifica. (Eco) .

[† Химеры таковы: / чаруют, будоражат / на зорьке нашей жизни. / Я попытался записать их, не заботясь о порядке, но многие сердца меня поймут. Иллюзии опадают одна за другой, / как плода кожура, а опыт есть тот плод. Хоть горек он на вкус, но есть в нем что-то терпкое, бодрящее. (ит., Эко)]

Но Сибурт справился лучше: ему удалось почти всегда вставлять стихи точно там, где они стоят у Нерваля:

Such are the chimeras / that beguile and misguide us / in the morning of life. / I have tried to set them down without much order, but many hearts will understand me. Illusions fall away one after another like the husks of a fruit, / and that fruit is experience. It is bitter to the taste, / but there is fortitude to be found in gall... (Sieburth)

[† Химеры таковы: / нас манят и сбивают / с пути на зорьке жизни. / Решил я записать их без особого порядка, но много сердец меня поймет. Иллюзии слетают одна за другой, / как плода кожура, а этот плод есть опыт. Хоть горек он на вкус, / но в горечи есть крепость... (англ., Сибурт)]

В следующем абзаце читаем:

Que me font maintenant / tes ombrages et tes lacs, / et même ton désert?

[И что же мне теперь / твои озера, кроны, / сама твоя пустыня?]

Поначалу я перевел так: «Что скажут мне теперь твои тенистые купы и твои озера, сама твоя пустынная местность?» – чтобы передать двойной смысл слова *ombrages* (это кроны деревьев, и они дают тень). Затем, чтобы сохранить александрийский стих, я отказался от тени и сделал такой выбор:

Che mi dicono ormai / le tue fronde e i tuoi laghi, / e il tuo stesso deserto?

(Eco)

[† Что скажут мне теперь / твои озера, купы, / сама твоя пустыня? (ит., Эко)]

Я потерял «тень», надеясь на то, что ее образ будет навеваться и предполагаться словом «купы» (*fronde*), но сохранил метрику.

В некоторых случаях оказываешься перед привычной дилеммой: если хочешь что-то сохранить, теряешь что-то другое. Вот, например, конец второй главы, когда говорится, что в песне Адриенны на лугу

la mélodie se terminait à chaque stance par ces trilles chevrotants / que font valoir si bien les voix jeunes, quand elles imitent par un frisson modulé la voix tremblante des aïeules.

[каждый куплет завершался *такой дрожащей трелью, / которая столь красит* юные голоса, когда они этим трепещущим переливом подражают неверному голосу бабушек.]

[† Ср. другие русские переводы:

«Каждый куплет кончался дрожащей трелью, которая придает особую прелесть молодым голосам, когда они этими трепещущими переливами стараются передать неверные голоса своих бабок». (Э.Л. Линецкая)

«Мелодія кончалась на каждой строф# т#ми дрожащими трелями, которые выходятъ такъ особенно хорошо у молодыхъ голосовъ, когда, переходя изъ тона въ тонъ, они подражаютъ дрожащему голосу предковъ». (Е. Уреніусъ)]

Здесь, несомненно, есть стих, подкрепляемый далее рифмой (трели *chevrotants*, «дрожащие», а старческий голос *tremblante*, «неверный»), и есть игра аллитераций, навевающая представление о старушечьих голосах. Многие итальянские переводчики утрачивают и стих, и рифму; что же касается аллитерации, то обычно они используют слово *tremuli* («подрагивающие») для *chevrotants u tremolante* («дрожащий») для *tremblante* (допуская тавтологию, которая мне не нравится). Я сделал ставку на аллитерацию, введя целых четыре семисложника:

La melodia terminava a ogni stanza / con quei tremuli trilli / a cui san dar rilievo / le voci adolescenti, quando imitano con un fremito modulato la voce trepida delle loro antenate. (Eco)

[† Мелодия лилась в конце куплета / такой дрожащей трелью, / которую выводят / проказницы девицы, когда, мелодично подрагивая голосом, они подражают неверному голосу своих бабушек. (ит., Эко)]

Наконец, многократно в ходе перевода этих отрывков я отказывался от лексической и синтаксической обратимости, поскольку считал, что действительно важным уровнем является метрический, и на нем-то я и играл. Таким образом, я заботился не столько о буквальной обратимости, сколько о том, чтобы оказать *то же самое воздействие*, которое, согласно моей интерпретации, текст стремился произвести на читателя⁵⁵.

* * *

*Si licet*⁵⁶, я хотел бы процитировать одну страницу из Террачини (*Terracini* 1951) о переводе «Сентиментального путешествия» Лоренса Стерна, выполненном Фосколо^{1*} 34]. Развивая одно из наблюдений Фубини, Террачини рассматривает краткий отрывок стерновского оригинала:

Hail, ye small sweet courtesies of life, for smooth do ye make the road of it.

[Привет вам, мелкие и прелестные любезности жизни, ибо выравниваете вы путь ее.]

Фосколо переводит это так:

Siate pur benedette, o lievissime cortesie! Voi spianate il sentiero alla vita.
(*Foscolo*)

[† Так будьте же благословенны, мельчайшие любезности! Вы расчищаете путь для жизни. (ит., Фосколо)]

И Фубини, и Террачини отмечали, что здесь перед нами решительный отход от буквы оригинала, и восприимчивость Фосколо заменяет собою восприимчивость Стерна. Вместе с тем у Фосколо проявляется «наивысшая верность тексту, в одно и то же время содержательная и формальная», и она «обнаруживается в ритме, который свободно, но притом верно отзывается в такой пропорции отрезков текста, благодаря которой экспрессивная волна стягивается и распростирается так, как это желательно оригиналу и как он сам подсказывает» (*Terracini* 1951, изд. 1983: 82–83).

⁵⁵ Тэйлор (*Taylor* 1993) останавливается на нескольких отрывках из английского перевода «Имени розы» и обращает особое внимание на случаи аллитераций и ассонансов, а также на приемы синтаксической инверсии. Он согласен с тем, что для такого выражения, как *sconvolti i volli* («с ошеломленными лицами»), английский эквивалент найти невозможно, но в то же время отмечает как удачу такие случаи, как *folgorato l'uno da una diletta costernazione, trafitto l'altro da un costernato diletto* («один сражен улаждающим оцепенением, другой пронзен оцепеневшим улаждением»), что превращается в *this one thunderstruck by a pleasureable consternation, that one pierced by a consternated pleasure* («этот ошеломлен улаждительным устрашением, тот пронзён устрашенным улаждением»).

⁵⁶ * Если можно (лат.).

3.4. Воспроизвести то же самое воздействие

И здесь можно отказаться не только от таких сомнительных понятий, как сходство означаемого, эквивалентность и прочие расхожие доводы, но и от идеи сугубо лингвистической обратимости. Ныне многие авторы говорят не об эквивалентности означаемого, а о функциональной эквивалентности, или о «теории *скопос*» (*skopos theory*): перевод (особенно в случае текстов эстетической направленности) *должен производить то же самое воздействие, к которому стремился оригинал*. В этом случае говорят о *равенстве обмениваемых ценностей*, которое становится *величиной, подлежащей обсуждению* (Kenny 1998: 78). Крайним случаем был бы здесь, например, перевод Гомера прозой, обоснованный следующим предположением: во времена Гомера эпос был тем же, чем в наши дни является повествовательная проза⁵⁷.

Конечно, при этом предполагается, что переводчик выдвигает некую истолковательную гипотезу о том, каким должно быть воздействие, предусмотренное оригиналом, и я охотно принимаю наблюдение Дузи (Dusi 2000: 41), подсказывающее, как понятие воспроизведенного воздействия можно вывести из моей идеи *intentio operis*^{58*} (Eco 1979, Eco 1990).

Подвигнутый замечаниями Террачини, я решил пересмотреть начало оригинального текста Стерна и итальянского перевода Фосколо, и вот:

– They order, said I, this matter better in France.

– You have been in France? said my gentleman, turning quick upon me with the most civil triumph in the world. – Strange! quoth I, debating the matter with myself. That one and twenty miles sailing, for ‘tis absolutely no further from Dover to Calais, should give a man these rights – I’ll look into them: so, giving up the argument, I went straight to my lodgings, put up half a dozen shirts and a black pair of silk breeches – «the coat I have on», said I, looking at the sleeve, «will do»; – took a place in the Dover stage; and the packet sailing at nine the next morning, – by three I had got sat down to my dinner upon a fricassee’d chicken so incontestably in France, that had I died that night of an indigestion, the whole world could not have suspended the effects of the *Droits d’aubaine*, – my shirts, and black pair of silk breeches – portmanteau and all must have gone to the King of France; – even the little picture which I have so long worn, and so often have told thee, Eliza, I would carry with me into my grave, would have been torn from my neck!

[– Во Франции, сказал я, это устроено лучше.

– А вы что, бывали во Франции? – спросил мой джентльмен, быстро оборачиваясь ко мне и торжествуя победу с самым учтивым видом. – Странно! – молвил я, обсуждая сам с собою эту тему. – Что двадцать одна миля плавания, ведь от Дувра до Кале ни в коем случае не дальше, может дать человеку такие права. – Посмотрим: и, прекратив спор, я отправился прямо домой, уложил полдюжины рубашек и пару черных шелковых штанов, «то

⁵⁷ Литература по этому вопросу весьма обширна. См., напр.: Nida (1964) и Bassnett (1980). О функциональной эквивалентности см.: Mason (1998) и Vermeer (1998); о «теории *скопос*» см.: Schäffner (1998). Об этих отличиях см.: Dusi (2000: 36 ss.). См. также: Kenny (1998), где перечисляются различные типы эквивалентности: референциальная, или денотативная, коннотативная, текст-нормативная (из работы: Koller 1989, о тождественности воздействия), прагматическая, динамическая, формальная, текстуальная, функциональная. См. также: Dusi (1998) о локальных тактиках эквивалентности.

⁵⁸ * Интенция произведения (*lat.*).

платье, что сейчас на мне», сказал я, взглянув на рукав, «сойдет», – взял место в дуврской карете; суденышко отходит на следующий день в девять утра, – в три я уже сидел за обедом перед фрикасе из цыпленка, столь неоспоримо во Франции, что, умри я в эту ночь от несварения желудка, целый мир не смог бы приостановить действие Droits d'aubaine⁵⁹; – мои рубашки, черные шелковые штаны, – чемодан и все прочее досталось бы французскому королю, – даже миниатюрный портрет, который я ношу так давно и хотел бы, как я часто говорил тебе, Элиза, унести с собой в могилу, даже его сорвали бы с моей шеи!]^{60*}

A questo in Francia si provvede meglio – diss'io.

– Ma, e vi fu ella? – mi disse quel gentiluomo; e mi si volse incontro prontissimo, e trionfò urbanissimamente di me.

– Poffare! – diss'io, ventilando fra me la questione – adunque ventun miglio di navigazione (da Douvre a Calais non si corre né più né meno) conferiranno sì fatti diritti? Vo' esaminarli. – E, lasciando andare il discorso, m'avvio diritto a casa: mi piglio mezza dozzina di camicie, e un paio di brache di seta nera.

– L'abito ch'io ho indosso – diss'io, dando un'occhiata alla manica – mi farà.

Mi collocai nella vettura di Douvre: il navicello veleggiò alle nove di seguente: e per le tre mi trovai addosso a un pollo fricassé a desinare – in Francia – e sí indubitabilmente che, se mai quella notte mi fossi morto d'indigestione, tutto il genere humano non avrebbe impetrato che le mie camicie, le mie brache di seta nera, la mia valigia e ogni cosa non andassero pel droit d'aubaine in eredità al re di Francia – anche la miniatura ch'io porto meco da tanto tempo e che io tante volte, o Elisa, ti dissi ch'io porterei meco nella mia fossa, mi verrebbe strappata dal collo. (*Fóscolo*)

[† – Во Франции это устроено лучше, – сказал я.

– А что, вы там бывали? – сказал мне тот джентльмен; он быстро повернулся ко мне и справил триумф надо мною с самым любезным видом.

– Вот дела! – сказал я, обсуждая сам с собою этот вопрос, – значит, двадцать одна миля плавания (ведь от Дувра до Кале ни больше ни меньше) способна дать такие права? Поглядим. – И, прекратив спор, отправляюсь напрямик домой: хватаю полдюжины рубашек и пару штанов из черного шелка.

– Платье, которое на мне, – сказал я, взглянув на рукав, – сгодится.

Я взял место в дуврской карете, суденышко отчалило на следующий день, в девять утра, а в три уже сидел за обедом перед фрикасе из цыпленка – во Франции – и столь неоспоримо, что, умри я в эту ночь от расстройства желудка, весь род человеческий не смог бы помешать тому, чтобы мои рубашки, мои штаны из черного шелка, мой чемодан и все прочее в силу droits d'aubaine перешли в собственность французского короля – даже миниатюрный портрет, который я ношу с

⁵⁹ «Права внезапности» (*фр.*). «В силу этого закона конфискуются все вещи умерших во Франции иностранцев (за исключением швейцарцев и шотландцев), даже если при этом присутствовал наследник. Так как доход от этих случайных поступлений отдан на откуп, то изъятий ни для кого не делается» (*прим. Л. Стерна*).

⁶⁰ * Пер. А. А. Франковского с некоторыми изменениями.

собой уже так давно и который хотел бы, как я столько раз говорил тебе, Элиза, унести с собою в могилу, – даже его сорвали бы с моей шеи. (ит., Фо́сколо)】

Бесполезно отыскивать здесь буквальные несоответствия. Стерн и его стиль нам известны. Удивляет то, как Фо́сколо (который, как известно, вдохновлялся «благородным» неоклассицизмом), даже используя язык, знакомый итальянскому читателю XIX в. – как, впрочем, и ему самому, – сумел передать разговорный, шутливый и непринужденный тон оригинала.

Вот хороший пример уважения (пусть и не буквального) к интенции текста.

Глава четвертая

Значение, истолкование, переговоры

Переводя «Сильвию» Нерваля, я должен был считаться со следующим фактом: и дома́ той деревни, где живет героиня (Луази), и дом тетушки, которую Сильвия и Рассказчик навещают в Отисе, называются в новелле одинаково: *chaumière*. *Chaumière* – красивое слово, в итальянском не существующее. Итальянские переводчики принимали разные решения: *saranna* («хижина»), *casupola* («лачуга»), *casetta* («домик»), *baita* («хибарка»), а Ричард Сибурт переводит это как *cottage* («коттедж»).

Так вот, французское слово предполагает наличие по меньшей мере пяти свойств: это (1) крестьянский дом, (2) маленький, (3) обычно каменный, (4) крытый соломой, (5) скромный. Какие из этих свойств важны для переводчика на итальянский? Одним словом воспользоваться невозможно, особенно если приходится, как в шестой главе, уточнить, что «маленький домик» (*petite chaumière*) тетушки был сложен «из неровных кусков песчаника» (*en pierres de grès inégales*). Это не итальянская «хижина» (*saranna*), которая бывает либо из дерева, либо из соломы; это и не «домик» (*casetta*), поскольку домик тетушки крыт соломой, тогда как у итальянской *casetta* крыша обычно черепичная, и она не всегда представляет собою бедное жилище; но это и не «хибара» (*baita*), ибо это слово означает грубую постройку в горах, временное прибежище. Во многих французских деревнях той эпохи домики крестьян были построены именно так, но при этом не были ни маленькими виллами, ни нищенскими лачугами.

Поэтому нужно отказаться от какого-нибудь из этих свойств (поскольку, если объяснять их все, возникает опасность дать словарную статью, утратив при этом ритм) и оставить лишь те, что важны для контекста. Что касается домов в Луази, я счел более уместным отказаться от крыши из соломы, чтобы подчеркнуть, что речь идет о «каменных домишках» (*casupole di pietra*). Кое-что я потерял, но даже при этом вынужден был использовать три слова вместо одного. Во всяком случае, если уточнить (как делает Нерваль), что эти домики облагорожены побегами винограда и вьющимися розами, станет ясно, что речь идет не о нищенских лачугах.

Как бы то ни было, вот оригинальный текст и мой перевод:

Voici le village au bout de la sente qui côtoie la forêt: vingt chaumières dont la vigne et les roses grimpantes festonnent les murs.

[Вот и деревня в конце стежки, окаймляющей лес: двадцать каменных домиков, стены которых украшены фестонами из винограда и вьющихся роз.]

[† Ср. другие русские переводы:

А вот и деревня – к ней привела меня тропинка, бегущая вдоль леса: не больше двадцати домишек, увитых виноградом и ползучими розами. (Э.Л. Линецкая)

«Вотъ, наконецъ, и деревня въ конц# тропинки, идущей вдоль л#са: двадцать домовъ, ст#ны которыхъ увиты виноградомъ и вьющимися розами». (Е. Уреніусъ)]

Ecco il villaggio, al termine del sentiero che fiancheggia la foresta: venti casupole in pietra ai cui muri la vite e la rosa rampicante fanno da festone. (Eco)

[† Вот и деревня в конце тропы, окаймляющей лес: двадцать каменных домиков, стены которых украшены фестонами из лозы и вьющейся розы. (ит., Эко)]

Что касается домика тетушки, то в тексте говорится, что он сложен из песчаника (*grès*), а на итальянский это переводится как *arenaria*, но это слово напоминает мне аккуратно отесанные камни (я всегда думаю об известном всем читателям Рекса Стаута красивом доме из песчаника, где обычно живет Ниро Вульф). Можно было бы сказать, как это сделано в тексте, что домик сложен из неровных кусков песчаника, но это уточнение в итальянском оставляет в стороне тот факт, что крыша была сделана из соломы. Чтобы создать у современного итальянского читателя живое зрительное представление об этом домике, я должен был отказаться от подробности, гласящей, что он был сложен из песчаника (эта подробность, в конце концов, не столь существенна), и сказать, что речь идет о каменном домике, уточнив, однако же, что крыша его была из соломы, и тем самым, как полагаю, предоставил читателю возможность вообразить, что эти каменные стены являли собою *opus incertum*^{61*}. Опять же дальнейшее уточнение (стены покрыты шпалерами хмеля и дикого винограда), должно быть, дает понять, что этот дом не был жалкой лачугой. Сибурт, в свою очередь, сделал иной выбор: он не упоминает ни крышу из соломы, ни неровные камни^[35]. Несомненно, его перевод ближе к букве оригинала, но мне казалось, что соломенная крыша вместе со шпалерами из хмеля лучше передает представление о деревенском, но изящном жилище:

Нерваль – La tante de Sylvie habitait une petite chaumière bâtie en pierres de grès inégales que revêtaient des treillages de houblon et de vigne vierge.

[Тетушка Сильвии жила в маленьком домике, сложенном из неровных кусков песчаника и сплошь покрытом шпалерами хмеля и дикого винограда.]

[† Ср. другие русские переводы:

Домишко тетушки был сложен из неровных кусков песчаника и сверху донизу увит плетями хмеля и дикого винограда. (Э.Л. Линецкая)

Бабушка [sic! – А. К.] Сильвии жила в маленьком домик#, построенном из неотесанного камня; ст#ны его были покрыты трел#ьяжем из хм#ля и винограда. (Е. Урениус)]

La zia di Sylvie abitava in una casetta di pietra dai tetti di stoppia, ingraticciata di luppolo e di vite selvatica. (Eco)

[† Тетушка Сильвии жила в маленьком каменном домике, крытом соломой и увитом шпалерами хмеля и дикого винограда. (ит., Эко)]

Sylvie's aunt lived in a small cottage built of uneven granite fieldstones and covered with trellises of hop and honey suckle. (Sieburth)

⁶¹ * Неустановленное произведение (лат.).

[† Тетушка Сильвии жила в маленьком доме, выстроенном из неровных гранитных валунов и покрытом шпалерами хмеля и жимолости. (англ., Сибурт)]

В двух этих случаях я не учел всего того, что во французском словаре говорится о слове *chaumière*. Я договорился о тех качествах, которые показались мне важными в данном контексте, и о цели, поставленной автором этого текста (сказать мне, что эти дома были маленькими деревенскими постройками, скромными, но не бедными, хорошо содержащимися, излучающими радость, и так далее).

4.1. Сигнификат и интерпретанты

Выше уже говорилось о том, что из-за невозможности отождествить значение с синонимией остается лишь одно: понимать его как все то, что словарная или энциклопедическая статья дает в качестве соответствия данному слову. По сути дела, этот критерий кажется здравым, в том числе и для того, чтобы избежать явления несоизмеримости языков, поскольку хороший словарь французского должен объяснить мне, в каких контекстах слово *bois* означает строительный лес, а в каких – обработанную древесину или лес как часть пейзажа.

Этот критерий согласуется с семиотикой, вдохновляющейся трудами Чарльза Сандерса Пирса (того самого Пирса, который, по мнению «Альтависты», был замешан в какую-то историю со шлифовальными машинами).

Интерпретант некоего *репрезентамена* (то есть любой формы, выраженной знаком, – необязательно слова в лингвистическом смысле, но, разумеется, и слова в лингвистическом смысле, и фразы или даже целого текста) – это, по Пирсу, некая другая репрезентация, отнесенная к тому же самому «объекту». Иными словами, чтобы установить значение того или иного знака, необходимо заменить его неким другим знаком или совокупностью знаков, которая, в свою очередь, поддается истолкованию при помощи другого знака или совокупности знаков, и так *ad infinitum*^{62*} (СР 2. 300). По Пирсу, знак – это «все то, что определяет нечто другое (свой интерпретант), относящееся к тому объекту, к которому относится и сам знак... точно так же интерпретант, в свою очередь, становится знаком, и так до бесконечности».

Обойдем стороной то, что добавляет Пирс: «Но бесконечную последовательность репрезентаций, каждая из которых представляет предшествующую ей, можно помыслить как имеющую своим пределом некий абсолютный объект» – и ниже определяет этот абсолютный объект не как объект, а как поведенческую привычку и понимает ее как окончательный интерпретант (СР 4. 536; 5. 473, 492). Разумеется, окончательным интерпретантом «Сильвии» Нерваля может быть некое новое отношение к несчастной любви, ко времени, к памяти (что, между прочим, произошло с Прустом⁶³), и, конечно, было бы желательно, чтобы это отношение, внушенное переводом, было тем же, какое может внушить французский оригинал. Но, по-моему, чтобы получить то, что Пирс понимал под окончательным интерпретантом (которым, с нашей точки зрения, является глубинный смысл и заключительное воздействие текста), нужно решить проблемы перевода на промежуточном уровне.

На уровне лексическом интерпретантом может быть даже синоним (в тех редких случаях, когда мы можем его найти, как это происходит, невзирая даже на рассмотренные выше исключения, с словами *husband, mari, marito*: «муж», «супруг»), знак в другой семиотической системе (я могу истолковать французское слово *bois*, показав на картинку, изображающую лес), палец, показывающий на единичный объект, демонстрируемый как представитель того класса объектов, к которому он принадлежит (чтобы истолковать слово *legno* «древесина», я показываю на полено), определение, описание. По Пирсу, интерпретантом может быть даже сложный дискурс, который не только переводит, но и развивает в качестве выводов все логические возможности, заложенные в знаке, силлогизм, выведенный из верной посылки, так что именно в свете теории интерпретантов можно понять Максимальную Прагматику Пирса: «Мы принимаем во внимание те воздействия, которые могут привести к доступным восприятию практическим последствиям, которыми в нашем восприятии наде-

⁶² * До бесконечности (лат.).

⁶³ См.: Proust (1954).

лены воспринимаемые нами объекты. Значит, наше восприятие этих воздействий есть совокупность нашего восприятия объекта» (СР 5. 402). Максимально развивая все наши познания о лесах, мы можем все лучше и лучше осознавать, какова разница между тем, чтобы пересечь рожицу и лес.

Возвращаясь к слову *chaumière*, скажем, что ряд его интерпретантов задан в первую очередь теми свойствами, которые я перечислил выше, затем – образами этого типа жилища, всеми выводами, которые можно сделать из предшествующих интерпретантов (в числе которых тот факт, что «раз *chaumière* – значит, не небоскреб»), и, наконец, всеми ассоциациями с деревенской жизнью, а также случаями употребления этого слова в тексте самого Нерваля (*chaumière* – тот тип домика, в котором жили Сильвия и ее тетушка) и так далее.

Но интерпретантом может быть ответ поведенческий и эмотивный. Пирс мог бы завести речь об *energetic interpretant* («энергичном интерпретанте») – в том смысле, что взрыв смеха можно понять как истолкование остроумной реплики (тот, кто не знает языка, на котором была произнесена реплика, благодаря вызванному ею взрыву смеха может по меньшей мере заключить, что было сказано нечто смешное). Тем не менее именно столь широкое понятие интерпретанта говорит нам о том, что, хотя перевод – это всегда истолкование, истолкование – не всегда перевод. В самом деле, взрыв смеха, последовавший за репликой, говорит мне, что была произнесена реплика, но не разъясняет ее содержания (см. *Short* 2000: 78).

Итак, для того чтобы переводить, недостаточно дать интерпретант термина, высказывания или оригинального текста. Пирс говорит, что интерпретант – это то, что дает мне возможность узнать нечто большее, и, конечно, если я интерпретирую слово *topo* как «млекопитающее из отряда грызунов», я усваиваю такие характеристики мыши / крысы, которых раньше, возможно, не знал. Но если бы итальянский переводчик «Чумы» Камю сказал, что доктор Риэ увидел на лестнице дохлого млекопитающего из отряда грызунов, он оказал бы (думаю, можно сказать так – в свете здравого смысла) медвежью услугу оригинальному тексту. Кроме того, порою интерпретант может даже сказать мне нечто большее, что в отношении текста, подлежащего переводу, будет чем-то меньшим. Это типичный случай взрыва смеха, последовавшего за репликой. Если я не переведу реплику, вызвавшую смех, а скажу лишь, что она вызвала смех, я еще не разъясню, кем был тот, кто произнес эту реплику, – банальным балагуром или гениальным учеником Оскара Уайльда.

4.2. Когнитивные типы и ядерное содержание

Если в дальнейшем я буду так часто обращаться к идее переговоров, чтобы объяснить процессы перевода, то потому, что именно в свете этой концепции я изложу также понятие сигнификата, до сих пор достаточно неприступное. В ходе переговоров обсуждается значение, которое должен выражать перевод, поскольку в повседневной жизни всегда обсуждается то значение, которое мы должны придавать используемым нами выражениям. По крайней мере, такую идею я предложил в своей книге «Кант и утконос» (Есо 1997) и сейчас прошу прощения, если мне придется заново провести намеченные там различия между Когнитивным Типом, Ядерным Содержанием и Молярным Содержанием.

Вопреки всякой теории, люди обычно согласны в опознании определенных объектов; они интерсубъектно сходятся в том, что по улице идет кот, а не собака, что двухэтажное здание – это дом, а стоэтажное – небоскреб и так далее. Коль скоро это происходит так, мы должны постулировать, что обладаем (в некой части, как бы она ни называлась: мозгом, умом или душой) чем-то вроде ментальной схемы, на основании которой мы способны опознавать некое данное обстоятельство, в котором находится некий данный объект. Отсылаю к своей только что упомянутой книге за философской и психологической дискуссией о природе этих схем, которые я определил как *Когнитивные Типы*. Остается фактом, что мы можем постулировать эти схемы именно для того, чтобы объяснить явления интерсубъектного согласия в опознании, а также постоянство (по меньшей мере статистическое), с которым все люди достаточно схоже реагируют на известные слова или фразы (например, *во двореке кот* или *передай мне молочник*), но мы не можем ни «увидеть» их, ни тем более «потрогать» (в лучшем случае можно попытаться понять, какие схемы есть у нас в голове, но мы не можем ничего сказать о тех схемах, что есть в головах у других).

Мы не знаем, что в голове у кого-то, когда он узнает мышь или крысу либо слышит слово *topo*. Нам становится это известно лишь после того, как этот кто-то *истолковал* слово *topo* (пусть даже попросту показав пальцем на мышь / крысу или на изображающий ее рисунок), чтобы дать возможность кому-то другому, никогда не видевшему крыс / мышей, узнать ее. Нам не известно, что происходит в голове того, кто узнает мышь / крысу, но мы знаем, посредством каких интерпретантов некто объясняет кому-то другому, что такое мышь / крыса. Эту совокупность выраженных истолкований я назову *Ядерным Содержанием* (*Contenuto Nuckare*) слова *topo*. Ядерное Содержание зримо, осязаемо, сопоставимо интерсубъектно, поскольку оно выражается физически посредством звуков, а при необходимости – посредством изображений, жестов или даже бронзовых скульптур.

Ядерное Содержание, равно как и Когнитивный Тип, который оно истолковывает, представляет собою не все то, что мы знаем о некой данной единице содержания. Оно представляет собою минимальные понятия, элементарные требования, дающие возможность опознать тот или иной объект или понять ту или иную концепцию – и соответствующее лингвистическое выражение.

Как пример Ядерного Содержания позаимствую определение мышши, предложенное Вежбицкой (*Wierzbicka* 1996: 340). Если определение слова *topo* должно давать также возможность отождествить мышшь или хотя бы представить себе ее в уме, ясно, что строго словарного определения вроде «млекопитающее, мышшеобразное, из отряда грызунов» (возвращающего к таксонам естественнонаучных классификаций) недостаточно. Но недостаточным кажется и определение, предлагаемое Британской энциклопедией, которое исходит из зоологической классификации, уточняет, в каких ареалах мышшь живет привольно, подробно распространяется о ее репродуктивных процессах, о ее социальной жизни, о ее отношениях с

человеком и домашней средой и так далее. Тот, кто никогда не видел мышь, никак не сможет опознать ее на основе этого обширнейшего и тщательно организованного собрания данных.

Этим двум определениям Вежбицкая противопоставляет свое *folk* («народное») определение, содержащее исключительно примитивные термины, занимающее две страницы и состоящее из пунктов такого типа:

Люди называют их Мышами. – Люди полагают, что все они принадлежат к одному и тому же типу. – Поскольку они происходят от созданий того же самого типа. – Люди думают, что они живут там же, где живут люди. – Поскольку они любят есть то, что обычно едят люди. – Люди не хотят, чтобы они жили там же. [...]

Можно подержать их в руке (многие не хотят держать их в руке). – Они сероватые или буроватые. – Их легко увидеть (некоторые создания этого типа – белые). [...]

У них короткие лапы. – Поэтому, когда они передвигаются, не видно, как движутся их ноги, и кажется, что все их тело касается земли. [...]

Кажется, что голова у них не отделена от тела. – Все тело представляется маленькой штучкой с длинным, тонким, бесшерстным хвостом. – Передняя часть головы заострена. – И на ней несколько жестких волос, торчащих по обе стороны. – У них два круглых уха наверху головы. – У них маленькие заостренные зубы, которыми они кусаются.

Если бы речь шла о тех играх, которыми развлекаются в компании, когда кто-нибудь должен словесно описать некий предмет кому-то другому, а этот другой – постараться изобразить его (при этом испытываются в одно и то же время и словесные способности первого, и зрительные способности второго), то второй, возможно, ответил бы на описание-стимул, предложенное Вежбицкой, набросав изображение вроде того, что мы видим на рис. 6:

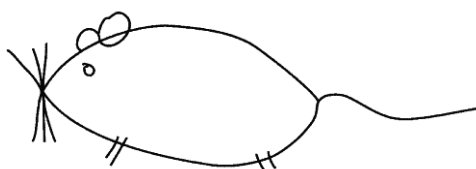


Рис. 6

Я говорил о минимальных условиях. В самом деле, зоолог знает о мышах много такого, чего обычный носитель языка не знает. Речь идет о «расширенном знании», включающем в себя и такие понятия, без которых при опознании мыши посредством органов чувств вполне можно обойтись (например, что мышей используют в качестве подопытных животных, или то, что они являются переносчиками таких-то и таких-то болезней, не говоря уже о том, что в зоологической классификации они называются *mus*). Говоря об этих расширенных познаниях, мы употребили бы выражение *Молярное Содержание* (*Contenuto Molare*).

Зоолог обладает превосходящим Молярным Содержанием относительно мыши в сравнении с обычным носителем языка, и именно на уровне Молярного Содержания происходит то разделение лингвистического труда, о котором говорит Патнэм (*Putnam 1975*) и которое я предпочел бы называть разделением труда культурного. На уровне Ядерного Содержания должен существовать некий обобщенный консенсус, пусть даже с некоторой «бахромой» и теневыми участками, тогда как Молярное Содержание, способное принимать различные раз-

меры в зависимости от субъекта, представляет собою широкую совокупность узких познаний. Скажем, что сумма Ядерных Содержаний отождествляется с Энциклопедией как регулятивной идеей и семиотическим постулатом, о чем я говорил в книге: Есо (1984, § 5, 2).

Зоологу прекрасно известно различие между мышью и крысой. Так же четко должен осознавать его и переводчик трактата по зоологии. Но предположим теперь, что мы с зоологом, находясь в комнате, видим, как промелькнул какой-то маленький веретенообразный предмет. Оба мы воскликнем: «Смотри, мышь (*topo*)!» В этом случае мы оба вернемся к одному и тому же Когнитивному Типу. Зоолог, так сказать, сократит свой запас познаний до объема моих – даже в том случае, если он узнает в этом маленьком животном один из подвидов мышеобразных, который в его трактатах носит вполне определенное название и обладает особыми характеристиками. Он согласится сообразоваться с моим Ядерным Содержанием. Между мной и зоологом инстинктивно произойдет некий молчаливо подразумеваемый акт переговоров.

4.3. Договориться: мышь или крыса?

Было бы нетрудно сказать, что в процессе перевода, когда нужно передать слово *mouse*, *souris*, *topo* или *Maus*, переводчик должен выбрать то слово своего языка, которое удачнее передает соответствующее Ядерное Содержание. Но именно это старается сделать автор двуязычного словаря. Переводчик переводит тексты, и может случиться так, что, прояснив Ядерное Содержание того или иного слова, он ради верности интенциям текста решит договориться о серьезных нарушениях отвлеченного принципа буквализма.

Предположим, нам нужно вынести суждение о нескольких итальянских переводах «Гамлета» (III. 4), где Гамлет с криком *How now! A rat?* («Как это? Крыса?») обнажает шпагу и прокалывает полог, убивая Полония. Все известные мне итальянские версии переводят это так: «Что это – мышь?» или «Как? Мышь?». Вне всякого сомнения, многие из этих переводчиков знали не только то, что по-английски слово *rat* обозначает «any of numerous rodents (*Rattus* and related genera) differing from the related mice by considerably larger size and by structural details»^{64*}, но и то, что по коннотации *rat* означает «a contemptible person»^{65**} (и в таком смысле Шекспир использует это слово в «Ричарде III»), а выражение *to smell a rat*^{66***} означает «почувствовать, что дело нечисто, что пахнет заговором». Но итальянское слово *ratto* («крыса») лишено этих коннотаций и к тому же способно внушить идею быстроты, проворства. Кроме того, в любой ситуации, когда кто-то пугается какого-либо грызуна (вспомним сцены из комедий, когда дамы запрыгивают на кресло, подбирая юбки, а мужчины хватаются за метлу), традиционный крик таков: *un topo!*

Поэтому мне кажется, что, дабы передать для итальянского читателя крик удивления и (ложной) тревоги Гамлета, уместнее вложить в уста принца крик *un topo?* («Мышь?»), нежели *un ratto?* («Крыса?»). Конечно, при этом теряются все негативные коннотации английского слова *rat*, но они были бы утрачены в любом случае. Если при переводе Камю совершенно необходимо указать на размер этих грызунов, то для перевода Шекспира важнее передать быстроту, неожиданность, домашний тон сцены и оправдать ту реакцию, которую может вызвать этот крик.

* * *

Хотя понятие Ядерного Содержания дает нам возможность пользоваться не столь неуволимой идеей эквивалентности значения, оно представляет собою, так сказать, нижний предел, минимальное требование, предъявляемое к процессам перевода, но никак не абсолютный параметр. Что касается перевода Камю, то вести переговоры было здесь почти не о чем: нужно было лишь использовать то слово, которое могло бы пробудить в итальянском читателе то же Ядерное Содержание, которое слово *rat* пробуждает в читателе французском. Напротив, чтобы перевести слово *chaumière* (не заменяя одно-единственное слово долгим определением, которое изменило бы ритм текста), я должен был учитывать Ядерное Содержание, выражаемое этим словом, но в сравнении с богатством этого содержания вынужден был договориться о некоторых потерях.

⁶⁴ * «Любого представителя многочисленных грызунов (*Rattus* и родственные виды), отличающихся от родственных им мышей значительно большими размерами и деталями строения» (англ.).

⁶⁵ ** «Презренный человек» (англ.).

⁶⁶ *** Букв. «учуять крысу» (англ.).

* * *

Гадамер⁶⁷ (Гадамер 1988: 449) говорил:

Если мы хотим подчеркнуть в переводе какой-нибудь важный, с нашей точки зрения, момент оригинала, то нам ничего не остается, как лишь оставить в тени или вообще опустить другие его моменты. То же самое, однако, характерно и для истолкования. Поскольку, однако, [переводчик] не в состоянии передать все измерения своего текста, постольку это означает для него постоянный отказ и отречение.^{67*}

Эти размышления приводят нас к следующему выводу: идеал обратимости, о котором мы говорили в предыдущей главе, ограничивается множеством обдуманых жертв. Попытаемся поразмыслить о том, какова подлинная идея значения, скрытая в семантических теориях, столь друг от друга отличных. Для истинностно-функциональной теории значение, как обычно склонны говорить, есть лишь то, что верно в мире отсылки: это все то, что может воспоследовать из высказывания, если это высказывание верно (если верно, что Филипп холост, тогда верно будет и то, что Филипп – взрослый неженатый мужчина). По теории когнитивистской, но развивающей идеи Витгенштейна, понять то или иное высказывание – значит суметь действовать сообразно с содержанием данной фразы. И наконец (возвращаясь к Максимальной Прагматике Пирса), мы принимаем во внимание то, какие воздействия могут оказать объекты нашего восприятия в качестве практических последствий, так что наше восприятие этих воздействий представляет собою совокупность нашего восприятия объекта.

Если значение слова есть все то, что можно вывести из полного понимания данного слова, тогда в различных языках слова, по видимости синонимичные, либо позволяют, либо не позволяют прийти к тем же самым выводам. Если я перевожу *chaumière* как *casetta*, я обхожу стороной не только наличие соломенной крыши, но и тот факт, что поступлю опрометчиво, если заберусь на крышу *chaumière*, чтобы пустить фейерверк (тогда как на черепичной крыше итальянской *casetta* я вполне смогу это сделать). Но бог с ними, с этими фейерверками: для «Сильвии» важно, чтобы из упоминания *chaumière* можно было сделать вывод о скромном имущественном положении ее обитателей. Если я перевожу английское *home* («[родной] дом») на итальянский как *casa*, я с порога отмечаю целый ряд следствий, которые мог бы вывести из английского слова, поскольку, проходя по улице, я вижу дома, но не *homes* (если только не уподобляюсь в чувствах обитателям каждого из них). Если за пологом пробегает мышь, а не крыса, я исключаю всякий вывод о возможных заразных последствиях этой пробежки (и я могу сделать это, поскольку в «Гамлете» эти последствия не предвиделись, – но зато в «Чуме» Камю они предвиделись вполне).

Переводить – всегда значит «считать» часть последствий, предполагавшихся словом оригинала. В этом смысле при переводе *никогда не говорится то же самое*. Истолкование, предшествующее всякому переводу, должно установить, сколько возможных последствий, вытекающих из данного слова, можно «считать» и каковы эти последствия. При этом мы никогда не можем быть вполне уверены в том, что не потеряли какой-нибудь ультрафиолетовый отсвет, какую-нибудь инфракрасную аллюзию.

Но переговоры не всегда приводят к равному распределению утрат и выгод между вовлеченными в них сторонами. Я могу счесть удачными и такие переговоры, в ходе которых я уступил противной стороне больше, чем она уступила мне, и все же, учитывая мою

⁶⁷ * Пер. А. А. Рыбакова.

изначальную цель и зная, что исходил я из положения совершенно для меня невыгодного, я могу чувствовать себя столь же удовлетворенным.

Глава пятая

Утраты и возмещения

Бывают такие утраты, которые можно назвать абсолютными. Это те случаи, когда перевод невозможен; и если случаи такого рода встречаются, скажем, в романном повествовании, переводчик прибегает к *ultima ratio*^{68*}: он делает примечание – и это примечание подтверждает его поражение. Пример абсолютной потери дают многие случаи игры слов.

Перескажу один старый итальянский анекдот, который невозможно перевести на большинство других языков. Директор предприятия обнаруживает, что сотрудник Росси в течение нескольких месяцев ежедневно отсутствует на работе с трех до четырех. Он вызывает к себе сотрудника Бьянки и просит его деликатно проследить за Росси, чтобы понять, куда тот ходит и зачем. Бьянки выслеживает Росси в течение нескольких дней и затем докладывает директору: «Каждый день Росси выходит отсюда, покупает бутылку спуманте, идет домой (*a casa sua*) и занимается любовью с женой (*con sua moglie*). Потом возвращается сюда». Директор не понимает, зачем Росси делать днем то, что он вполне мог бы сделать вечером, опять же у себя дома; Бьянки пытается объяснить, но ему удается лишь повторить свой доклад; самое большее, на что он способен, – это сделать особый упор на местоимении *sua* (*a casa sua, con sua moglie*). Наконец, осознав невозможность объяснить происходящее, Бьянки говорит: «Простите, можно обратиться к Вам на “ты”?»

По-итальянски эта история возможна, поскольку местоимение *sua* может означать как «свой» (т. е. принадлежащий Росси: «идет к себе домой, занимается любовью со своей женой»), так и «Ваш» (т. е. директора: «идет к Вам домой, занимается любовью с Вашей женой»). Лишь перейдя на «ты», Бьянки может избавиться от двусмысленности и открыть директору глаза на эту тайную связь («идет к тебе домой [*a casa tua*], занимается любовью с твоей женой [*con tua moglie*]). Это невозможно перевести ни на французский, ни на английский, ни на немецкий^{69*}, где в распоряжении говорящего имеются пары притяжательных местоимений *свой, его, ее* / «Ваш, твой»: французские *sa / votre*, английские *his / your*, немецкие *seine / Ihre*. Возместить эту потерю невозможно, так что приходится отказаться от перевода – или, если в каком-нибудь романе этот анекдот характеризует любителя игры слов, можно попробовать пойти на переделку, то есть найти равносильный анекдот (но об этом мы поговорим ниже).

К счастью, эти случаи не столь уж часты. В большинстве других случаев встают проблемы утраты, всегда частичной, как в приведенном примере со словом *chaumière*, и можно попытаться найти соответствующее *возмещение* этой утраты.

⁶⁸ * Последний довод (лат.).

⁶⁹ * ни на русский.

5.1. Утраты

Не раз отмечалось, что язык «Сильвии» лексически беден. То и дело наталкиваешься на многократно повторяемые слова: кожа крестьян всегда *halée* («загорелая»), видения – розово-голубые или розово-белые^[* 37], оттенки синего или синеватого цвета появляются восемь раз, розовые тона – девять раз, пять раз появляется эпитет *vague* («смутный», «неясный») и девять раз – слово *bouquet* («букет»). Однако, прежде чем говорить о лексической бедности, следует поразмыслить о той игре соответствий (в бодлеровском смысле слова^[* 38]), которую текст затевает между различными образами. Поэтому правило должно быть таким: никогда не обогащать лексику автора, даже если чувствуешь искушение сделать это. К сожалению, иногда переводчик вынужден вносить некоторые изменения.

Рассмотрим случай слова *bouquet* («букет»). Я говорил, что оно появляется девять раз, и вполне ясно, почему Нерваль пользуется им столь охотно: тема дарения цветов проходит через всю новеллу, цветы преподносятся Изиде, Адриенне, Сильвии, Аврелии, тетушке, а в придачу в одном месте появляется даже *bouquet de pins* («сосновый букет»). Эти цветы переходят из рук в руки, как некий скипетр в ходе некой символической эстафеты, и было бы хорошо, чтобы слово оставалось одним и тем же, дабы подчеркнуть повторяемость этого мотива.

К несчастью, на итальянский слово *bouquet* нужно было бы переводить как *mazzo* («букет», «пучок», «связка», «пачка»), а это не одно и то же. Не одно и то же, ибо французское *bouquet* влечет за собою также коннотацию с тонким ароматом и предполагает наличие цветов и листьев, тогда как итальянское *mazzo* может означать также пук крапивы, связку ключей, груду чулок, носков или тряпок. Поэтому *bouquet* — слово изящное, тогда как *mazzo* таковым не является и наводит на мысль о таких грубых словах, как *mazza* («дубина»), *mazzata* («удар дубиной») и *ammazzamento* («убийство»); оно какофонично и звучит как удар хлыста.

Я завидую Сибурту, которому удалось воспользоваться словом *bouquet* семь раз из девяти, но Вебстер признает это слово английским. Правда, так же поступают сейчас и итальянские словари, но в обычном словоупотреблении *bouquet* используется для обозначения аромата и вкуса вина («букет вина»), а применительно к букету цветов оно звучит как галлицизм. Я считаю, что в переводе с французского нужно избегать галлицизмов, как нужно избегать англицизмов в переводе с английского⁷⁰. Поэтому мне пришлось при необходимости разнообразить варианты перевода, выбирая между венками (*serti*), пучками (*fasci*) и букетиками (*marzolini*) в зависимости от каждого конкретного случая. Я утешал себя мыслью о том, что, теряя слово, я не потерял образа дарения цветов и постоянное возвращение этого мотива сохранилось. Тем не менее я осознаю, что предал стиль Нерваля, остающийся стилем даже в повторах.

Последняя глава «Сильвии» озаглавлена «Последний листок» («*Dernier feuillet*»). Это нечто вроде прощания, что-то вроде меланхолической печати, накладываемой в конце сочинения. Нерваль был библиофилом (что доказывают многие его тексты) и использовал технический термин: *feuillet* — это лист книги (две страницы, лицевая и оборотная), а в последнем листе книги обычно содержится колофон (говорящий о том, когда и кем была напечатана эта книга, а в старинных книгах там могла быть либо формула прощания, либо молитва). Сибурт переводит правильно: *Last leaf* («Последний лист»), в то время как в другом английском переводе значится *Last pages* («Последние страницы»), из-за чего утрачивается отсылка к старинным книгам. На итальянский слово *feuillet* технически переводится как *carta* («бумага»),

⁷⁰ Но Фосколо учит нас, что в английском тексте галлицизмы можно оставлять.

«лист», «карта»), но заглавие «Ultima carta» могло бы создать опасность внести постороннюю коннотацию. В самом деле, по-итальянски говорится *giocare l'ultima carta* («выложить последнюю карту») в смысле «рискнуть на последнюю ставку». Эта коннотация исказила бы смысл оригинала, поскольку Рассказчик не делает здесь никакой последней ставки, а меланхолически прощается с собственным прошлым.

Я перевел это как «Ultimo foglio» («Последний листок»), прибегнув к латинскому выражению (*ultimum folium*), используемому технически в каталогах старинных книг (как, например, латинское *in-folio*⁷¹ обозначает формат книги). Но Нерваль не хотел вводить этот специальный термин, который был бы непонятен (как непонятен он и теперь) обычному читателю. Итак, мне пришлось допустить некоторую неточность и перевести это как «Ultimo foglio». В действительности лист (*carta*) книги называется по-итальянски также *foglio*, но по значению слово *foglio* не столь специфически профессионально, как слово *carta*. Поэтому я осознаю, что утратил важную аллюзию⁷².

Бывают случаи, когда утрата невосполнима (если придерживаться буквы оригинального текста).

Об абсолютных утратах я уже говорил в начале этой главы, и вот один из примеров такой утраты. В моем романе «Остров накануне» действует отец Каспар, немецкий священник, который не только говорит с немецким акцентом, но и напрямую переносит в итальянский язык синтаксические конструкции, типичные для немецкого, что создает комический эффект. Ниже следует отрывок по-итальянски, а также английский перевод Уильяма Уивера и французский – Жана-Ноэля Скифано, по которым видно, как переводчики пытались воспроизвести на своем языке некоторые ошибки, типичные для немца:

«Oh mein Gott, il Signore mi perdona che il Suo Santissimo Nome invano ho pronunciato. In primis, dopo che Salomone il Tempio costruito aveva, aveva fatto una grosse flotte, come dice il Libro dei Re, e questa flotte arriva all'Isola di Ophír, da dove gli riportano (come dici tu?)... quadringenti und viginti...»

«Quattrocentoventi».

«Quattrocentoventi talenti d'oro, una molto grossa ricchezza: la Bibbia dice molto poco per dire tantissimo, come dire pars pro toto. E nessuna landa vicino a Israele aveva una tanto grosse ricchezza, quod significat che quella flotta all'ultimo confine del mondo era arrivata. Qui».

[«О майн Готт, да извинит меня Всемиловейший Господь за то, что я использую его имя всеу. Будем исходить из сведения, что, когда Царь Соломон сконструировал свой храм, он организовал большую морскую экспедицию, как свидетельствует текст Книги Царств, и эта большая экспедиция отправилась на остров Офир, с которого доставила Соломону, сколько это будет – quadringenti und viginti?»]

«Четыреста восемьдесят».

«Четыре сотни и восемьдесят золотых талантов, это очень значительное количество денег; в Библии не очень много говорится, но там есть намерение сказать очень много, в риторике подобную фигуру

⁷¹ * В полный лист (лат.).

⁷² Впрочем, другие итальянские переводчики справились с этим не лучше меня: если они не прибегают к выражению *Ultimo foglio*, как я, то колеблются между вариантами *Ultimo foglietto* (sic, «Последний листочек») и *Ultima pagina* («Последняя страница»).

принято называть “pars pro toto”, “часть за целое”. Но не существовало никакой такой области в окрестностях Израиля, которая бы располагала подобным значительным количеством денег, и поэтому мы предполагаем, что экспедиция побывала на окраинном пределе мира. Тут!»]^{73*}

[† Ср. другой русский перевод:

«О майн Готт, Господь меня прощает, что Его Пресвятое Имя пусто я произносил. *Ин примис*^{74*}, после как Зало́мо Храм построил, сделал он гроссну флоту, как говорит Книга Царств^{75*}; и эта флота приедет на Остров Офир, откуда ему доставляют (как говоришь ты?) ... *квадрингенти унд вигинти...*»

«Четыреста двадцать».

«Четыреста двадцать талантов золота, отчень гроссна богатства! Библия отчень мало говорит, чтобы сто-олько сказывать, как если говорить *парс про тото*^{76**}. И никакой грунт близко Израэл имел такую гроссну богатству, *квод сигнификат*^{77***}, что эта флота до последняя граница мира была приехана. Здесь».] (*ит., А. Коваль*)

«Ach mein Gott, the Lord forgive I take His most Holy Name in vain. In primis, after Solomon the Temple has constructed, he made a great fleet, as the Book of Kings says, and this fleet arrives at the Island of Ophir, from where they bring him – how do you say? – quadringenti und viginti...»

«Four hundred twenty.»

«Four hundred twenty talents of gold, a very big richness: the Bible says very little to say very much, as if pars pro toto. And no land near Israel had such big riches, quod significat that the fleet to ultimate edge of the world had gone. Here.» (*Weaver*)

[† «Ах, майн Готт, Господь прости, что я беру Его Пресвятое Имя всуе. *Ин примис*, после как Соломон Храм построил, он великий флот сделал, как Книга Царств говорит, и этот флот прибывает на Остров Офир, откуда ему привозят – как ты говоришь? – *квадрингенти унд вигинти...*»

«Четыреста двадцать».

«Четыреста двадцать талантов золота, очень большое богатство: Библия очень мало говорит, чтобы очень много сказать, как бы *парс про тото*. И ни одна страна близко к Израилю таких больших богатств не имела, *квод сигнификат*, что этот флот до крайнего предела мира дошел. Здесь». (*англ., Уивер*)]

«Oh mein Gott, le Seigneur me pardonne pour ce que le Son Très Saint Nom en vain j'ai prononcé. In primis, après que Salomon le Temple construit avait, il

⁷³ * Пер. Е. А. Костюкович.

⁷⁴ * Во-первых (*лат.*).

⁷⁵ * См. 3 Цар 9: 28.

⁷⁶ ** Часть вместо целого (*лат.*): риторическая фигура.

⁷⁷ *** Что означает (*лат.*).

avait fait une grosse flotte, comme dit le Livre des Rois, et cette flotte arrive à l'île d'Ophir, d'où on lui rapporte (Comment dis-toi?)... quadringenti und viginti...»

«Quatre cent vingt».

«Quatre cent vingt talents d'or, une beaucoup grosse richesse: la Bible dit beaucoup peu pour dire tant en tant, comme dire pars pro toto. Et aucune lande près d'Israel avait une aussi grosse richesse, quod significat que cette flotte aux derniers confins du monde était ariivée. Ici.» (*Schifano*)

[† «О майн Готт, Господь да простит меня за то, что Пресвятое Имя Его я всуе произнес. *Ин примис*, после того как Соломон Храм построил, он гроссный флот сделал, как говорит Книга Царств, и этот флот прибывает на Остров Офир, откуда ему доставляют (как ты говоришь?) ...квадрингенти унд вигинти...»

«Четыреста двадцать».

«Четыреста и двадцать талантов золота, весьма гроссно богатство: Библия весьма мало говорит, чтобы очень много сказать, как сказать *парс про тото*. И ни один пейзаж близко Израиля такого гроссного богатства не имел, *квод сигнификат*, что этот флот до крайних пределов мира дошел. Здесь». (*фр., Скифано*)]

Но Буркхарт Кребер, переводя на немецкий язык, оказался в немалом затруднении. Как передать по-немецки такой итальянский, которым говорил бы немец? Переводчик вышел из этого затруднения, решив, что главная особенность отца Каспара состоит не столько в том, что он немец, сколько в том, что он немец XVII века, и заставил его говорить на чем-то вроде барочного немецкого. Остается в силе и эффект «остранения», и чужаковатость отца Каспара. Однако следует отметить, что при этом не удалось передать другую комическую черту отца Каспара, который, намереваясь произнести по-итальянски «четыреста двадцать», колеблется. Немец сказал бы *vierhundertzwanzig*, и никаких осложнений не было бы, но отец Каспар, очевидно, думает о других случаях, когда, говоря, например, «двадцать один» (*ventuno*), что по-немецки будет *ein und zwanzig*, он внутренне переводил это как *uno e venti* (букв. «один и двадцать»); потому он и колеблется, отдав предпочтение латинскому выражению. Вполне очевидно, что в немецком переводе эта игра не имела бы никакого смысла, и переводчик вынужден был убрать вопрос и ответ, соединив две реплики Каспара:

«Oh mein Gott, der Herr im Himmel vergebe mich, daß ich Sein' Allerheyligsten Namen unnütz im Munde geführt. Doch zum Ersten: Nachdem König Salomo seinen Tempel erbautet, hatte er auch eine große Flotte gebaut, wie berichtet im Buche der Könige, und diese Flotte ist zur Insel Ophir gelangt, von wo sie ihm vierhundertundzwanzig Talente Goldes gebracht, was ein sehr gewaltiger Reichthum ist: die Biblia sagt sehr Weniges, um sehr Vieles zu sagen, wie wann man sagt pars pro toto. Und kein Land in Israels Nachbarschaft hatte solch grossen Reichthum, was bedeutet, daß diese Flotte muß angelanget gewesen seyn am Ultimo Confinio Mundi. Hier». (*Kroeber*)

[† «О Боже праведный, Господь наш, иже на небесех, да простит меня, что Имя Его Пресвятое вскую изрек я устами своими! Обаже, во-первых: выстроившу Царю Соломону Храм свой, построил он такожде изрядный караван морской^{78*}, яко во Книге Царств говорится; и кара-

⁷⁸ * В России конца XVII в. так называли флот.

ван сей дошел на Остров Офир, откуда доставил ему четыре сотни да двадцать талантов злата; а сие есть богатство превеликое. Рече Библия весьма скудно, дабы изречь премного, яко в реторике говорится *парс про тото*, сиречь часть за целое. И ни в одной земле близ Израиля не было толикого богатства, а сие означает, что каравану сему морскому добратся надлежало до *Ультимум Конфиниум Мунди*, сиречь до самой крайней межи мира. Тут». (нем., Кребер)】

5.2. Утраты по соглашению сторон

Не перечить тех случаев, когда адекватный перевод оказывается невозможен и автор уполномочивает переводчика пропустить слово или целую фразу, если при этом он осознает, что в общей «экономии» произведения эта потеря несущественна. Типичный случай такого рода – перечень странных и вышедших из употребления слов (техника, которую я позволяю себе частенько). Если из десятка слов, содержащихся в перечне, одно оказывается абсолютно непереводаемым, не так уж страшно, если этот перечень сократится до девяти слов. Тэйлор (Taylor 1993) придирчиво и тщательно анализирует те случаи, в которых Уивер в своем английском переводе «Имени розы» пытается подобрать подходящие эквиваленты для перечней таких растений, как фиалка (*viola*), раkitник^[♦ 39] (*citiso*), чабрец (*serpillo*), лилия (*giglio*), бирючина (*ligustro*), нарцисс (*narciso*), колоказия^[♦ 40] (*colocasia*), акант (*acanto*), малабатр (*malobatró*), мирра (*mirra*) и опобальзам (*opobalsami*). Совсем несложно найти такие английские эквиваленты, как *violet* («фиалка»), *lily* («лилия»), *narcissus* («нарцисс»), *acanthus* («акант») и *myrrh* («миррис»). Что же касается чабреца (*serpillo*), то Уивер переводит это слово как *thyme* («тимьян»), и хотя чабрец – то же, что тимьян (ит. *timo*), дело скорее в том, как отмечает Тэйлор, что слово *serpilla* в итальянском языке встречается реже и звучит изысканнее, чем *thyme* – в английском^[♦ 41]. Однако Тэйлор соглашается с тем, что было бы «совершенно бессмысленно» («fairly fatuous») застревать на таких подробностях, и с точки зрения прагматической, учитывая к тому же существующие различия между двумя культурами в области садоводства и огородничества, слово *thyme* как эквивалент вполне сгодится.

Драма начинает разыгрываться со словами «раkitник» и «колоказия», для которых нет соответствующих английских названий. Уивер выходит из затруднения, переводя «раkitник» (*citiso*) словом *cystus* («цист»), сохраняющим латинский корень и ботанический привкус, а «колоказию» (*colocasia*) – словом *taro* («таро»), хотя это лишь один вид колоказий; но, по словам Тэйлора, Уивер поступил правильно, хотя при этом, конечно, теряется изысканное звучание итальянского слова. Что же касается опобальзамов, то по-английски это должны быть *balsams of Peru* («перуанские бальзамы»), но средневековые люди о Перу не знали. Уивер выбрал вариант *Mecca balsam* («меккский бальзам») ⁷⁹. Тэйлор сетует также на то, что малабатр у Уивера превратился в *mallow* («мальва»), то есть опять же слово вполне обычное заменило собою такое, которое вызывает в памяти библейские псалмы, – но и здесь Тэйлор оправдывает переводчика. Как автор, я обсуждал эти замены и одобрил их.

Однако проблема возникает скорее не при замене одного слова, а в том случае, когда сокращается целый отрывок. С беспощадной точностью Чамоса и Сантойо (Chamosa & Santoyo 1993) отмечают сотню пропусков в английском переводе «Имени розы» ⁸⁰. Они допускают, что эти пропуски могли быть сделаны с ведома автора, но утверждают (и при этом справедливо), что эти возможные внетекстуальные данные в счет не идут. При этом они молчаливо придерживаются того принципа, который я уже провозгласил выше, в «Предисловии»: перевод обязан юридически уважать «сказанное автором» или «сказанное в оригинальном тексте». И действительно, я напоминал о том, что, если мы купим перевод «Отвер-

⁷⁹ Французский переводчик (и это, надо сказать, единственная ошибка в его замечательном переводе), поддавшись языковым автоматизмам, передает это именно как *baumes du Pérou* («перуанские бальзамы»). Однако этот анахронизм простителен, поскольку я с самого начала заявляю, что заимствую свою историю из сделанного в XVIII в. французского перевода одной средневековой рукописи, так что это «Перу» вполне можно приписать романтической небрежности моего аббата Валле. Тем более что стилистическое решение, которого последовательно придерживается Скифано, состоит в том, чтобы имитировать стиль не столько средневековой хроники, сколько ее предполагаемого переводчика, жившего в XVIII в. И все же «Мекка» лучше, чем «Перу».

⁸⁰ См. об этом также: McGrady (1994).

женных» Гюго и обнаружим, что из него были выброшены целые главы, мы будем вполне вправе протестовать.

Если просмотреть таблицу пропусков, отмеченных Чамосой и Сантойо, видно будет, что все они, если подсчитывать их строчка за строчкой, дают в целом 24 страницы – не так уж много для шестисотстраничной книги. Но конечно, проблема заключается не в количестве. Эта история, представляющая собою типичный случай цензуры по взаимному соглашению, такова. Американский издатель хотел перевести роман, но в силу его сложности предвидел возможность лишь ограниченного тиража, меньше чем в три тысячи экземпляров. Один редактор попросил сократить книгу по меньшей мере на 50 страниц. Ни я, ни Уивер не хотели этого делать, но нужно было создать впечатление, будто мы произвели сокращения. Поэтому я принялся обрабатывать текст резцом, убирая некоторые фразы и даже абзацы, которые в конечном счете казались мне избыточными (может быть, если бы мне пришлось делать новую редакцию итальянского текста, я обнаружил бы, что эти купюры даже способствуют гладкому течению повествования), и сокращая некоторые слишком длинные латинские цитаты, вызывающие у англоязычного читателя оскмину. К концу работы текст «полегчал», как я уже говорил, примерно на 24 страницы, но в глазах редактора этот экземпляр итальянского издания, где почти на каждой странице что-нибудь было вычеркнуто красным, производил впечатление в достаточной степени «облегченного». Так и начался перевод, и больше никто в издательстве ни разу не пожаловался.

Сказанное вовсе не отменяет следующего факта: хотя эти «купюры» были утверждены автором, с юридической точки зрения английский перевод содержит пробелы, пусть даже с точки зрения литературной я как автор считаю, что ничего не было утрачено.

Однако есть, разумеется, некоторые места, где эта «цензура» видна и представляет собою, несомненно, некую утрату. В главе «День третий. Час шестой» появляются списки разбойников и изгоев, шатающихся по разным странам. Там по меньшей мере два таких списка, отделенные друг от друга одной страницей. Первый из них гласит:

Dal racconto che mi fece me lo vidi associato a quelle bande di vaganti che poi, negli anni che seguirono, sempre più vidi aggirarsi per l'Europa: falsi monaci, ciarlatani, giuntatori, arcatori, pezzenti e stracioni, lebbrosi e storpiati, ambulanti, girovaghi, cantastorie, chierici senza patria, studenti itineranti, bari, giocolieri, mercenari invalidi, giudei erranti, scampati dagli infedeli con lo spirito distrutto, folli, fuggitivi colpiti da bando, malfattori con le orecchie mozzate, sodomiti, e tra loro artigiani ambulanti, tessitori, calderai, seggiolai, arrotini, impagliatori, muratori, e ancora manigoldi di ogni risma, bari, birboni, baroni, bricconi, gaglioffi, guidoni, trucconi, calcanti, protobianti, paltonieri...

[Его память была населена толпами бродяг-вагантов, которые в последующие годы, как я заметил, стали еще многочисленнее на дорогах Европы: лжемонахи, шарлатаны, мошенники, жулики, нищие и побирухи, прокаженные и увечные, странники, калики, сказители, безродное священство, бродячие студенты, плуты, обиралы, отставные наемники, бесприютные иудеи, вырвавшиеся из лап неверных, но получившие расстройство духа, сумасброды, преступники, бегущие от закона, колодники с отрезанными ушами, мужеложцы, а вперемежку с ними – кочующие мастеровые, ткачи, медники, мебельщики, точильщики, плетельщики, каменотесы, – а за ними снова и снова вороватый люд всякого разбору,

надувалы, оплеталы, ошукалы, обдурили, тати нощные, карманники, зернщики, тяглецы, протобестии, промышляльщики...^{81*}]

И так далее, почти на целую страницу. На следующей странице я возобновил этот перечень:

Accapponi, lotori, protomedici, pauperes verecundi, morghigeri, affamiglioli, crociarii, alacerbati, reliquari, affarinati, palpatori, iucchi, spectini, cochini, admirati, appezzanti e attarantanti, acconti e admiracti, mutuatori, attremanti, cagnabaldi, falsibordoni, accadenti, alacrimanti e affarfanti...

[Стригунчики, наводчики, протолекари, почтеннейшие христарадники, шатушие, голодушие, завидушие, тихо бредущие, хитрованы, святопродавцы, сумоносцы, костыльники, мазурики, басурманы, рвань и дрянь, голь и бось, живущие Божьим духом, поющие Лазаря, изводники, греховодники, подорожные, ватажные, артельные...^{82*}]

И это, как говорят Чамоса и Сантойо, демонстрация эрудиции, терминологические четки, способные поставить в тупик любого переводчика^{83 1}. Я почерпнул этот перечень из замечательнейшей «Книги бродяг» Пьеро Кампорези^[* 42], желая создать впечатление того кишения изгоев, из которого затем вышли еретики и люмпен-революционеры. Меня завораживало звучание этих слов, и я вовсе не притязал на то, чтобы читатель их понимал: мне было важно лишь одно – чтобы это кишение совершенно непривычных названий позволило ему постичь ситуацию беспорядка и социальной раздробленности.

В целом переводчиков не слишком затруднил первый перечень, хотя каждый из них свободно рыбачил в своих родных водах, допуская некоторые уместные вольности и понимая, что в счет идет прежде всего длина и бессвязность перечня. Что же до второго списка, содержащего слова, существующие только в итальянской традиции (которые сумело воспроизвести лишь ученое неистовство Кампорези), то проблема была куда серьезнее.

В испанском переводе Почтар сохранил перечень, переведя лишь несколько слов, а в остальном приноровив итальянские названия к своему языку, как будто это неологизмы (напр., *falsibordones* вместо *falsibordoni*, *affarfantes* вместо *affarfanti*); в каталанском Даурель оставил итальянские названия. Решение ясное и приемлемое для языков столь близких, и получилось так, как будто бы в итальянском переводе испанского плутовского романа читатель встретил слова, которых он не знает, но которые признает как испанские, – а именно так и происходит с нами, когда в каком-нибудь другом тексте мы читаем «бандерильеро» или «пикадор». Так же поступил и немецкий переводчик: он оставил итальянские названия и в лучшем случае иногда латинизировал их (*falpatores* вместо *palpatori*, *affarfantes* вместо *affarfanti*, *alacrimantes* вместо *alacrimanti*).

Французский переводчик отыскал в своем языке такие превосходные эквиваленты, как *capons*, *rifodés*, *franc-mitous*, *narquois*, *archisuppôts*, *cagous*, *hubins*, *sabouleux*, *farinoises*, *feurtrads*, *baguenauds*, *trouillefous*, *piedebous*, *hapuants*, *attarantulés*, *surlacrimes*, *surands* – и уж не знаю, в каком местном списке он их откопал. Тем не менее поздравляю.

⁸¹ * Пер. Е. А. Костюкович.

⁸² * Пер. Е. А. Костюкович.

⁸³ 1 Пока я переписываю этот пассаж на компьютер, программа Winword выделяет красным все эти слова, не признавая их за итальянские. Представим же себе читателя, словарь которого не богаче того, что составлен компанией Microsoft.

Проблема возникла при переводе на английский. Здесь, конечно, невозможно было калькировать, основываясь на каком-либо лексическом или фонетическом родстве, но нельзя было и оставлять итальянские названия, лишенные для англоязычного читателя всяких коннотаций: это было бы похоже на появление перечня финских названий в итальянском. Именно в силу решения о том, что кое-что нужно было все же убрать, и учитывая к тому же, что один перечень, довольно пространный и весьма ценный своим заклинательным звучанием, уже появился страницей выше, второй перечень решено было убрать. Я согласен с тем, что речь шла (по крайней мере, для меня) о разительной потере, но на риск я пошел сознательно.

Аналогичное решение было принято для сна Адсона (глава «День шестой. Час третий»). Этот сон основан на одном средневековом тексте, на «Киприановой вечере»^[♦ 43], и все, что в нем видится, носит характер кошмара. Я обращался с источником так, чтобы заставить Адсона видеть во сне не только обрывки пережитого им за предыдущие дни, но также другие книги, образы, почерпнутые из достояния культуры его времени, и делал более или менее «ультрафиолетовые» намеки на историю искусства, языка, литературы, включая один текст Лиотара, из-за чего в одном месте упоминается «великий лиотарский зверь»^[♦ 44]. В числе различных цитаций была «Капуанская грамота»: «Знаю, где, какие земли, в каких пределах кто держит: тридцать лет владели ими сыны святого Бенедикта»^[♦ 45] – цитата, прозрачная для всякого читателя, помнящего первую главу истории итальянской литературы.

А как быть с другими языками? Испанский и каталанский переводчики оставляют цитату на ее примитивном итальянском, и можно задаться вопросом о том, в какой мере иберийский читатель может уловить эту отсылку. Скифано передает эту фразу на ложном старофранцузском: «Знаю, какими землями, в каких пределах, чем кто владеет» (*Saii avek kes terres pour kes fins ke ki kontient*) – и так далее, добиваясь того же эффекта непроницаемости смысла, которого уже достигли испанский и каталанский переводчики. Он мог бы вставить цитату из «Страсбургских клятв»^[♦ 46], занимающих в истории французского языка то же положение; но мог ли Адсон знать этот текст? А с другой стороны, поскольку он был немцем, то мог ли ему быть известен первый документ языка итальянского? Вполне очевидно, что в этой цитате у меня не было никаких реалистических намерений, но она подмигивала итальянскому читателю. Кребер воспользовался тем, что Адсон – тевтонец, и вставил цитату из «Мерзебургских заклинаний»^[♦ 47], представляющих собою древнейший документ на древневерхненемецком языке: *Sose benrenki, sose bluotrenki, sose lidirenki, ben zi bena, bluot zu bluoda, lid zu geliden, sose gelimida sin!* Очевидно, он, как и я, полагался на культуру своих читателей⁸⁴.

Если перейти к Уиверу (от неумолимых Чамосы и Сантойи и этот пропуск не укрылся), то у него этой фразы нет. Насколько мне помнится, я сам уже убрал ее, когда пересматривал текст для перевода. Обращение к первому документу на английском языке не подошло бы, поскольку Адсон его не знал. Мы оказались перед лицом непереводаемого, и я решил, что в этом абзаце (как, впрочем, и во всем сне) и без того уже содержалось столько коварных ученых отсылок, что, будь их одной больше или меньше, это ничего не изменило бы.

⁸⁴ Очевидно также, что Креберу (как, впрочем, и мне, и даже Адсону, которому снился сон) не было никакого дела до смысла этой цитаты. В ней говорится более или менее следующее (речь идет о заклинании, цель которого – вылечить перелом или вывих человеческой или лошадиной ноги): «Если вывих ноги, если вывих крови, если вывих конечности, – нога к ноге, кровь к крови, конечность к конечности, и вот они склеены!»

* * *

Вот еще одна мнимая купюра Уивера, отмеченная Катаном (katan 1993: 154). В «Имени розы» Вильгельм говорит с Убертином о членах делегации францисканцев, которые скоро придут в аббатство. Текст гласит:

«А теперь, поскольку ты с нами, ты сможешь во многом нам помочь через несколько дней, когда появится Михаил. Драка будет сильная».

«Мало что я смогу прибавить к тому, что говорил пять лет назад в Авиньоне. Кто будет с Михаилом?»

«Несколько человек от Перуджийского капитула, Арнальд Аквитанский, Хьюго Ньюкасл...»

«Кто?» – переспросил Убертин.

«Гугон из Новокастро. Прости, не могу избавиться от родного языка, даже когда стараюсь говорить на правильной латыни»^{85*}.

Вполне очевидно, что для перевода этот отрывок труден. В оригинале я пишу по-итальянски, молчаливо предполагая при этом, что в действительности герои говорят по-латински; Вильгельм называет имя персонажа (исторического), которого в Италии знают по его итальянскому имени, и под этим именем он появляется в исторических хрониках той эпохи, но Вильгельм упоминает его английское имя, и Убертин не понимает; поэтому Вильгельм переводит это имя обратно на итальянский (то есть, согласно замыслу, на латинский).

Что было делать переводчику на английский в таком тексте, где в силу художественной условности предполагается, что под английским нужно подразумевать латинский? Во избежание путаницы лучше было убрать в английском переводе эту ономастическую двусмысленность. С другой стороны, ясно, что в итальянском тексте Вильгельм не раз предстает «слишком» английским, но в английском переводе это различие не было бы заметно. Впрочем, здесь речь шла об одном из тех пассажей, которые я уже решил убрать, дабы частично подчиниться требованию американского издателя⁸⁶.

⁸⁵ * Пер. Е. А. Костюкович.

⁸⁶ С другой стороны, критики переводчиков зачастую слишком склонны обнаруживать «измены». Все тот же Катан (Katan 1993: 157) рассматривает отрывок, в котором Убертин дружески советует Вильгельму выбросить все его книги, а Вильгельм отвечает (по Катану): «*Tratterò soltanto il tuo*» («Буду заниматься только твоей»). Катан подчеркивает, что Уивер переводит это *I will devote myself only to yours* («Я посвящу себя только твоим»), и делает вывод, что Уивер «overtranslated» («переперевел») это *tratterò* («буду заниматься»), преувеличив иронию Вильгельма. На деле же в моем тексте говорилось не *tratterò* («буду заниматься»), а *tratterò* («оставлю у себя, сохраню»), то есть: «выброшу все книги, кроме твоей, а уж к ней-то отнесусь всерьез». Поэтому английский перевод, который, несомненно, модернизировал слово, по-итальянски звучащее несколько архаично и учено, в действительности прекрасно передает ту мысль, которую надлежало выразить. Если здесь и есть ошибка, внятная лишь специалистам, то она заключается во множественном числе (*yours*, «твои», т. е. «книги»), тогда как Вильгельм говорит, конечно, об одной-единственной книге Убертина: *Arbor vitae crucifixe* («Древо жизни крестной»).

5.3. Возмещения

Порою, однако же, утраты можно *возместить*. В 11-й главе «Сильвии», когда Рассказчик декламирует Сильвии фразы из романа, но, поняв, что молодая женщина, перешедшая от популярной литературы к Руссо, уже способна опознать (и осудить) эти обращения к «китчу», меняет стратегию (ибо речь идет о стратегии ухаживания, со всеми низкими уловками, пусть и патетическими, которые такая стратегия предполагает) и говорит: *Je m'arrêtais alors avec un goût tout classique, et elle s'étonnait parfois de ces effusions interrompues* («Я говорил с остановками, в совершенно классическом вкусе, и она удивлялась на эти прерывистые излияния»^{87*}) [† Ср. другой русский перевод: «И тогда я в самом что ни есть классическом вкусе прерывал свои излияния долгими паузами, и она порою удивленно на меня поглядывала». (Э.Л. Линецкая)]. Эти «остановки в классическом вкусе» приводили в замешательство переводчиков, вынуждая их выбирать варианты, ничем не помогающие читателю: одни переводчики говорят о «классической позе», другие – о «классическом вкусе».

Так вот, мне кажется, что здесь вступает в игру противоположность между романтической высокопарностью и традицией классицистского театра предшествующих веков (впрочем, неизменно присутствующей в таком пейзаже, где романтическая природа усеяна неоклассическими воспоминаниями)^{88{♦ 213}}. Вот почему я позволил себе легкую парافразу, которая, надеюсь, не замедляет повествовательного ритма, и ввел намек на паузы, когда герой классического театра замирал в скульптурной позе: «Тогда я застывал в молчании, словно герой классического театра, и она дивилась этим прерванным излияниям». Я не говорю (и не думаю), что каждый читатель тут же увидит, как против юного Вертера встает старый Гораций, несгибаемый и лаконичный, произнося знаменитое *Qu'il mourût*^{♦ 48]}, – но, по крайней мере, уповаю, что возникла оппозиция между двумя художественными вымыслами.

Иногда возникает искушение сказать больше – и не столько потому, что оригинальный текст оказывается непонятен, сколько потому, что считаешь необходимым подчеркнуть некую концептуальную оппозицию, стратегически важную для хода повествования.

Оппозиция «театр / жизнь» (где, по крайней мере поначалу, театр истиннее жизни) господствует во всей новелле Нерваля. Так, самое начало ее гласит:

Je sortais d'un théâtre où tous les soirs je parassais aux avant-scènes en grande tenue de soupirant.

[«Я вышел из театра, где каждый вечер появлялся в ложе на авансцене, как и приличествует подлинному воздыхателю»^{89*}.]

Soupirant (который, как будет видно из дальнейшего, каждый вечер ходит в театр, чтобы наблюдать за выступлениями актрисы, в которую он влюблен) – это конечно же (как в различных вариантах переводили другие) влюбленный (*innamorato*), воздыхатель

⁸⁷ Пер. Е. Урениусъ.

⁸⁸ Вспомним, что молодой Нерваль участвовал в так называемой «битве за “Эрнани”»^{♦ 213}, в которой романтики противостояли классикам.

^{♦ 213} «Битва за “Эрнани”». Имеется в виду конфликт, вызванный триумфальной постановкой драмы Гюго «Эрнани» (*Hernani*, 1830) и завершившийся победой романтиков.

⁸⁹ * Пер. Э. Л. Линецкой.

(*spasimante*), обожатель (*cascamorto*), ухажер (*vagheggino*). Но все ли этим исчерпывается (тем более что, как мне кажется, и «воздыхатель», и «обожатель», и «ухажер» снижают тон прозы Нерваля)? Рассказчик показывается *aux avant-scènes*, у самого края рамп, как будто хочет принять участие в спектакле. Мне кажется неверным переводить *en grande tenue de soupirant* как «elegantissimo spasimante» («элегантно одетый воздыхатель»), как это делалось, поскольку *grande tenue* относится, конечно, не к качеству его одежды, а к той роли, которую он на себя принимает; а это, несомненно, та роль, которая на нашем театральном жаргоне называется «первый любовник» («*primo amoroso*»). Правда, когда Нерваль хочет назвать эту роль (в главе 13), он, словно глава труппы, говорит о *jeune premier de drame* («первом драматическом любовнике») и о *rôle d'amoureux* («роли влюбленного») [† Ср. другие русские переводы: «роли первых драматических любовников» и «роль влюбленного» (Е. Урениус); «амплуа первого любовника» и «роль влюбленного» (Э.Л. Линецкая).] но, хотя в его распоряжении были такие термины, он, конечно, не мог воспользоваться ими в этой своей увертюре – я сказал бы, из соображений стилистических, поскольку они были бы более техническими и не столь «певучими», как *soupirant*.

На слух мне кажется, что итальянский, напротив, позволяет воспользоваться термином «первый любовник», уже для нас устаревшим и полным коннотаций, окрашенных легкой иронией. Вот почему я позволил себе вольность, не подтверждаемую словарем, и перевел так:

Uscivo da un teatro, dove ogni sera mi esibivo al palco di proscenio in gran tenuta di primo amoroso. (Eco)

[† Я выходил из театра, где каждый вечер являлся подле авансцены с важным видом первого любовника. (ит., Эко)]

Однако следует противиться искушению чрезмерно помогать тексту, как бы заменяя собою автора. В конце того же абзаца, перед лицом неустрашимой жизненности иллюзии (актриса, внезапно появляющаяся на сцене), зрители становятся *vaines figures*. Здесь тоже налицо оппозиция между подлинной реальностью театра и иллюзорностью жизни, и было бы хорошо перевести это как «призраки» (каковыми они и являются Рассказчику). Однако Нерваль не воспользовался этим словом, которое он, однако же, употребляет в других местах. Что прилагательное *vain* нужно сохранить, подсказал мне тот факт, что оно (исключая устойчивые выражения вроде *en vain*, «тщетно») встречается в новелле еще дважды в стратегически важной позиции (вначале этим качеством наделены реальные зрители, тогда как впоследствии оно переносится на теперь уже неуловимое воспоминание об Адриенне, когда это воспоминание сравнивается с реальностью Сильвии). Тем не менее выражение «обманчивые фигуры» (*vane figure*), как передали это другие переводчики, показалось мне слишком слабым; не принял я и вариант еще одного переводчика: «ничего не выражающие лица» (*volti inespressivi*) [† Ср. другие рус. переводы: «бесплотные до тех пор тени» (Э.Л. Линецкая); «пустыя фигуры». (Е. Урениус)]. Самый лучший, и притом достаточно «призрачный», вариант я нашел в переводе Молино Бонфантини: *vane parvenze* («неверные обличья»), и принял его.

Один раз мне показалось уместным не говорить больше, но, во всяком случае, сказать нечто более понятное итальянскому читателю: это визит в Шаалис (глава 7), где говорится то *soir de la Saint-Barthélemy* («вечер св. Варфоломея»), то *jour de la Saint-Barthélemy* («день св. Варфоломея»). Все переводчики передают оба эти выражения буквально, как «день» и «вечер» св. Варфоломея [† Ср. другие русские переводы: «вечер св. Вар-

фоломея» и «день св. Варфоломея» (*Е. Урениусъ*); «день св. Варфоломея». (*Э.Л. Линецкая*, оба раза) ¹. Но нельзя забывать о том коннотативном значении, которым наделено выражение *la Saint-Barthélemy* для французского читателя, и это значение можно восстановить, лишь используя общепринятое выражение: «Варфоломевская ночь». Поэтому я всегда перевожу «ночь». В конце концов, сцена происходит поздно вечером.

В главе 3 Рассказчик решает отправиться в Луази и нанимает фиакр на площади Пале-Рояль. Когда кучер понял, что ему предстоит отвезти седока на расстояние восьми лье от Санлиса, он говорит (причем, как подчеркивается, *moins préoccupé*, «не столь снедаемый нетерпением», как его клиент): *Je vais vous conduire à la poste* («Отвезу вас до почтовой станции»). Один из переводчиков понял это *à la poste* как «быстро, мигом» – и на первый взгляд не ошибся. Действительно, поскольку *la poste* — это станция, где меняют лошадей, то ехать *à la poste* означает ехать как можно быстрее, в сильной спешке, на высшей скорости. Итальянско-французский словарь Гардзанти гласит: «*courir la poste*: бежать как бешеный». Тем не менее в конце главы 7 говорится, что экипаж останавливается на дороге в Плесси и путешественнику остается не более часа пути до Луази. Итак, путешествие состоялось не на наемном экипаже, который довез бы клиента прямо по требуемому адресу, а на карете некой публичной службы. И действительно, как объясняется в примечаниях к французским изданиям, кучер считал более практичным довезти клиента до станции почтовых карет, которые отправлялись и ночью, могли взять одного-двух пассажиров и были самым быстрым транспортным средством (12 километров в час). Конечно, современник Нерваля понимал эту подробность, но ведь она должна быть понятна и сегодняшнему итальянскому читателю. Отвергнув существующие переводы, в которых кучер говорит, что отвезет клиента «до почты» [† Ср. другие русские переводы: «на почтовую станцію» (*Е. Урениусъ*); «до санлиссской почты». (*Э.Л. Линецкая*) .] (*alla posta*), я нашел более приемлемыми те, где говорится «до кареты» (*alla corriera*), и заставил кучера отвезти Рассказчика «до почтовой кареты» (*alla corriera postale*)⁹⁰. Чтобы еще более прояснить механизм события, я перевел слова *moins préoccupé* как «не столь встревоженный» (*meno ansioso*).

⁹⁰ В числе анекдотов о переводческих приключениях, которые можно рассказывать у камелька, следует вспомнить, что Олдингтон переводит эту фразу так: *I'll drive you at the police station!* («Я отвезу вас в полицейский участок!»)

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.

Комментарии

1.

«Ночная песнь пастуха, кочующего в Азии» (*Canto di un pastore errante dell'Asia*). Канцона (1830) итал. поэта Джакомо Леопарди (Leopardi, 1798–1839), написанная под впечатлением от книги А. Мейндорфа «Путешествие из Оренбурга в Бухару в 1820 году».

2.

«Фортианские» науки. Гой Форт (Hoу Fort), Чарльз (1874–1932), амер. писатель, собиравший сообщения о явлениях, не объясненных современной наукой; по его имени названы «фортианские науки» («Forteana»). Ср.: «Маятник Фуко», гл. 45: «Это наука Чарльза Гоя Форта, который насобирав здоровенную коллекцию необъяснимых явлений» (пер. Е.А. Костюкович).

3.

Школы Берлица. Берлиц (Berlitz), Максимилиан Дельфиниус (1847 или 1852–1921), основатель всемирно известной сети школ, где иностр. языки преподаются по его методике.

4.

«Упражнения в стиле» (*Les exercices de style*) Раймона Кено (Queneau, 1903–1976, фр. писатель). Рус. пер. см.: Кено Р. Упражнения в стиле. Романы, рассказы и др. / Пер. В. М. Кислова. СПб.: Симпозиум, 2001. С. 7–63. О Кено см. там же, с. 545–590.

5.

«Сильвия» (*Sylvie*). Новелла (1853) франц. поэта и писателя Жерара де Нерваля (Nerval, 1808–1855). Есть два рус. перевода: 1) Нерваль Ж., де. Сильвия. Октавия. Изида. Аврелия / Пер. с франц. Ред. и вступ. ст. П. Муратова. М.: Кн-во К.Ф. Некрасова, 1912, с. 37–97 (пер. Е. Урениусь); 2) Нерваль Ж., де. Дочери огня: Новеллы. Стихотворения. Л.: «Художественная литература», 1985, с. 181–214 (пер. Э.Л. Линецкой).

6.

Святой Иероним Стридонский (S. Hieronymus Stridonensis, 347–420). Один из четырех западных Отцов Церкви, богослов и переводчик. Проблемам перевода посвящено одно из его посланий (LVII): «О наилучшем способе перевода» (*De optimo genere interpretandi*).

7.

«Роль читателя» (*Lector in fabula*). Рус. пер. см.: СПб.: Симпозиум, 2005.

8.

«К Сильвии» (*A Silvia*). Канцона (1828) Дж. Леопарди.

9.

Иллюстрации Маццанти. См.: Collodi C. *Le avventure di Pinocchio*. Коллоди К. Приключения Пиноккио. М.: Радуга, 2002. С. 181–342, *passim*.

10.

Джерми (Germi), Пьетро (1914–1974). Итал. кинорежиссер. Фильм «Проклятая путаница» (*Un maledetto imbroglio*) снят в 1959 г.

11.

Гадда (Gadda), Карло-Эмилио (1893–1973). Итал. писатель. Роман «Дохлый номер на виа Мерулана» (*Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*), 1957.

12.

Такие фразы, как... Приводим оригиналы этих труднопереводимых фраз: 1) *Paracadde giù dai nuvoli e implorava che no, che non è vero un corno; ma ne buscò da stiantare*, 2) *L'Urbe, proprio al tempo de'suoi accessi di buon costume e di questurinizzata federzonite...*

13.

Пьяно (Piano), Ренцо (р. 1937). Совр. итал. архитектор; в 1998 г. был признан лучшим архитектором в мире.

14.

Старк (Starck), Филипп (р. 1949). Один из самых знаменитых совр. дизайнеров, француз. Изделия Старка, как правило, нефункциональны.

15.

Роман Бальзака *Le père Goriot* («Отец Горио»), Н.И. Соболевский, переводчик этого романа (1834) Оноре де Бальзака (*Balzac*, 1799–1850) на русский язык, также не отваживается назвать Горио «папашей», предпочитая слово «отец».

16.

Пирс (Pierce), Чарльз Сандерс (1839–1914), амер. философ, логик, математик, основатель прагматизма и основоположник семиотики.

17.

Гипотеза Сепира-Уорфа выдвинута в 30-х гг. XX в. амер. лингвистами Эдуардом Сепиром (*Sapir*, 1884–1939) и Бенджаминот Ли Уорфом (*Whorf*, 1897–1941).

18.

Куайн (Quine), Уиллард ван Ормен (1908–2000). Амер. философ и логик.

19.

Гавагай (*gavagai*). Этим словом, выдуманным У. Куайном, У. Эко окрестил одного из героев своего романа «Баудолино» (см. главы 29–39).

20.

«Кто не изведаль, тот постичь не сможет» («*Comprender non la può chi non la prova*»): 11-я строка первого сонета XXVI главы «Новой жизни» (*Vita Nuova*) Данте Алигьери.

21.

Пасколи (Pascoli), Джованни (1855–1912). Итал. поэт.

22.

«Обрученные» Мандзони. «Обрученные» (*I promessi sposi*, 1825–1827), историч. роман итал. писателя-романтика Алессандро Мандзони (*Manzoni*, 1785–1873). Ткач Ренцо и крестьянская девушка Лючия – главные герои романа.

23.

Соотношение оригинала с переводом – 20 к 10. В рус. переводе, сделанном для настоящего издания, это соотношение равно 20 к 15 (а если учесть звук, обозначаемый буквой й, то 20 к 17). В рус. переводе Н.С. Гумилева (см. с. 587) это соотношение равно 20 к 13 (а с учетом й – 20 к 16).

24.

«Кошки» (Les chats) Бодлера. Стихотв. (1847) франц. поэта Шарля Бодлера (Baudelaire, 1821–1867), питавшего нежную любовь к кошкам. «Бодлер и сам был сладострастной, ластящейся кошкой с бархатными манерами и таинственной походкой, полной сил в своей нежной гибкости...» (Т. Готье, «Шарль Бодлер»).

25.

«Послеполуденный отдых фавна» (L'après-midi d'un faune). Симфонич. прелюдия франц. композитора-импрессиониста Клода Дебюсси (Debussy, 1862–1918), вдохновленная одноименной эклогой франц. поэта Стефана Малларме (Mallarmé, 1842–1898).

26.

Де Амичис (De Amicis), Эдмондо (1846–1908). Итал. писатель и публицист. Детская повесть «Сердце» (Cuore, 1886) принесла ему мировую известность.

27.

Борхесовский Пьер Менар. Отсылка к новелле аргент. писателя Х.-Л. Борхеса (Borges, 1899–1986) «Пьер Менар, автор Дон Кихота».

28.

«Тот рукав озера Комо» (Quel ramo del lago di Como). Начальные слова романа А. Мандзони «Обрученные».

29.

Монтерросо (Monterroso), Аугусто (1921–2003). Самый значительный гватемальский писатель XX в.

30.

«Группа 63» («Gruppo 63»). Объединение итал. (неоавангардистов, возникшее в октябре 1963 г. В него в свое время входил У. Эко.

31.

Павезе (Pavese), Чезаре (1908–1950). Итал. писатель и переводчик.

32.

Бруни (Bruni), Леонардо (ок. 1374–1444). Итал. гуманист, философ, писатель, историк.

33.

Какой-то неизведанный трепет... Хотя рус. пер. Э.Л. Линецкой едва ли был рассчитан на воспроизведение ритмических особенностей текста Нерваля, в нем тем не менее можно выделить несколько ритмизованных (стихообразных) структур. То же верно и по отношению к пер. Е. Урениусь.

34.

Фосколо (Foscolo), Никколо-Уго (1778–1827) – итал. поэт, писатель и филолог.

35.

Сибурт... не упоминает... неровные камни. Неровные камни Сибурт упоминает: «uneven granite fieldstones».

36.

Гадамер, Ханс-Георг (1900–2002). Нем. философ, один из основоположников филос. герменевтики.

37.

Видения – розово-голубые или розово-белые. «Розово-белые» оттенки видения появляются у Эко в шестой главе романа «Остров накануне».

38.

Соответствия (в бодлеровском смысле слова). Имеется в виду сонет Бодлера «Соответствия» (Correspondances).

39.

Ракитник (*Cytisus* L.) В России два наиболее обычных вида раkitника называются «дереза» (*C. Ratisbonensis* Schaeff.) и «золотой дождь» (*C. Laburnum* L., P.).

40.

Колоказия (*Colocasia* S.). Род растений из семейства белокрыльниковых, или ароидных, состоящий из 6 тропических видов. Самый известный вид (*C. antiquorum* Schott.) называется также «таро», его крупные корневища, содержащие много крахмала, идут в пищу.

41.

Слово *serpilla... thyme* – в английском. Латинское название тимьяна – *Thymus serpyllum*. По-русски это растение называется «чабрец». Есть и более редкие (народные) его названия: «богородская трава», «боровый перец», «материнка», «мухопал».

42.

«Книга бродяг» Пьеро Кампореzi. Имеется в виду следующее издание: Camporesi P. *L'Europa dei vagabondi* («Европа бродяг»), Torino: Einaudi, 1973.

43.

«Киприанова вечеря» (*Coena Sulpiciani*, лат.). Латиноязычная пародия на Священное Писание (V–VIII вв.). В указанной главе Эко довольно точно воспроизводит образы «Вечери».

44.

«Великий лиотарский зверь» (*gran bestia liotarda*). Отсылка к Жану Франсуа Лиотару (Lyotard, 1924–1998), франц. философу, теоретику постмодерна.

45.

«Знаю, где... святого Бенедикта» (*sao ko kelle terre per kelle fini ke ki contene, trenta anni le possette parte sancti Benedicti*). Цитата из «Капуанской грамоты» (*Carta Capuana*, 960 г.), первого письменного памятника на «вольгаре», т. е. на итальянском (а не на латинском) языке.

46.

«Страсбургские клятвы» (Sarments de Strasbourg). Текст «Клятв» был составлен в 842 г. по-лат. и переведен на два языка: древневерхненем. и старофранц.

47.

«Мерзебургские заклинания» (Merseburger Zaubersprüche). Два заклинания на древневерхненем. языке, обнаруженные в 1841 г. в Мерзебурге в теологической рукописи IX–X вв.

48.

Qu'il mourût («Ему следовало умереть!», фр.). Слова старого Горация из трагедии Пьера Корнеля (Corneille, 1606–1684) «Гораций» (Horace, 1640).

207.

«Передавать... смысл в смысл». Цитата из вышеупомянутого послания Иеронима о переводе (LVII). Ранее схожую формулировку выдвинул Квинт Гораций Флакк (Horatius, 65 до н. э. – 8 до н. э.) в стихотв. «Послании к Пизонам» (Ad Pisones), или «Науке поэзии» (стт. 133–134). Однако у Горация речь идет о переложении греч. классиков, а Иероним применил этот принцип к переводу.

208.

«Давно уже я привык укладываться рано». Первая фраза цикла романов Марселя Пруста (Proust, 1871–1922) «В поисках утраченного времени» (A la recherche du temps perdu, 1913–1927) в пер. Н.М. Любимова.

209.

«Для использования дофина». Имеется в виду необременительное и нравственно безупречное изложение классич. сочинений. Это выражение восходит к франц. гуманисту Пьеру-Даниэлю Гюэ (Huetius, 1630–1721), озаглавившему так «коллекцию классиков», составленную для франц. дофина. Отметим, что одна из глав романа У. Эко «Остров накануне» носит название трактата Гюэ: «О происхождении романов» (De l'origine des Romans).

210.

Северный шест. С тем, как англ. pole («полюс») превращается здесь в итал. palo «жердь», «шест», ср. гл. VIII «Винни– Пуха» А.А. Милна (Milne, 1882–1956), где «исспедиция» (Exprotition) героев книги к Северному полюсу завершается тем, что Винни-Пух находит шест (pole): North Pок discovered by Pooh Pooh found it («Северный Шест / Полюс открытый Пухом Пух его нашел», англ.).

211.

Кирхер (Kircher), Афанасий (1601–1680), нем. иезуит, ученый-энциклопедист. Красноречивый пример его «расшифровки» – егип. фраза «Осирис говорит», которую он перевел так: «Жизнь вещей после победы над Тифоном, влажность природы благодаря бдительности Анубиса».

212.

«Держись сути, слова приложатся». Изречение Марка Порция Цензория Катона Старшего (Cato Maior, 234–149 до н. э.), рим. политика, военачальника и оратора.

213.

«Битва за “Эрнани”». Имеется в виду конфликт, вызванный триумфальной постановкой драмы Гюго «Эрнани» (Hernani, 1830) и завершившийся победой романтиков.